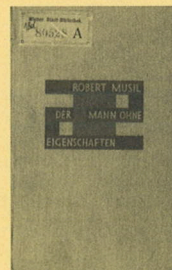


WIEN, BERLIN
UND DIE KULTUR
DER MODERNE *



IWK

Wien, Berlin und die Kultur der Moderne

HRSG. VON JOHANN DVOŘÁK

| | |
|---|----|
| Johann Dvořák VORWORT | 2 |
| Wolfgang Beutin KARL KRAUS (WIEN) VERSUS ALFRED KERR (BERLIN)..... | 2 |
| Simon Ganahl „AD OCULOS ET AURES“ MASSEMEDIALE BEZÜGE DER <i>DRITTEN WALPURGISNACHT</i> VON KARL KRAUS..... | 13 |
| Ursula Prokop ZUR HETEROGENITÄT DER WIENER MODERNE AM BEISPIEL ADOLF LOOS VERSUS SECESSION | 26 |
| Gerhard Wagner VOM ORNAMENT ZUM VERBRECHEN ÄSTHETIZISMUS-KRITIK BEI ADOLF LOOS UND WALTER BENJAMIN..... | 35 |
| Johann Dvořák ROBERT MUSILS „MANN OHNE EIGENSCHAFTEN“ IM SPIEGEL DER BRIEFE VON WALTER BENJAMIN, THEODOR W. ADORNO UND ALBAN BERG..... | 40 |
| AUTORINNEN | 43 |

ISSN: 0020 - 2320

MITTEILUNGEN DES INSTITUTS FÜR WISSENSCHAFT UND KUNST

65. JAHRGANG, 2010, NR. 3-4, EURO 12,50

Linie des Blattes: Verständigung der Öffentlichkeit über die Arbeit des Instituts für Wissenschaft und Kunst sowie Veröffentlichungen von wissenschaftlichen Arbeiten, die damit in Zusammenhang stehen. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben die Meinung der AutorInnen wieder und müssen nicht mit der redaktionellen Auffassung übereinstimmen.

Eigentümer, Herausgeber und Verleger: Institut für Wissenschaft und Kunst. Redaktion und Layout: Thomas Hübel. Covergestaltung: Martina Gaigg (unter Verwendung des Einbands von: Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, 1. Bd., Berlin 1931, Quelle: Wienbibliothek im Rathaus). Alle: 1090 Wien, Berggasse 17/1, Telefon / Fax: (1) 317 43 42, email: iwk.institut@aon.at, Homepage: <http://www.univie.ac.at/iwk>
Druck: AV + Astoria Druck, 1030 Wien, Faradaygasse 6, Telefon: (1) 797 85-0 / Fax: (1) 797 85-218

JOHANN DVOŘÁK

VORWORT

Die hier vorgelegten Texte sind die schriftlichen Fassungen von Vorträgen bei der am 28. November 2008 im Institut für Wissenschaft und Kunst veranstalteten Arbeitstagung zum Thema „Wien, Berlin und die Kultur der Moderne“. Die Idee zu einer Abfolge von Tagungen und dazugehörigen Publikationen, die sich mit Zusammenhängen, Vergleichen und Gegensätzen von zwei zentraleuropäischen Metropolen der Moderne beschäftigen sollten, entstand im Rahmen eines

Heinrich Heine-Kolloquiums in Berlin bei „Helle Panke“ (einem Verein zur Förderung von Politik, Bildung und Kultur).

Im Juni 2007 hat „Helle Panke“ eine erste Tagung mit dem Titel „Berlin-Wien. Eine Kulturbrücke“ veranstaltet. Die Wiener Arbeitstagung beschäftigte sich in Vorträgen und Diskussionen mit diversen Aspekten der Auseinandersetzungen um die Kultur der Moderne.

WOLFGANG BEUTIN

KARL KRAUS (WIEN) VERSUS ALFRED KERR (BERLIN)

ERSTE PHASE (1911)

Eine erste Auseinandersetzung zwischen Karl Kraus (1874-1936) und Alfred Kerr (1867-1948) fiel ins Jahr 1911.

Sie bildete den Auftakt einer 25 Jahre andauernden Literaturfehde, die zu den längsten in der Geschichte der deutschen Literatur zählt, wenn sie nicht überhaupt die längste ist. Sie wäre, falls als eine einheitliche aufgefasst, in mehrere Phasen zu gliedern. Oder war es nicht eine einzige Auseinandersetzung, sondern eine Sequenz mehrerer? Im ersten Fall: ein Vorgang wie ein Schauspiel in drei Akten, im zweiten hätten wir drei Einakter. Ob so oder so, es bleibt sich gleich, an den Materien ändert sich dadurch nichts.

Am Anfang stand ein Skandal oder ein behaupteter Skandal: Der Berliner Polizeipräsident, Herr von Jagow, hatte sich der Schauspielerinnen Tilla Durieux genähert oder sollte sich ihr genähert haben, der attraktiven Gattin des Galeristen und Verlegers Paul Cassirer. In dessen Haus erschien die Zeitschrift „Pan“, für die Alfred Kerr als Redakteur arbeitete. Dieser griff den ungebetenen Kavalier literarisch mit Verve an.

Karl Kraus sah in Kerrs Angriff eine unangebrachte Werbemaßnahme: „In Berlin wurde kürzlich das interessante Experiment gemacht, einer uninteressanten Zeitschrift dadurch auf die Beine zu helfen, daß man versicherte, der Polizeipräsident habe sich der Frau des Verlegers nähern wollen.“ Den Annäherungsversuch selber, falls er denn stattgefunden hatte, hielt Kraus für nicht der Rede wert: „... darum kann Herr v. Jagow nichts Schlimmeres vorgeworfen werden als Neugierde, wiewohl ihm auch die erwiesene Absicht auf eine Schauspielerin selbst die Todfeinde seines Regimes nicht ankreiden würden.“

Dann entlarvte er die Widersprüchlichkeit im Tun „des“ Liberalen: „Nur der Liberale trägt kein Bedenken, gegen den Tyrannen die Argumente des Muckers anzuführen, und was er Satire nennt, ist das mediokre Behagen über einen Zeremonienmeister, der durch eine Orangenschale zu Fall kommt.“¹

In der „Schaubühne“, der von Siegfried Jacobsohn geleiteten Zeitschrift, die er nach dem Krieg umbenannte (dann: „Die Weltbühne“), erhoben sich gleichfalls kritische Stimmen gegen Kerrs Invektive.

Die Repliken Kerrs dokumentierten – was nicht erst aus der Retrospektive deutlich wird – einen bestürzenden Abfall des Niveaus, wie sich ein Autor von Format ihn nicht durchgehen lässt – niemals durchgehen lassen dürfte –; verbannt er doch keinen anderen damit aus dem Bezirk der Geistigkeit als sich selber. Kerr schrieb u.a.: „Dem kleinen Kraus (welcher kein Polemiker ist, sondern eine Klette) soll im Übrigen gelassen werden, was er nicht hat. Blieb ihm die Gabe des Schreibens auch verwehrt (cacatum non est dictum), so ...“ „Er hat sich aber, infolge des Hinweises auf seine tatsächlich vorhandene Dummheit, zur Niederschrift von Afforismen bewegen lassen (weniger einem Drange des Intellekts folgend, als um die Abwesenheit seines Intellektmangels darzutun), – Kitsch ...“ (Kerr's Wortspiel mit dem doppelten „ff“ durfte „man“ getrost unter aller Kanone finden!) Folgt die Schmähung seines Kontrahenten als „Nietzschel“. Wo er seine Einschätzung des Werks von Kraus auf den Punkt zu bringen versucht, kommt er nicht ohne einen antisemitischen Fingerzeig aus. Wortspielrisch-lautmalend witzelt er: „Grundcharakter: Talmi plus Talmud.“ Seine Anwürfe münden endlich in eine Kaskade von Schmähungen: „Knirps ... schale Haut. Deine Sektion ergibt zwei Kleingehirne. ... dummes Luder ... entsetzlich dummes Luder ...“ Wonach er noch „ein leichtes Capricho-Lied“ anfügt – eine der infantilsten Sudeleien, welche die deutsche Literaturgeschichte zu verzeichnen hat –, das mit der Apostrophierung des Angegriffenen als „Krätzerich“ beginnt².

Kraus parierte elegant, indem er Kerrs Tiraden – in der „Fackel“ reproduzierte.³ Seine Kommentierung hebt an mit einem nüchternen Satz, bezogen auf Kerrs Letztveröffentliches: „Es ist das Stärkste, was ich bisher gegen den Kerr unternommen habe.“⁴

Was er selber immerhin bereits gegen ihn ins Werk gesetzt hatte, war die Serie seiner Artikel mit dem Stichwort „der kleine Pan“ im Titel: „Der kleine Pan ist tot“; „Der kleine Pan röchelt noch“; „Der kleine Pan stinkt schon“; nun folgte: „Der kleine Pan stinkt noch“, ein Artikel, der den Nachdruck der Kerr'schen Polemik (dieser Begriff ist dafür fast zu hoch) an der Spitze mitführt.⁵

Am Anfang der Kontroverse konzedierte Kraus seinem Gegner mit luzider Ironie: „Im sicheren Foyer theaterkritischer Subtilitäten hat er es immerhin verstanden, aus dem kurzen Atem eine Tugend zu machen ...“ Auf der Linie der Ablehnung Heines durch Kraus lag es, wenn er Kerr der „Heine-Verwandtschaft“ bezichtigte.⁶

Leidenschaftlich nahm er sich der Argumentation Kerrs an, worin dieser sich verteidigte, es wäre ihm nur um den „ethischen Spaß“ an der Sache gegangen. Kraus ließ erkennen, dass er keinen Spaß verstehe, wenn der „ethische Spaß“ als moralisierende Denunziation eines Vorfalls daherkam, bei dem die Erotik im Spiele war: „Einen ethischen Spaß nennt es der Herr Kerr. ... Er habe ja nicht auf das Pathos des Moralphilisters spekuliert. Aber der ethische Spaß lebt von der Heuchelei so gut wie das moralistische Pathos, und es gehört schon ein tüchtiges geistiges Defizit dazu, zu glauben, es sei kulturvoller, durch die Enthüllung eines hochgestellten Lasters das Gewieher des Bürgers herauszufordern, als seine Wut. Als ob in erotischen Situationen eine Heiterkeit möglich wäre, wenn's kein Ärgernis in der Welt gäbe, als ob die Schwankfabrikanten nicht rückwärts gekehrte Mucker wären und die Zote nicht das Widerspiel, das widrige, der Zensur.“⁷

Kraus distanzierte sich auch von denjenigen Schriftstellern der Epoche, die sich nicht scheuten, ungeachtet der Gründe und Beweise, wie er sie in seiner Polemik vorgetragen hatte und weiterhin vortrug, für Kerr Partei zu nehmen, obwohl sie nicht selten gleichzeitig doch ihrer Verehrung für Kraus Ausdruck gaben (mehrfach z. B. Kurt Hiller): „Es schmerzt mich ja, daß ich so vielen Leuten den Glauben an mich nehme, weil ich ihnen den Glauben an andere nehmen muß. Aber war es schon bei Heine unerlässlich, so muß ich auf die Anbetung vollends verzichten, wenn sie von der Duldung einer Kerr-Religion abhängen soll. ... Sie mögen sich den Schmerz darüber, daß ich ihrem Glauben an Herrn Kerr abtrünnig wurde, nicht zu sehr zu Herzen nehmen ...“⁸ Kraus beobachtete im Verlaufe der Affäre recht scharf, wer unter den schreibenden Kollegen sich für den Gegner aussprach. Dass er es tat, machte er öffentlich bekannt, und die Bekanntgabe kam einer veritablen Drohung gleich: „Ich brauche keine Hilfe und scheue kein Hindernis. Ich werde mit der ganzen Schweinerei allein fertig. Aber ich werde darauf achten, mit der pedantischen Zähigkeit, die mich zu einem so üblen Gesellschafter macht, darauf achten, wer dem Herrn Cassirer, dem Herrn Kerr oder dem dort gehaltenen Schreiberlehrling noch die Feder reicht.“ Er ließ durchblicken, wie sehr es ihn empöre, daß diejenigen Autoren, die behaupteten, zu seinen Verehrern zu gehören, die Schmähungen, die Kerr gegen ihn ausstieß, nicht zurückwiesen, sondern daß sie alleweil ungerührt registrierend stillhielten, als sei nichts geschehen oder das Geschehene chevaleresk tolerierbar. Deshalb drückte Kraus seine Em-

pörung aus – ohne Namen zu nennen; die Kollegen, die er meinte (in erster Linie wohl Hiller?), werden die Zielrichtung seiner Worte kaum verkannt haben –: „Mögen die Literaten, die mir verehrende, nein ‚ehrfürchtige‘ Briefe schreiben, zu den Pöbeleien wie zu den Lügen schweigen, mit denen ein Schwachkopf seine Enttäuschungen motiviert.“⁹

Die Kontroverse Kraus versus Kerr erreichte damit noch lange nicht ihr Ende. Wie sie vor dem 1. Weltkrieg begonnen hatte, so wurde sie in der Ära danach fortgeführt, ungemildert im Inhalt, rücksichtslos im Ton. Der Gegenstand allerdings wechselte.

Die Schauspielerin, die 1911 in die Affäre einbezogen war, Tilla Durieux, widmete dieser viele Jahre später in ihren Lebenserinnerungen einen Abschnitt: „1910/11 – ‚Pan‘ und der Polizeipräsident“.¹⁰ Es ist nicht schwer zu begreifen, dass sie hierin für den Angestellten ihres Mannes – denn Kerr stand in den Diensten Paul Cassirers als Redakteur der Zeitschrift „Pan“ – Partei ergreift: „Karl Kraus und Maximilian Harden ließen ihrer persönlichen Gegnerschaft gegen Kerr freien Lauf. Auch wurden antisemitische Angriffe gemacht.“¹¹

Der letzte Satz klingt, als wäre Kerr das Opfer antisemitischer Angriffe gewesen, vielleicht auch Cassirer. Wie oben schon erwähnt, war es jedoch Cassirers Kettenhund Kerr, der mit einem antisemitischen Wortspiel gegen Kraus aufgewartet hatte.

KLÄRUNGEN: POLEMIK – ANTISEMITISMUS – RASSISMUS

Die lange währende Folge von Auseinandersetzungen oder langjährige Literaturfehde – sie dauerte an bis fast zum Tode des einen Kontrahenten, Kraus, im Jahre 1936 – kann unter verschiedenen Aspekten bewertet werden. Unter diesen sind nicht am geringsten der antisemitische (antijudaische) und rassistische.

Kerr ebenso wie sein Gegner Kraus entstammten dem jüdischen Bevölkerungsanteil Deutschlands bzw. Österreichs, beide waren von dritter Seite immer wieder einmal antisemitischen Attacken ausgesetzt; Kerr musste 1933 emigrieren (über Zwischenstationen gelangte er 1935 nach London). Antisemiten bewerteten jegliche Polemik, die geistreiche mehr noch als die plumpe, als typisch jüdischerzetzend; und generell die Kritik, auch Literaturkritik. Diese wurde daher 1936 vom NS-Propagandaminister Goebbels in den Printmedien verboten (Literaturbetrachtung musste Literaturkritik ersetzen!¹²). Erreichte die Auseinandersetzung Kraus / Kerr in ihrer Zeit das Extrem verletzend der Polemik, konnten judenfeindliche Beobachter den Vorgang zu ihrer Genugtuung im Sinne ihrer Aversionen ausschlagen.

Die Fehde Kraus / Kerr verdient in der Literaturgeschichtsforschung sorgfältigste Analyse. Stritten beide Kämpfer fair? Tat es nur einer? Stritten beide aufs höchste unfair? Vielleicht nur einer? Um welchen Gegenstand ging der Kampf, und wie ist der Wert des Gegenstands einzuschätzen, ist er von geringer Wichtigkeit oder von höherer, höchster? Und schließlich: Muss der Kampf heute als ausgestanden gelten, sollte man die beiden Streiter mittlerweile

gleichermaßen schätzen, ihnen in der Literaturgeschichte sozusagen nebeneinander ihren Platz gönnen, möglicherweise beiden einen Ehrenplatz?

Die letztgenannte Intention spricht aus einem Nachwort, das Gerhard F. Hering seiner Auswahl von Texten Kerrs beigab, die in zwei Auflagen erschien (1954, 1964): „Wie weit, über bloß Anfechtbares hinaus auch das kritische Ingenium unter sein Niveau geraten könne, haben, wechselweise in verblendendem Haß befangen, Kerr und Kraus ihrer Epoche vorgeführt. In ihren oberen Rängen, den Exempeln schonungslosester Polemik ebenbürtig, sind diese Texte in ihrem Parterre, ihrem Souterrain so widrig, ja widerlich, als speie der eine Thersites dem anderen ins Gesicht. Die Streiter ruhen, die Waffen sind begraben, die Zeit, buchstabengenau nach Hölderlins Wort und allbarmherzig, sie ging auch über diese Fehde, die bisher böseste in unserer neueren literarischen Geschichte, distanzierend dahin. Historisch wurde, was einst nicht nur die Kontrahenten, auch ihren Anhang, von Haß zu Haß gesteigert und gemindert hat. Ein Kleines wahrscheinlich nur noch und man könnte die Akten gelassen entbreiten (?), vom Lichteren das Trübe scheiden, um, den Irdichkeiten entrückt, nebeneinander vielleicht gelten zu lassen, was, in die Irdichkeiten verstrickt, sich nebeneinander zu dulden, wechselweise einander gelten zu lassen nicht vermocht hat.“¹³

Damit entsteht für die Forschung eine erste Notwendigkeit der Bewertung: Kann man es gutheißen, nach allem, was in der Fehde von den zwei Autoren an Schriften ausgetauscht worden ist, beide „nebeneinander ... gelten zu lassen“, mit ihren Vorzügen (obere Ränge) ebenso wie mit ihren Verfehlungen (Parterre, Souterrain)?

Ein höchst sensibler Punkt in der Geschichte des 20. Jahrhunderts ist der Rassismus-Antisemitismus, sensibler noch nach dem im 2. Weltkrieg von den faschistischen Machthabern Deutschlands am jüdischen Bevölkerungsanteil Europas verübten Massenmord. Eine Folge davon war u. a., dass seit 1945 ältere Schriftsteller, deren Leben einer früheren Epoche angehörte, verschärft an dem Maßstab gemessen wurden, ob sie in ihrem Werk mit Klischees des Antisemitismus-Rassismus gearbeitet hatten oder nicht. Sehr nachträglich wurde postuliert, es musste frei von Klischees dieser Art sein, verlangt war ein rigoroser Purismus. Was man dabei leicht vergisst, ist der Umstand, wie erfüllt von Antisemitismus und Rassismus seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, vermehrt nach 1900 die ‚geistige‘ Welt in den deutschsprachigen Ländern war.

Nur zwei Beispiele. Der deutsche Literaturnobelpreisträger des Jahres 1910, Paul Heyse (1830-1914), veröffentlichte 1909 einen Roman mit dem Titel: „Die Geburt der Venus“. Darin findet sich eine Mitteilung über die in Deutschland beheimateten Refugiés-Familien: „Das welsche Blut war durch die Ehen mit den Töchtern des deutschen Landes bis auf einen kaum merklichen Rest verdünnt worden, und nur an den französischen Vornamen hatten die Stammhalter ihre fremde Herkunft getreu bewahrt. Auch in den Gesichtern war eine Spur davon zurückgeblieben. Sie erinnerten nicht gerade an den romanischen Typus, aber durch eine gewisse Feinheit der Züge und ein tieferes Colorit wichen sie von dem Durchschnitt der germanischen

Rasse unverkennbar ab.“¹⁴

Der Schriftsteller Ernst Jünger (1895-1998), seit seinen Anfängen eingeschworen auf den Rassismus-Antisemitismus, den er mit z. T. fanatischer Verbohrtheit popularisierte, hielt sein Leben lang an diesem fest. In seinem essayistischen Buch „Blätter und Steine“ (zuerst 1934) heißt es: „In einer Zeit, in der die Aufmerksamkeit schärfer als je auf die Rasse gerichtet ist, darf man nicht übersehen, daß die Treffsicherheit der Sprache zu den wesentlichen Kennzeichen der ausgeprägten Rasse gehört.“¹⁵ Dieser Autor erhielt 1982 den Goethe-Preis der Stadt Frankfurt / Main.

Der Genozid an der jüdischen Bevölkerung Europas brachte sehr postum auch für Autoren aus dem jüdischen Bevölkerungsanteil die Misslichkeit mit sich, dass sie – oftmals sogar strenger als ihre nichtjüdischen Kollegen – ebenfalls am Maßstab des Rassismus-Antisemitismus gemessen wurden; was bedeutet, dass sie ein neues Mal apart gestellt, abermals abgesondert, gern als stärker belastet betrachtet wurden als ihre vielleicht in noch höherem Maße rassistisch-antisemitisch fühlenden nichtjüdischen Kollegen. Jedoch wenn ein deutschsprachiger Autor aus jüdischer Familie in Österreich oder Deutschland gesellschaftlich so integriert war, dass er keinerlei Verbindung mehr mit dem Judentum hatte, weshalb hätte er davor gefeit sein sollen, selbst rassistisch-antisemitische Klischees, die allgemein im Schwange waren, sozusagen in der Luft der Zeit lagen, sich anzueignen und in seinem Schrifttum zu verwenden? Ein Beispiel.

Der folgende Passus aus dem Jahre 1900 handelt von Henrik Ibsen und seinem späten Drama „Wenn wir Toten erwachen“. Er steht in der Besprechung eines Kritikers unter dem Titel „Epilog“. Damit hängt zusammen, dass Ibsen im Text dann auch als „Epilogist“ erscheint: „Das Rassengemeinsame, Germanische ist zunächst: der Kampf um die Ethik (das Faktum Nietzsche beweist nur die Ethik als unterschiedliches germanisches Merkmal); zweitens: eine gewisse Art der seelischen Tiefbohrung. Hier aber deckt sich der Epilogist zugleich mit den Slawen: sie haben das Merkmal der Psychologie, und einer empirisch-exakteren als die Germanen. Bei den Germanen mehr ahnungsvoller Dämmer, gefühlsmäßiges Versenken, bei den Russen mehr Tatsachenschärfe; Ibsen gleicht einem Produkt aus beiden. Zugleich Annäherung an die Lateiner ...“¹⁶

Würde dem Leser verschwiegen, welchem Text das Zitat entnommen sei, er könnte vielleicht nicht sogleich erraten, daß der Verfasser einer der in seiner Ära berühmtesten deutschen Schriftsteller jüdischer Herkunft gewesen ist, sondern statt dessen womöglich einen Verfasser von NS-Literatur vermuten.

Genauso liegt die Sache bei dem folgenden Kurzzitat. Es ist eine Formel für den Schriftsteller Oscar Wilde und lautet – mit einer Substantivbildung zum Wort „Sippe“ –: „Sippling morscheren Blutes“.¹⁷ So weit zu Alfred Kerr. Die Zitate, betreffend Ibsen und Wilde, stammen von ihm.

Zur schriftlichen Hinterlassenschaft von Karl Kraus gehören Texte, die so wenig wie Kerrs Werk frei sind von antisemitisch-antijüdischen Einsprengseln. Aus diesem Grund nominierte der israelische Historiker Walter Grab

Kraus als besonders drastisches Beispiel „jüdischen Selbsthasses“. ¹⁸ Er verwies z. B. auf eine frühe Äußerung in der „Fackel“, wo Kraus von einem „Staate“ spricht, „in dessen Lebensadern das Gift der corruptesten jüdischen Einflüsse kreist“ (F 33, Ende Februar 1900, S. 20). Grab führte darüber hinaus an, dass Kraus in der „Fackel“ die Rassen-theoretiker bzw. -apostel Houston Stewart Chamberlain und Jörg Lanz von Liebenfels zu Wort kommen ließ. ¹⁹ Ein vergleichbares Fazit zog der Kraus-Biograph Edward Timms: „Auch Kraus' Schriften sind zeitweise von derlei antisemitischen Ressentiments angekränkt. ... Unseligerweise fanden auch gröbere Formulierungen antisemitischer Vorurteile bei ihm Anklang, zum Beispiel Luthers Gleichsetzung von Juden und Wucherern.“

Allerdings verweist er darauf, „daß Kraus unter ‚Judentum‘ keine rassische Zuordnung, sondern eine Geisteshaltung versteht, die bei Angehörigen jeder ethnischen Gruppe oder Religion anzutreffen ist.“ ²⁰ Es ist sogar vorgekommen, dass die Faschisten in Deutschland von einem Schriftsteller jüdischer Herkunft einen Zentralbegriff bezogen, den sie als Waffe gegen ihre von ihnen erwählten Feinde, darunter solche jüdischer Herkunft, benutzten: so den Begriff „Entartung“, mit dem sie auf dem Gebiet ihrer Kunstpolitik bevorzugt arbeiteten. Für die Verbreitung dieses Begriffs sorgte der Autor Max Nordau (1849-1923, eigentlich Max Simon Südfeld), der ein zweibändiges Romanwerk veröffentlichte: „Entartung“ (1892 f.).

Dass im Übrigen das literarische Streiten, die Polemik, die durch kämpferisches Schrifttum ausgetragen wird, ein vornehmlich, gar ausschließlich von Autoren jüdischer Herkunft ausgeprägter Usus wäre, ist eine empirisch schlechterdings falsche Aussage, wie allein der flüchtigste Blick auf die berühmtesten Fehden in der deutschen Literatur zeigt: Luther / Müntzer, Luther / Erasmus, Hutten / Erasmus, Lessing / Goeze, Johann Heinrich Voß / Graf Friedrich von Stolberg, Schiller / Bürger usw. Die Zersetzungslust, die Destruktivität ist allen Polemiken eigentümlich, die in den hiervor genannten Fehden entstanden sind, und sie charakterisiert daher auch keinesfalls den Anteil von jüdischen Verfassern am polemischen Schrifttum deutscher Sprache.

Im 20. Jahrhundert war es außer Kraus ein weiterer deutscher Autor jüdischer Provenienz, der die Ehre der Polemik zu bewahren oder, soweit sie schon geraubt war, ihr wiederzuerstatten suchte, Walter Benjamin. Er beginnt sein Programm der literarischen Kritik mit dem Satz: „Die vernichtende Kritik muß sich ihr gutes Gewissen wieder erobern.“ Und in seiner Überlegung: „Die Technik des Kritikers in dreizehn Thesen“ lautet Nr. IX: „Polemik heißt, ein Buch in wenigen seiner Sätze vernichten. Je weniger man es studierte, desto besser. Nur wer vernichten kann, kann kritisieren.“ ²¹

DER FEHDE ZWEITE PHASE

In der „Fackel“ 649-656 (Anfang Juni 1924) findet sich in der Abteilung „Notizen“, Unterabteilung „Vorlesungen“, eine Übersicht über eine Reihe von zwölf Veranstaltungen, die Kraus vom 21. Februar bis zum 21. März des Jahres in Berlin abgehalten hatte (Abschnitt „Berlin“, S. 74-81). Hierin

gibt Kraus u. a. Kerrs Rezension wieder, die sich auf die erste in der Reihe bezieht (S. 78 f.). Die Wiedergabe leitete Kraus mit einer Bemerkung ein, worin er an die alte Kontroverse von 1911 erinnert: „Ich habe ihn seinerzeit durch den Nachdruck des Angriffs gegen mich unschädlich gemacht. Heute, wo er wesentlich abgeklärter über mich denkt, verdient er immer noch den Nachdruck ...“ (S. 78)

Kraus zweifelte nicht daran, dass die kaum wohlwollende Kritik Kerrs auf zweierlei zurückging, erstens auf die Verwerfung seiner Kriegsliteratur durch Kraus, zweitens auf die Kontroverse von 1911. Kraus schreibt: „Aber kein literarischer Leser in Berlin war sich 1924 darüber im Unklaren, daß die ungünstige Kritik des Herrn Kerr – weitaus günstiger als seine berühmte Antwort in der Jagow-Sache – noch immer ein Echo jenes unverschmerzten Angriffs gebildet hat und vor allem die Quittung für alles zwischen 1914 und 1924 gegen die Kriegsliteratur Vorgebrachte. Ich hatte, von zahllosen anderen Äußerungen über die stilistische Figur abgesehen, im Jahre 1911 (...) eine Polemik gegen ihn geführt, von der man kaum sagen könnte, sie sei nicht intensiv und nicht systematisch gewesen. Von ihr datiert wohl in deutscher Geisteswelt – nicht bei den Gläubigen des Zeitungsruhms – einige Klarheit über die literarische Gestalt, die ich für deren größten Schädling halte.“ (F 787-794, S. 57)

Kerr's Besprechung beginnt wie folgt: „Neugier empfand ich, Kraus in seiner heutigen *Thersituation* zu sehen. Er hatte mich gestern, am Lützowufer war es, *besucht ... Gestern*, das Leben lag dazwischen.“ (Ebd.) Kraus kommentiert: „Herr Kerr datiert sicherlich nicht ohne feinere Absicht einen Besuch, der, wenn überhaupt, sich im Jahre 1897 zugetragen hat, von ‚gestern‘. Natürlich nur eine dichterische Wendung, aber der Fachmann wird darüber staunen und der Laie sich wundern, daß ich am 20. Februar 1924 den Herrn Kerr besucht habe.“ (S. 80)

Wer heute Kerr's Besprechung überfliegt, dem wird vor allem der Krampf der darin enthaltenen Wortspiele auffallen: „*Thersituation*“ = Kontamination aus *Thersites* und *Situation*; „*Trompethiker*“ (S. 79): Kontamination aus *Trompeter* und *Ethiker* (einer, der Ethik trompetet). ²²

Auffällig zudem das Wegwerfende im Ton und das Fehlen von Begründungen, das gewöhnlich partout Nichtssagende des Texts, so wenn Kerr über einen der von Kraus verlesenen Texte schreibt: „Die ‚*Chinesische Mauer*‘, *Kulturschmuß*, versagt ...“ Und, mit einer Anspielung auf Goethes „Faust“: „Als strebend Bemühter wird er erlöst.“ (ebd.)

Kraus beendet seine Kommentierung der Kerr'schen Besprechung mit einem Satz, der seine Distanzierung von Berlin ausdrückt: „Ich bin wirklich gegen die Eisenbahn; das heißt gegen die, die nach Berlin geht.“ (S. 81)

AUFGIPFELUNG

Den Höhepunkt erreicht die Auseinandersetzung zwischen Kraus und Kerr in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre, im Zeitraum von 1926 bis 1929.

In dieser Phase sind Gegenstand des Streits die Propagandatekste, die Kerr während des Weltkriegs veröffentlicht und

in denen er die deutsche Kriegführung z. T. in schrillsten Tönen unterstützt hatte, außerdem der Umstand, dass derselbe sich nach Kriegsende unverzüglich auf der Hacke umzudrehen nicht scheute und sich, gern auch im Ausland, als (mit einem Ausdruck von Kerr selber) „Friedmensch“, nämlich als Friedenskämpfer, als Pazifist beweihräuchern ließ.²³

Diese Phase der Fehde wurde temporär in juristischer Form ausgetragen, weil Kraus den Widerpart angezeigt hatte²⁴. Der ging mit der Behauptung hausieren, Kraus sei ein kleiner mieser Verleumder. Worauf bezog er sich? Während des Kriegs waren in Deutschland Hunderte von kriegshetzerischen Gedichten erschienen, die unterschiedliche Verfasser hatten, darunter auch Kerr. Die Verfasser verwendeten allesamt dasselbe Pseudonym: „Gottlieb“, wodurch die jeweilige Verfasserschaft unkenntlich wurde. Kraus hatte eine Menge der Gottlieb-Gedichte, „einzig auf mein stilistisches Sachverständnis angewiesen“, als Kerr-Produkte dekuviert, wobei es geschah, dass er einmal eines dem Berliner Starkritiker „irrtümlich“ zuschrieb, eines von einem halben Tausend Kerr'scher Reimereien (F 787-794, S. 5). Kraus findet es lächerlich, dass der Urheber einer Unzahl von kriegsbegeisterten Hetztexten sich empört, weil man ihm zu den vielen, die er verfasst hatte, eines zuschreibt, das nicht von ihm ist: „Es muß doch einmal ein Ende der Komik sein, daß der Rädelsführer eines Räuber-konsortiums sich für ‚verleumdet‘ erklärt, weil man ihm einen der hundert Einbrüche mit Unrecht nachgesagt hat.“ (Ebd., S. 191)

Kerr versuchte, sich vor Gericht in einem Schriftsatz reinzuwaschen, indem er die Behauptung aufstellte: „Ich bin und war also Pazifist, aber nicht sentimentaler Pazifist ... In summa: ich vertrat möglichst einen antikriegerischen Standpunkt, aber nicht einen nurpazifistischen Idiotenstandpunkt.“²⁵

PAZIFIST KERR

Mit dem (*nicht nur*-)Pazifisten Kerr aber hat es die folgende Bewandnis. Erstens gibt es von ihm diejenigen Kriegsgedichte aus der Weltkriegszeit, die zu den Propaganda-Äußerungen in deutscher Sprache zählen von dem niedrigstem Niveau, das denkbar ist. Kraus druckte einige davon in seinem Text „Ein Friedmensch“ ab (F 735-742, S. 70-95). Im Folgenden nur einige Zeilen von zahlreichen in zahlreichen Beispielen:

(gegen die Russen)

Peitscht sie, daß die Lappen fliegen.

Zarendreck, Barbarendreck

Peitscht sie weg! Peitscht sie weg! (Ebd., S. 82)

(gegen die Rumänen)

Gebrüllescu voll Triumphul

Mitten in Korruptul-Sumpful

In der Hauptstadt Bukurescht,

Wo sich kainer Fiße wäscht. (Ebd., S. 81)

(gegen die Ententemächte)

Allen Führern bei der Deutschlandhetze

*Wünsch ich Bandwurm, Hühneraugen, Krätze,
Zur Ernährung schimmelfeuchtes Stroh –
Und noch Rheumatismus im Popo.* (Ebd., S. 83)

Zweitens gibt es Kriegsgedichte von Kerr (mit diesem Namen gezeichnet) in einer Auswahl von lyrischen Propagandertexten. Der Herausgeber war Julius Bab; es handelt sich um eine Hefreihe unter dem Titel: „1914. Der Deutsche Krieg im Deutschen Gedicht“, Berlin 1914 f. (7 Hefte)

Als Poeten gaben darin ihre bellizistischen Visionen oder Visitenkarten ab: die meisten bekanntesten deutschsprachigen Autoren der Zeit, darunter Gerhart Hauptmann (von ihm stammen überaus hassvolle, feindselige, vor allem auch menschenfeindliche Poesien), Richard Dehmel, René Schickele, Ina Seidel, Hugo von Hofmannsthal, Gertrud von le Fort, Hermann Claudius. Von Kerr nahm der Herausgeber 6 Poeme auf.²⁶

Drittens: In der Zeitschrift des S. Fischer Verlags: „Die neue Rundschau“ (25. Jg. der freien Bühne / September 1914) leistete abermals eine Autoren-Garde ihren Beitrag zur Kriegspropaganda der Zentralmächte, ein weiteres Mal darunter: Hauptmann, Dehmel, dazu der Österreicher Robert Musil, und wiederum Alfred Kerr. Seine Diatribe ist betitelt: „Aus dem Kriegsbuch eines Hirnwesens“ (S. 1308-1315).

Nach dem Kriege, in seiner Verteidigung gegen Kraus, nannte er denselben „einen *höchst kriegsfeindlichen Aufsatz*“ (zit. von Kraus, in: F 735-742, S. 78).

Was aber steht in Wahrheit darin? – Den deutschen Herren der Kriege bietet Kerr seine und seiner Gesinnungsgenossen Unterstützung an – „bis zum letzten Wurf Speichel“ (1315). Seine Aggressionen gelten den Ententemächten: „Man hat die Frechheit uns am Atmen hindern zu wollen.“ (1308) „... sie wollen Deutschland den Garaus machen.“ (1309) Jene, unterstellt er, hassen „uns ...“, weil wir blühen. Weil wir vom Mittag beleuchtet sind. Darum erfrecht man sich dieser Verschwörung.“ (1313)

Er übt Kritik an Bismarcks Russland-Politik: „War es Weisheit(,) immer mit Russland knüppeldick befreundet zu sein: damit es uns schließlich überfällt?“ (Ebd.)

An einer Stelle bricht sich bei ihm Wahrheit Bahn, wohl ohne sein Wollen, unvorsätzlich oder gar wider seinen Willen: „Mittendrin weiß man, daß auch drüben Hunderttausende nicht anders empfinden als wir; daß sie machtlos *fortgerissen werden von einer Verbrecherschar*, daß wir dennoch auf sie schießen sollen.“ (1310; kursiv von mir, W. B.) Verbrecherscharen auf beiden Seiten, auf der eigenen nicht minder als auf der da drüben? Die Grenze zur Kriminalität überschreitet Kerr mit dem Satz: „Ich juble schon über einen Bruch des Völkerrechts.“ (1311)

Zieht man Kerrs Texte heran, die er während des Weltkriegs der Öffentlichkeit zumutete, wie steht er da? – „Ich bin und war also Pazifist, aber nicht sentimentaler Pazifist ...“

KRAUS-TEXTE CONTRA KERR 1926-1929

Ich behaupte, dass im Krieg jeder geistige Mensch ein Hochverräter an der Menschheit war, der nicht gegen sein eigenes kriegführendes Vaterland aufgestanden ist – mit allen Mitteln, die ihm seine geistige Natur gewährt hat.

Karl Kraus, F 781-786, S. 3

... ich neige ... dem Wahne zu, daß ein freies, von keiner Macht nationalen Irrsinns beeinflussbares Wirken gegen die Übel im eigenen Lebenskreise den wahren Dienst an dessen Kultur bedeutet, die wahre Huldigung für deren hohe und so tief kompromittierte Schätze.

Ders., ebd., S. 7

Allein in den Jahren von 1926 bis 1929 verfasste Kraus eine so umfassende Serie von Polemiken und satirischen Artikeln contra Kerr, dass sie zusammengedruckt einen stattlichen Band von mehr als dreihundert Seiten ergeben würden. Es sind:

- F 717-723, April 1926, S. 47-61: „Kerr in Paris“;
- F 735-742, Oktober 1926, S. 70-95: „Ein Friedensmensch“;
- F 743-750, Dezember 1926, S. 45, Notiz: „Gerhart Hauptmann bei Castiglioni“, mit Kerr-Erwähnung;
- ebd., S. 48/52: „Das Unmögliche“ (über Versöhnung Kerr / Reinhardt);
- ebd., S. 96 f.: „Kerr in Wien“;
- ebd., S. 98-104 (weitere Notizen über Kerr);
- F 781-786, Anfang Juni 1928, S. 10-39: „Wer glaubt ihm?“
- F 787-794, Anfang September 1928, S. 1-208 (der zentrale Anti-Kerr-Text von Kraus, diese ganze „Fackel“-Ausgabe füllend): „Der größte Schuft im ganzen Land ...“
- F 795-799, Anfang Dezember 1928, S. 52-104: „Der größte Schriftsteller im ganzen Land“;
- F 806-809, Anfang Mai 1929, S. 32-42: „Der größte Feigling im ganzen Land“.
- (Als eine Art Nach- bzw. Satyrspiel zu der vorangegangenen Serie; ein Artikel von Kraus zur Verteidigung Brechts) F 811-819, Anfang August 1929, S. 129-132: „Kerrs Enthüllung“.

Erinnert man sich der Serie von Polemiken, die Kraus 1911 gegen Kerr schrieb, erkennt man unschwer die Tendenz zur Bildung von Sonderreihen; damals, 1911, trug jeder Artikel eine Überschrift, die begann: „Der kleine Pan ...“ In den Jahren seit 1926: „Kerr in ...“ / „Kerr in ...“; „Der größte (Schuft, Schriftsteller, Feigling) im ganzen Land“.

DEM HÖHEPUNKT DER KONTROVERSE ENTGEGEN

Karl Kraus hatte eine fast chemische Eigenschaft, in allen seinen Gegnern Kräfte der Selbstentblöbung auszulösen. Fast alle haben sich selbst in ihren Antworten weit gründlicher polemisch erledigt, als dies Karl Kraus in seinen Angriffen vermocht hätte.

Hans Weigel: Karl Kraus oder die Macht der Ohnmacht, S. 264

Es bleibt ein merkwürdiges Phänomen, dass Kraus, der keineswegs zimperlich in seiner Polemik war und immer auf die völlige satirische Vernichtung des Gegners ausging, bei diesem oft Reaktionen provozierte, die totalen Selbstentlarvungen gleichkamen. Auch in diesem Falle blieb der ‚größte Schuft im ganzen Land‘, Alfred Kerr, als Geschlagener auf der Walstatt zurück.

Jens Malte Fischer: Karl Kraus, S. 37

Die geistige Entscheidung zwischen mir und dem Alfred Kerr beschränkt sich auf den Unterschied, daß ich – außerhalb der Notwendigkeit dieser pragmatischen Geschichtsschreibung – ihn nur (unzitiert) abzudrucken brauche, um zu bestehen, während er keinen ganzen Satz von mir zitieren könnte, ohne zu fallen.

Karl Kraus, F 787-794, S. 206 f.

„Kerr in Paris“:

Den Auftakt zur Gipfelphase der Literaturfehde Kraus / Kerr bildete dieser Artikel, worin Kraus den Widerspruch zwischen den lyrischen Kriegshetzereien eines deutschen Autors und seiner ‚Mission‘ als Pazifist in der Nachkriegszeit aufzudecken suchte. Den Anlass bot ihm ein Auftritt Kerrs in Paris, wobei es zu einem Zwischenfall gekommen war: Demonstranten – zunächst unklar: ob Rumänen oder Serben? – attackierten den Lyriker-Gast wegen seiner Parteinahme im Kriege.

Kraus urteilte: „Eine der schnurrigsten Wendungen der europäischen Kulturburleske“ sei der Einfall von Mosse, also von Kerrs Verleger, „den Herrn Kerr, der schon in Berlin unmöglich ist, als Friedenstaube oder, um in seiner Sprache zu reden, als Friedenstäuberich²⁷, mit dem Ölzweig im Rosamündchen in die Welt zu senden ... Also ausgerechnet den Herrn Kerr, doch vielleicht mit dem raffinierten Hintergedanken, die verbreitete Vorstellung, die man in der Welt vom Teutonentum hat, durch den überraschenden Augenschein zu dementieren. Herr Kerr selbst, der seit dem Krieg den Völkern die Hand reicht und verzeiht, was er ihnen lyrisch angetan hat, scheint in seliger Selbstvergessenheit nicht zu merken, wozu er gebraucht wird und daß man für den Zweck der Völkerversöhnung den Blutausch des deutschen Bardentums in seiner harmlosesten und sensibelsten Gestalt vorführen wollte.“ (F 717-723, S. 47; an anderer Stelle spricht Kraus über „Kerr in Paris“ und nennt den Besuch „die freche Farce dieses pazifistischen Gastspiels“: F 735-742, S. 80.)

„Der Friedenssch“:

In der folgenden Kerr-Polemik nimmt Kraus Kerr als Beispiel für „Wesen und Erfolg meiner polemischen Satire“. Sie bestünden darin, „daß der von ihr Betroffene fortlebt, um ihre Berechtigung zu erweisen. Wie alles von mir herausgearbeitet wurde, hält es ihn in der Bahn fest, verführt ihn zur Übertreibung, und der Unfug seiner ferneren Existenz erscheint nun auch solchen sinnfällig gemacht, die bis dahin nichts gemerkt und sich eher am Abbild als an der Natur gestoßen haben.“ (F 735-742, S. 70) „Sogar der Selbstmord des Kerr, den ich an ihm vollzogen habe, indem ich seine Sätze über mich abdruckte, hatte keine andere unmittelbare Wirkung.“ (Ebd., S. 71) In der „Friedensch“-Polemik war es nicht Feindseliges über Kraus, was Kraus wiederabdruckte, sondern einige der dubiosesten Propagandagedichte Kerrs aus dem Kriege. Jedoch halte er „das letzte Hohnwort noch zurück“, und nur, falls Kerr sich nochmals äußere, „so bin ich imstand und drucke den ganzen höchst kriegsfeindlichen Aufsatz ab (aus der ‚Neuen Rundschau! September 1914!) in seiner ganzen katastrophalen Komik.“ Das Adjektiv „kriegsfeindlich“ ist natürlich Höhepunkt der Ironie. Kraus fährt fort: „Nein, er hat nicht zum Krieg, er hat nur zum Sieg gehetzt und alle Mächte mit Couplets beföhdet, denen er schuld gab, daß sein unschuldiges Vaterland nicht zum Gewaltfrieden gelangen konnte.“ (Ebd., S. 85) Und Kraus warnt jetzt den Kriegsliriker: „Und nun erdreiste sich der Mann, ... nun erdreiste er sich, die Vermutung, daß er im Krieg der Bestien in Grausamkeit versiert war, in jener scheußlich gewitzten Grausamkeit, die das eigene Leibeswohl hinter der Schanze eines Schreibtisches deckt, für ‚einfachen Schwindel‘ zu erklären!“ (Ebd., S. 87)

„Gerhart Hauptmann bei Castiglioni“:

In diesem Kurztext glossiert Kraus eine Meldung aus dem „Neuen Wiener Journal“, die er abdruckt. Sie handelt in einem überhöht feierlichen Tone von einem Empfang bei dem Inflationsmillionär Camillo Castiglioni; der habe „in seinem Wiedener Palais ein Souper“ gegeben, „an dem eine kleine, aber sehr gewählte Gesellschaft teilnahm“, darunter die Schriftsteller Hauptmann, Tristan Bernard und Kerr, zudem der Theaterregisseur Max Reinhardt. Kraus benutzt beim Abdruck wieder einmal seine bevorzugte Technik der Kursivierung, auch bei Erwähnung Kerrs. Aus dem Originaltext des Neuen Wiener Journals: „Ein nicht minder illustrierter Gast Tristan Bernard und der *führende Kritiker Berlins* Dr. Alfred Kerr waren ebenfalls gekommen.“ Einigermaßen rätselhaft teilt Kraus über Kerr mit, dass dieser „sich nach einem ‚Keller‘ gesehnt hatte, aber mit einem Palais vorliebnahm“ (F 743-750, S. 46; zur Auflösung des Rätsels: siehe weiter unten!).

„Das Unmögliche“:

Hier glossiert Kraus eine Meldung desselben Journals, wonach scheinbar Unmögliches, die Versöhnung Kerrs und Reinhardts, durch Castiglioni gelungen sei. Äußerst höhnisch schreibt er: „Aber die Versöhnung der Herren Reinhardt und Kerr ist doch einmal eine Sache, die den andern Errungenschaften erst das Relief gibt: die den Nutzen der Telegraphie und die Mission der Buchdruckerkunst beglau-

bigt und die Zurückhaltung einer Revolution rechtfertigt, welche sozialistische Setzer nicht ein für allemal der Möglichkeit enthoben hat, zur Verbreitung des bürgerlichen Geistesmists beizutragen.“ (Ebd., S. 51)

„Kerr in Wien“

In dieser Glosse folgt die Auflösung des obigen Rätsels; in diesem Text gibt Kraus sie. Er amüsiert sich über die Banalitäten, die anlässlich des Kerr-Besuchs in der österreichischen Presse Erwähnung fanden. Den Reporter der „Stunde“, der bei Ankunft des Zuges die Schlafwagentür aufriß, hatte der Besucher aus Berlin gefragt, wo bitte könne er „*in einen Keller steigen, einen recht rauchigen, derben Weinkeller, in dem die einfachen Leute sitzen ...*“ (Ebd., S. 96; kursiv von Kraus?) Sarkastisch äußert Kraus sich über die Bahnverbindung Berlin-Wien, aber nicht um der Bahnverbindung willen, sondern er zielt auf die unsägliche Trivialität des Bühnenwesens der Ära: „Die Schnellzüge Berlin-Wien befördern, wie man weiß, ausschließlich Theatergeschäftsleute; welche Schlafwagentür immer ein Reporter aufreißt, es lohnt sich: ein Agent sitzt drin oder ein ausübender Bajazzo, ein Oberkellner, der über ‚Prominente‘ gebietet, oder ein Tantiemenverdiener; wer diese Gesellschaft vermeiden will, wird die Route über Genua wählen.“ (Ebd., S. 97)

„Wer glaubt ihm?“

Mit diesem Text steigert Kraus seine Polemik gegen Kerr, um sie alsbald zum Gipfelpunkt zu führen. Hierin klagt er Kerr als „Schuft“ an, mit der Versicherung, er sei „bereit, die Beweise dafür, daß er es ist, vor jedem gerichtlichen Forum, Wiens oder Berlins, zu erbringen“. Er würde mehrere Punkte zur Sprache bringen: „Er hat in selbstverfaßten Schriftsätzen an das Amtsgericht Charlottenburg, vor dem ich ihn angeklagt hatte, mich an der Hand von Zitaten aus der Fackel und den ‚Letzten Tagen der Menschheit‘ des Vaterlandsverrats beschuldigt und sich selbst als deutschnationalen Patrioten hingestellt. Er hat mich weiter wider besseres Wissen beschuldigt, durch mein Gedicht ‚Apokalypse‘ ein Plagiat an der Offenbarung Johannis begangen zu haben und dergleichen mehr.“ (F 781-786, S. 11) Die Bezeichnung „Schuft“ sei keine „Ungebühr“, sondern „eine der ethischen Gerechsamte gemäße Stigmatisierung“ (ebd., S. 21). Kerr unterstellte ihm am 29. März 1928, Kraus beabsichtige, ihn zu ärgern. Kraus verneint dies, das sei seine Absicht nicht, sondern: „die Theatermenschheit von ihm zu befreien“ (ebd., S. 17 f.). In dem von ihm angestregten Prozess sei es ihm nicht einmal darum gegangen, dass Kerr ihn einen Verleumder genannt habe. „Nein: ich wollte vor der dupierten Öffentlichkeit, der er sich als Pazifisten nach dem Umsturz empfahl, die Tätigkeit des Herrn Kerr während des Kriegs zur Anschauung bringen, und daß er so und auch anders könne.“ (Ebd., S. 18)

LITERATENGEZÄNK?

Der gegnerische Anwalt, erkannte Kraus, verfolgte den Plan: „eine der wichtigsten Kulturangelegenheiten – die Obduzierung des Kriegs- und Friedenskerr – auf ein ‚Literatengezänk‘ herabzumindern“ (F 787-794, S. 6).

Die Affäre gelangte fast bereits an ihr Ende, als Kraus noch einmal auf das Motiv des ‚Literatengezänks‘ zurückkam: „Und da das Druckwesen, also Presse und Literatur, in meinen Augen nichts als die Möglichkeit vorstellt, die privateste Trottelei, die es vielleicht auf einem Jour schwer hätte, sich ohne Hinauswurf zu entfalten, ungestört einer weiteren Menschheit darzubieten, so finde ich alle Fadheit und Privatheit, die da glaubt, Polemik sei eine in die Öffentlichkeit hinausgetragene Privatsache, so finde ich das Motiv des ‚Literatengezänks‘, das Argument vom ‚kleinen Thema‘, den Wunsch nach dem ‚größeren Gegner‘, kurz alle Imbezillität, die mir seit dreißig Jahren erfolglos dreinredet und die nicht kapiert, daß sie selbst mein einziges großes Thema ist – so finde ich das alles jetzt in Zeitungen und Zeitschriften, soweit sie es nicht vorziehen, ihre Dummheit zu verschweigen, so finde ich es auf einem Misthaufen deutscher Wortentleerung beisammen.“ (F 795-799, S. 96)

Jener Kriegskerr hatte sich in einem Schriftsatz an das Amtsgericht gegen die Vorwürfe von Kraus zu verteidigen gesucht und gleichzeitig seine Behauptung, dass Kraus ein Verleumder sei, beides mit dem Bekenntnis: „Ich glaube: wer im Krieg (in der Überzeugung, daß sein Land überfallen ist) gegen diese Überfallenden auf- und für das eigne Land eintritt, den verleumdet man, wenn man ihn Kriegshetzer nennt.“ (Zit. in: F 787-794, S. 13) Seinen Ankläger prangert er an: „Der Schriftsteller Kraus wagt es, Dinge von säkularer Ernst: den drohenden Untergang des Geburt(!)landes, die Verzweigung seiner Möglichkeiten, den einsamen Kampf eines überraschten Volks und die seelische Teilnahme daran auszunutzen für Schmähungen und Verdrehungen, Verdächtigungen und Verleumdungen.“ (Zit. ebd., S. 17) Im selben Zusammenhang offenbarte er, welcher Vorwurf von Kraus ihn am heftigsten getroffen hatte: „... den Kernpunkt bildet für mich der von Kraus wider besseres Wissen geschriebene verleumderische Satz: daß ich während des Weltkriegs ‚in Grausamkeit versiert war, in jener scheußlich gewitzten Grausamkeit, die das eigne Leibeswohl hinter der Schanze eines Schreibtischs deckt.“ (Zit. ebd., S. 24)

Und, um die Anklage, die Kraus gegen ihn erhob, auszugleichen, gar zu überbieten, greift Kerr zu dem Mittel, das von Kraus gedichtete „Lied des Alldeutschen“ aus dem Drama „Die letzten Tage der Menschheit“ zu denunzieren: es sei „gegen Deutschland gerichtet“, und beschwert sich im selben Atemzug (notiert Kraus): „daß derjenige, der es gewagt hat, dieses Lied zu verfassen und ‚im Krieg öffentlich vorzutragen‘, ‚es wagt‘, ihm die ‚paar satirischen Strophen‘ vorzuwerfen, die er doch gegen die Feinde Deutschlands schrieb.“ (Ebd., S. 73)

Reichlich naiv klingt Kerrs Frage: „Wie kommt ein Herr Kraus dazu, sich überhaupt um meinen Standpunkt im Krieg zu kümmern?“ (Zit. ebd., S. 16) Und er verweist zu seiner Rechtfertigung darauf, dass er während des Krieges ein „Versöhnungsgedicht“ veröffentlicht habe (zit. ebd., S. 14 f.).

„DER GRÖSSTE SCHUFT IM GANZEN LAND ...“

Kraus antwortet: „Wie Herr Kraus dazu kommt, ‚sich überhaupt um seinen Standpunkt im Krieg zu kümmern‘? Aus

dem Recht zu freier Meinungsäußerung über kulturelle Angelegenheiten, zu denen die Kriegsleistung eines namhaften Literaten ganz gewiß so gehört wie Theater- und Familienaffären.“ (Ebd., S. 62)

Allerdings dem „Versöhnungsgedicht“ konzediert Kraus ausdrücklich, „es ist tatsächlich von einer friedmenschlichen Gesinnung erfüllt, die von allen sonstigen Versproduktionen dieses und sämtlicher Gottliebs grell kontrastiert“. Er gesteht, er würde – hätte er rechtzeitig davon Kenntnis erhalten – „die Verpflichtung gefühlt“ haben, „dem Einzelprodukt ... gerecht zu werden und das Problem dieser Doppelhaltung zu erörtern.“ (Ebd., S. 59) Seine Devise: dem Einzelprodukt gerecht zu werden, beherzigte Kraus sein Leben lang, und so hätte er es in bezug auf Kerrs „Versöhnungsgedicht“ ebenfalls gehalten. So hatte er einstmals (1909) eine in Versen abgefaßte Kritik Kerrs über den Schauspieler Girardi „mit rühmenden Worten abgedruckt“ (ebd., S. 40). Ein anderes Mal (1897) sich aufs schärfste von einer Vorgehensweise Kerr distanziert, der den greisen Musikgelehrten Wilhelm Tappert „um sein Brot brachte“ einer „Inkorrektheit“ wegen, aus der Kerr den Vorwurf der „gemeinen Bestechung“ konstruierte, den er später nicht aufrecht erhalten konnte (ebd., S. 34 f.). Weiterhin argumentiert Kraus gegen Kerr: „Von einem besseren Wissen, gegen das ich Herrn Kerr die Verantwortung für seine eigenen Produkte auferlege, kann somit nicht die Rede sein.“ (Ebd., S. 32)

Am stärksten kritisiert Kraus den bodenlosen Opportunismus seines Gegenübers: „Ich bin aber der Meinung, daß noch die verbohrteste antipazifistische Konsequenz würdiger ist als die humanitäre Bereitschaft von Intellektuellen, die im Krieg mit ihrem Rausch andere angesteckt haben und nun die Zeitungsfahne nach dem Weltenwind drehen möchten. ... Die vereinzelt Wendung von dem ‚edlen Frankreich‘ macht das Schauspiel, daß einer der enragiertesten Kriegsbarden dort als Friedenstaube gastiert, keineswegs erquicklicher.“ (Ebd., S. 54f.) Er demonstriert, dass, wenn Kerr nach seiner deutschnationalen Phase im Kriege sofort danach als „Friedmensch“ aufzutreten keinen Anstand nahm, er „für Gerichtszwecke“ – im Prozess gegen Kraus – sich wiederum nicht scheute, „vom Quickborn alldeutschen Fühlens zu schöpfen“ (ebd., S. 158). Denn vor Gericht bezichtigte der Opportunist Kerr seinen Gegner Kraus, jenes „Lied des Alldeutschen“ sei – mit Kerrs eigenem Ausdruck – „ein kläglicher Haßgesang gegen Deutschland“ (zit. ebd., S. 19) ... was Kraus zu dem Kommentar veranlasste, Kerr habe, „den Schein weltbürgerlicher Gesinnung preisgebend, dem Gericht den Gegner als Vaterlandsverräter“ denunziert (ebd., S. 198). „Seiner menschlichen Mischung aus deutschnationalen und kosmopolitischen Eigenschaften bewußt, unterläßt er es hierbei nicht, auf meine Unkompliziertheit hinzuweisen, indem ich ‚die entsetzlich triviale Rolle des edlen Tugendboldes spiele, der alle Untugendhaften voll Empörung tadelt‘ (was er eben ‚moraligen Kitschton‘ nannte). Sollte es aber ein sinnfälligeres Beispiel für dieses Genre geben, als die Bereitschaft, sich ausdrücklich ‚für das Gericht‘ als den unbeugsamen deutschen Patrioten darzustellen und den Gegner als den Träger antinationaler Gesinnung?“ (Ebd., S. 63 f.) „Da der Beklagte aber einmal den Weg betreten hat, die juristische

Sachlage durch Hervorhebung seiner strahlenden patriotischen Rolle zu verdunkeln, so erhofft er sich eine noch größere Wirkung, wenn er gleich auch zur Enthüllung meines gegenteiligen Wirkens übergeht.“ (Ebd., S. 68)

Kraus benennt, was während des Krieges des Schriftstellers Aufgabe war: „Er hätte die Geistesgegenwart haben sollen, gegen die Urheber des Unheils zu dichten. Das wäre nicht eiskalte Routine gewesen, sondern glühheiße Empfindung für die von phantasieloser Mechanik mißbrauchte Menschheit; und damit wäre er wahrhaft seinem ‚bedrängten Vaterland‘ zu Hilfe geeilt.“ (Ebd., S. 147) „Ich habe es – für alle Nationen – vom ersten Tag an für richtiger, für mutiger und für nützlicher gehalten, Lieder gegen den eigenen als gegen den feindlichen Generalstab zu machen und mit der Verachtung der Kriegsyrik habe ich ... bis zum letzten Tag durchgehalten.“ (Ebd., S. 179)

Und konnte Kerr diese Aufgabe während des Krieges keineswegs erfüllen, hätte eine andere wenigstens nach Kriegsende vor ihm gelegen: „Nun, als schlichter deutscher Kriegshetzer nach Paris zu kommen, mit dem offenen Bekenntnis seiner Tätigkeit 1914-1918: das hätte von Mut gezeugt oder von Reue.“ (Ebd., S. 133) Wenn gegenwärtig Kerr von ihm, Kraus, Beweise verlange (deren eine Menge mittlerweile vorlag), so gelte: „Nicht ich habe zu beweisen, sondern er hat zu *gestehen*.“ (Ebd., S. 191)

Wie Kraus, polemisch gestimmt, aber sorgsam untersuchend²⁸ nachwies, löste Kerr keine dieser Aufgaben, denn weder dichtete er während des Kriegs gegen dessen Urheber, sondern für sie, noch zeugte sein Betragen danach von Mut, gar Reue, sondern überstark von Racheverlangen gegenüber demjenigen, der ihn wegen seiner kriegshetzerischen Publizistik bloßstellte. Kraus führte einen anderen Autor an, der, im Unterschied zu Kerr, aufrichtig bereute, einstmals Stellungnahmen für den Krieg veröffentlicht zu haben; es war Franz Pfemfert. Dieser bezog sich auf den Zwischenfall in Paris beim dortigen Auftritt Kerrs und lieferte eine Beurteilung der Kriegs-Anthologie von Bab sowie der Mitwirkung Kerrs daran. Er schrieb: „Ich habe bisher unbeachtet gelassen: die wüste Kriegscouplet-Sammlung ‚Der Deutsche Krieg im Deutschen Gedicht‘, die der ‚Volksbühnen‘-Julius Bab herausgab (und die, mit Zustimmung der Militärbehörde, in wohl mehr als zweihunderttausend Exemplaren Verbreitung fand) ... Der Ekel würgt einen noch heute, wenn man den Mist lesen muß, mit dem die Journaille vier Jahre lang den Massenirrsinn düngte. ... Außen, auf dem *Umschlag* aber (und nicht auf einer ablösbaren Bauchbinde!) ist, zur *Charakterisierung des Inhalts*, dieses aufgedruckt:

Jeder Schuß – ein Ruß!
Jeder Stoß – ein Franzos!
Jeder Tritt – ein Britt!
Auch in Serbien
soll'n sie sterbien –,
Uns in Belgien
nicht behelligen –,
Und über die Montenegriner –
da lachen die Hühner!

Auf dem Umschlag! In fetter Type! ... Die Reimerei ‚Jeder Schuß – ein Ruß‘ gibt nur das *militärische* ‚Programm‘ wieder, nach dem ‚wir‘, wie das ‚Hirnwesen‘ stolz reimte, ‚stramm arbeiteten‘. Herr Kerr aber erstrebte mit seinen Miststrophen eine *Erweiterung* dieses ‚Programms‘²⁹ und eine Steigerung der Bestien-Tobsucht: ‚Hunde drangen in das Haus; Peitscht sie, daß die Lappen fliegen!‘ Herr Alfred Kerr war ein Vorsänger in dem Hetzchor, zu dessen Mitgliedern der Verfertiger von ‚Jeder Schuß – ein Ruß!‘ gehörte ...“ (Zit. ebd., S. 136 f.) – Kraus schloss sich dem Resümee Pfemferts an: „Ja, er war der Besten einer unter den vaterländisch konzessionierten Zubereitern des Ruhfusels, des geistigen Methylalkohols, unter dessen Einwirkung Völker erblinden.“ (Ebd., S. 149)

Kraus ermittelt, dass Kerrs Kriegshetze falschem Denken entsprang. Es stehe „ganz in dem Bann der Fibelmetapher von dem ‚Feind‘, der bis zum ‚Herd‘ vordringt ...“ Wo die Familie sich sodann gegenüber dem Eindringling in Notwehr befindet. Kraus widerspricht: „Der Vergleich der kriegerischen Abwehr mit der Notwehr des bedrohten Lebens ist eine von den Machthabern für Fibelhirne ersonnene Finte.“ (Ebd., S. 147 f.) Und selbst die Behauptung von der Notwendigkeit der *Abwehr* eines Aggressors ist Lüge, wenn man selber dies ist, wenn man selber dabei ist, den „Griff nach der Weltmacht“ zu praktizieren, oder, mit dem Vers des „Alldeutschen“: „Die Welt vom Frieden zu befreien.“

Umgekehrt wollte es der „Blutlyriker“ gesehen haben. Für wie verhängnisvoll Kraus diese Kategorie von Zeitgenossen erachtete, geht auch daraus hervor, dass er ihre Überstellung an ein Tribunal für angemessen hielt, das sie und die Urheber des Weltbrands zur Rechenschaft zu ziehen hätte. Er kennzeichnete als „Minus des Friedensschlusses“ eine Unterlassung: den „Verzicht auf die Auslieferung der Schuldtragenden: Wilhelms und seiner Generale, seiner Preßbanditen und Blutlyriker, und auf deren Aburteilung vor einem Weltkriegsgericht.“ (Ebd., S. 185)

Den Höhepunkt der Verwehrlosung in dem Versuche seiner Rechtfertigung erklimmte Alfred Kerr damit, daß er unter den unfreundlichen Äußerungen anderer, die er gegen Kraus ins Feld führte, auch solche zitierte, die er undeutlich als „Stimmen aus Tirol“ klassifizierte. Was hatte es damit auf sich? In Tirol wirkte zu jener Zeit der – sich selbst so bezeichnende – „Tiroler Antisemitenbund“. Der „Allgemeine Tiroler Anzeiger“ meldete am 10. Februar 1920: „In einer Entschliebung vom 6. ds. erhebt der Tiroler Antisemitenbund feierlichen Protest gegen die kürzlich stattgefundene Karl-Kraus-Vorlesung, in der der Jude Karl Kraus seinen ganzen Hohn und Spott über unser namenloses Unglück, über den furchtbaren moralischen Zusammenbruch des deutschen Volkes ergossen hat.“ (Zit. von Kraus in F 531-543, S. 142) Eine zweite Vorlesung hatte gar nicht erst stattfinden können. Den Gesamtvorgang jedoch, den Kerr nirgends anders als in der „Fackel“ kennen lernte, benutzte er nun, einige Jahre später, um vor Gericht durch dessen Heranziehung, als sei objektiv etwas vorgefallen, was Kraus in schlechtes Licht gesetzt hätte, gegen seinen Kontrahenten Stimmung zu erzeugen. Damit übergipfelte Kerr seine früheren Schabigkeiten noch um eine neue, vollends extreme. Kraus konterte: „*Das Hirnwesen triumphiert*,

weil 1920 seine Innsbrucker Rassenfeinde durch Todschlagdrohung meine zweite Vorlesung verhindert haben! Der Kosmopolit serviert dem Gericht die äußerste Kulturschande, die sich jemals in einem Neanderthal abgespielt hat, als Beweisstück gegen mich! Wahrlich, man könnte es unter der Aufschrift bringen: ‚Was Juden imstand sind.‘ (F 787-794, S. 197) Und anderer Stelle: ‚... meine Enthüllung war, daß er die Gesinnung, die ihm jene Produktion (der Kriegsslyrik. – W. B.) ermöglichte hatte und die man durch Friedmenschlichkeit überwunden glaubte, wieder hervorgeholt hat, um mich von dem nationalen Vorurteil einer Justiz richten zu lassen, und daß der Kosmopolit die Angeberei gekrönt hat, indem er ohne Angabe der Quelle den Aufruf der Tiroler Antisemiten gegen mich zitierte.‘ (F 795-799, S. 99)

„ZERSETZUNGSERSCHEINUNGEN DER IMPRESSIONISTISCHEN ERLEBNISFORM“

„Der größte Schriftsteller im ganzen Land“ und „Der größte Feigling im ganzen Land“ sind die folgenden Polemiken von Kraus betitelt. In der erstgenannten geht es u. a. darum, dass Kerr sich inzwischen darum bemühte, juristische Instanzen einzuschalten, die dem Kontrahenten – ging es nach Kerr – dessen glänzendste Waffe entwenden sollten: dass Kraus Kerrs Beiträge abdruckte. Ebenfalls darum, dass Kerr die Herausgabe einer Schrift avisierte: „Kerr contra Kraus. Antwort und Abfuhr“ ... welche jedoch niemals erschienen ist. In der Satire „Der größte Schriftsteller ...“ gibt Kraus auch eine Betrachtung von Herbert Jhering wieder, worin ein Passus steht, der beinahe klingt wie ein vorweggenommenes Schlusswort zur Kraus / Kerr-Fehde. Jhering schreibt: „Jeder Mensch hat das Recht auf Wandlung, also auf Entwicklung. Jeder kann es sich verbitten, immer wieder nach Irrtümern seiner Vergangenheit beurteilt zu werden. Im Falle Kerr aber handelt es sich um etwas anderes: um die Bereitschaft, jeder Stimmung nachzugeben, um den Mangel an Widerstandsfähigkeit, um Zersetzungserscheinungen der impressionistischen Erlebnisform. Man entwickelt sich nicht, wenn man vom Kriegsslyriker zum Gémierenthusiasten³⁰ wird. Eins ist unverbindlich wie das andere.“ (Zit. in F 795-799, S. 58)

In dem kleineren Text: „Der größte Feigling ...“ befasst sich Kraus abermals mit der Gegenschrift Kerrs, die dieser einstmals angekündigt hatte, aber ohne sie zu veröffentlichen, und die er im September noch einmal ankündigte. Sie sollte jetzt heißen: „Antwort und Abfuhr / Alfred Kerr: Literatenparadies. Die faden Fehden um den Weltkrieg“. Erschienen ist sie auch hiernach nie. Außerdem urteilt Kraus über ein neues Gedicht seines Gegners: „Aber die arme Seele, die so schwer leidet, seitdem ich keinen Frieden geben will und immer wieder die Kriegsgespenster heraufbeschwöre, sie glaubte sich die pazifistische Ruhe, die sie braucht, um jeden Preis verschaffen zu müssen. Und so verfiel er denn auf das Tollste, was zu ersinnen war und womit dem Hexenkessel erst der Boden ausgeschlagen wurde. Der Gottlieb hat ein Antikriegsgedicht verfaßt!“ (F 806-809, S. 38)

NACH- ODER SATYRSPIEL

Als Brecht die „Dreigroschenoper“ aufführte, bezichtigte Kerr ihn des Plagiats; er habe 25 Verse von Villon in der Übersetzung von K. L. Ammer (= Karl Klammer) in sein Stück übernommen. Kraus verfasste einen Artikel zur Verteidigung Brechts, „Kerrs Enthüllung“, und verwies eigens darauf, dass die „Genitivbeziehung“ in der Überschrift doppeldeutig sei. Er argumentierte: „Im kleinen Finger der Hand, mit der er fünf- undzwanzig Verse der Ammer’schen Übersetzung von Villon genommen hat, ist dieser Brecht originaler als der Kerr, der ihm dahintergekommen ist ...“ (F 811-819, S. 129) Man denke: 25 von insgesamt 600! (Ebd., S. 132)

Kraus gestattete sich eine kühne Inversion. Er ließ die Bezichtigung, die Kerr gegen Brecht vorgetragen hatte, auf Kerr zurückfallen: dieser, der angegeben habe, dass einige Zeilen in einem Theaterstück von Brecht nicht Brecht gehörten, würde viel darum geben, dass Zeilen, die von ihm selber (Kerr) herrührten, also ihm selber gehörten – die Fülle der Hunderte von Kriegsgedichten Kerrs! – in Wahrheit „nicht von ihm wären“. Im Vergleich mit Brecht habe Kerr nur „insofern mehr Pech ... als dieser, als es noch niemand eingefallen ist, zu enthüllen, daß die Gottlieb-Gedichte nicht von ihm seien, und ich glaube, daß er heute eine weit größere Summe, als er mir mit Hilfe der deutschen Justiz für ‚einstweilige Verfügungen‘ abgenommen hat, dafür geben würde, daß sie nicht von ihm wären.“ (Ebd., S. 130)

FAZIT

Die Fehde Kraus versus Kerr, – eine veraltete, inzwischen antiquarisch gewordene Affäre? Anwiderndes „Literatengezänk“? Könnte so geurteilt werden? Und so: Die Kritik, die bereits von den Zeitgenossen der damaligen Kontrahenten an dem unerheblichen Thema vorgebracht wurde, wirke aus der Retrospektive eher noch stärker berechtigt denn damals? Und: Die Zeit „ging auch über diese Fehde ... distanzierend dahin“? Und: Man könnte nunmehr die Kontrahenten, beide Kontrahenten „nebeneinander vielleicht gelten“ lassen (Gerhard F. Hering, s. o.)?

Nein. – Entschieden nein ... Recht und Unrecht wird man keinesfalls, aus welchem Zeitabstand auch immer, nebeneinander gelten lassen dürfen; es wäre eine Nivellierung, die nie, zu keinem Zeitpunkt, ihre Berechtigung hätte. Also Protest gegen das suggerierte Nebeneinander! Die Polemik des Karl Kraus gegen einen Alfred Kerr fällt nicht in die Rubrik „Literatengezänk“, sondern sie ist ein Akt der Selbstverteidigung – der Selbstverteidigung des Lebens gegen die Partei des Todes.

Durch Kraus muss das Leben gewahrt sein: Die Partei des Todes liegt nach wie vor auf der Lauer, um dem Krieg stetig neue Bahnen zu eröffnen. Die Partei des Lebens ist gut beraten, wenn sie von Karl Kraus lernt, den Schreibern der Partei des Todes Paroli zu bieten, um das Leben vor ihren Anschlägen zu bewahren. Die Schriften von Karl Kraus gehören der Partei des Lebens an.

ANMERKUNGEN:

- 1 Literatur und Lüge. Auswahl von Heinrich Fischer, München 1962, S. 111 u. 114.
- 2 Kraus druckte es sogleich in der „Fackel“ nach (326-328, 8 Juli 1911, S. 30), mit dem speziell auf den Gedichttext gezielten Hinweis: „Es ist das Stärkste, was ich bisher gegen Herrn Kerr unternommen habe.“ Dasselbe „Capricho-Lied“ nahm Kerr späterhin sogar in seine Gesammelten Schriften auf! – Die Zeitschrift „Die Fackel“: fortan abgekürzt (F).
- 3 Literatur und Lüge, wie Anm. 1, S. 133 ff. (die Zitate: S. 134 f.)
- 4 Ebd., S. 135.
- 5 Die benannten Artikel sind zusammengefasst unter dem Titel „Der Fall Kerr“, in: Literatur und Lüge, wie Anm. 1, S. 111-139.
- 6 Ebd., S. 111.
- 7 Ebd., S. 118.
- 8 Ebd., S. 120 u. 123.
- 9 Ebd., S. 127 f.
- 10 Meine ersten neunzig Jahre. Erinnerungen, Reinbek 1976, S. S. 98-113. Hierin auch Kerrs Text contra Jagow. Der Polizeipräsident hatte der Aktrice einen Brief geschrieben und gebeten, sie an einem Sonntag um 1/2 5 (d. h. nachmittags) aufsuchen zu dürfen (ebd., S. 109). Kerr fabrizierte daraus die Unterstellung: „... denn wenige Stunden nach dem Kennenlernen der Schauspielerin spüren Sie schon den dienstlichen Drang, sie *nächtens* in der Wohnung zu besuchen.“ (Ebd., S. 110; kursiv von mir, W. B.).
- 11 Ebd., S. 112.
- 12 Der NS-Barde Richard Euringer schrieb: „Die ‚Kritik‘ ist abgeschafft. Aufbauend tritt an ihre Statt jene Art der Kulturbeachtung, die das Wesen des Kunstwerks schaut und verkündet.“ (1939; zit. in: Joseph Wulf, Literatur und Dichtung im Dritten Reich. Eine Dokumentation, o. O. 1966, S. 313).
- 13 Das Nachwort zu der Ausg.: Alfred Kerr, Die Welt im Drama, hg. von Gerhard F. Hering, ²Köln etc. 1964, S. 610.
- 14 ⁵Aufl. Stuttgart etc. 1910, S. 34.
- 15 Leipzig 1943, S. 6 f. – Es ist doch sehr die Frage, ob ausgerechnet die „Treffsicherheit“ zu den Vorzügen der Sprache gehöre. Der Terminus entstammt – dass dieser Autor ihn wählte, dürfte kaum ein Zufall sein – dem Wortfeld ‚Schütze, schießen‘.
- 16 Alfred Kerr, wie Anm. 13, S. 34 f.
- 17 Alfred Kerr, Einleitung zu den Gesammelten Schriften, in: Ders., Essays / Theater / Film, Berlin 1991 (Werke in Einzelbänden), S. 310-326; hier: S. 321.
- 18 „Jüdischer Selbsthass“ und jüdische Selbstachtung in der deutschen Literatur und Publizistik 1890-1933, in: Der deutsche Weg der Judenemanzipation 1789-1938, München etc. 1991, S. 152-184; hier S. 153.
- 19 Ebd., S. 155.
- 20 Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse. Leben und Werk 1874-1918. Eine Biographie, Frankfurt / M. 1999, S. 464. – Auch Hans Wollschläger beschäftigte sich mit den Anklagen, die seit langem gegen Kraus vorgebracht wurden: Selbsthass, Ich-Verleugnung, verzweifelte Abwehr. Wollschläger schrieb: „... Kraus' Antijudaismus hat keine erkennbaren Wurzeln im Mutterboden des Vaterlands; wo er ‚generalisierte‘, geschah es reaktiv auf vorgefundenes Selbstverständnis, und *jüdisch* steht in der Fackel-Satire gebrochen synonym für Eigenschaften jüdisch repräsentierter Gruppen, vor allem des Liberalismus – oder genauer: seines Herrschaftsinstruments, der liberalen Presse. Das zentrale Subjekt, der Journalismus, färbte auch die antijüdische Position mit ein, determinierte sie gesellschaftlich, nicht rassistisch, und noch da, wo sie gegen rassistische Ideologie bezogen wurde, blieb es das Eigentliche und beherrschend ... Das ‚Antisemitische‘ bei Karl Kraus ist unabhängig von Blut und Milieu; darum konnte es konfliktlos unabhängig bleiben von der eigenen Abkunft.“ (Die Instanz K. K. oder Unternehmungen gegen die Ewigkeit des Wiederkehrenden Gleichen, in: Text + Kritik / Sonderband: Karl Kraus, München 1975, S. 5)
- 21 Sascha Michel (Hg.), Texte zur Theorie der Literaturkritik, Stuttgart 2008, S. 175 u. 173
- 22 Aus sprach- wie literaturgeschichtlicher Perspektive wird man Hans Weigels Urteil über Kerrs Stil bestätigen müssen. Weigel schrieb: „Alfred Kerr, ein lebenslanger Widerpart des Karl Kraus, ein lebenslang und posthum überschätzter, eitler und wenig angenehmer Literat von bedeutender sprachlicher Unerträglichkeit (ihn zu lesen, bedeutet Pein, selbst wo er recht hat) ...“ (Hans Weigel, Karl Kraus oder die Macht der Ohnmacht. Versuch eines Motivenberichts zur Erhellung eines vielfachen Lebenswerks, München 1972, S. 263) – Vgl. auch unter den Äußerungen von Kraus über Kerrs Stil: „... die Ekelvorstellung, die ich von seiner Mundart hege ...“ (F 735-742, Oktober 1926, S. 72); „... die mangelnde Ausdruckskraft dieser Impressionskunst“ (F 787-794, S. 111)
- 23 Diesen Teil der Auseinandersetzungen würdigten die Forschungsliteratur, Darstellungen und Kraus-Biographen fast stets mit Sympathien für Kraus; vgl. u. a.: Paul Schick, Karl Kraus in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1965, S. 118; Hans Weigel, wie Anm. 22, S. 263-269; Jens Malte Fischer, Karl Kraus, Stuttgart 1974 (Sammlung Metzler, M 131), S. 37; Edward Timms, wie Anm. 20, S. 396.
- 24 Kraus gibt an, er sehe „sich freilich manchmal genötigt ..., seine Beleidiger, nämlich solche, die sich für sachlichen und unwiderleglichen Tadel mit Beschimpfungen rächen, vor Gericht zu ziehen“. Er, „der noch keiner Polemik ausgewichen ist, befolgt den Grundsatz, in Fällen, wo die nackte Ungebühr zu publizistischem Ausdruck gelangt, durch strafrechtliche Abwehr den Mißbrauch der Druckerschwärze zu stigmatisieren“ (F 787-794, S. 82 f.).
- 25 Die Schrift von Kerr druckte Kraus ab: F 787-794, Anfang September 1928, S. 8-24; obiges Zit.: S. 16.
- 26 Vgl. I, S. 8, 24 u. 26; III, S. 11; IV, S. 22; V, S. 33.
- 27 „Friedenstäuberich“ wie auch – siehe den folgenden Absatz – „Friedensch“: zwei der von Kerr geschaffenen Neologismen (vgl. dazu F 735-742, S. 72 f.), die für seinen abstoßenden Jargon typisch sind (s. o. Kraus: „... die Ekelvorstellung, die ich von seiner Mundart hege ...“). Zur polemischen Technik von Kraus gehören die Aufnahme und der – satirische – Gebrauch stilistischer Mittel des Kontrahenten. Dieser erhält also nicht nur seine eigenen Texte rückerstattet (durch den Abdruck, den Kraus vornimmt), sondern selbst einzelne Lexeme (die Kraus in *seinen* Textfluss einbaut).
- 28 Er selber spricht im Zusammenhang seiner Polemik gegen Kerr von der „Notwendigkeit dieser pragmatischen Geschichtsschreibung“ (ebd., S. 206 f.).
- 29 Der zwiefache Bezug auf „das Programm“ ist eine Anspielung auf Kerrs Hetzgedicht gegen die Entente, welches beginnt: „Eins ist klar – wie es auch kommt: / Wir arbeiten prompt. / Eins ist klar: wir arbeiten stramm / Nach dem Programm.“ (In: Die neue Rundschau, September 1914, S. 1312)
- 30 Gémier: Französischer Schauspieler und Theaterleiter (Ögg)

SIMON GANAHL

„AD OCULOS ET AURES“
MASSENMEDIALE BEZÜGE DER *DRITTEN WALPURGISNACHT* VON KARL KRAUS¹

Was sich am 30. Jänner 1933 in Berlin abspielte, hatte nichts mit einer Revolution zu tun. Das Kanzleramt wurde von Hitler weder erkämpft noch ergriffen, sondern wie ein Paket in Empfang genommen, das eine „Clique von adligen Reaktionären“² geschnürt hatte und vom Staatsoberhaupt zugestellt wurde. Das ist keine neue Einsicht, sondern ein Sachverhalt, auf den Historiker und Journalisten ebenso häufig hinweisen wie auf den folgenden Prozess, der bis Mitte 1934 dauerte und mit Recht Machtergreifung genannt wird.³ Weniger bekannt ist die Tatsache, dass es ein Buch, das heißt ein Fragment über diese politischen Ereignisse gibt, das während ihres Ablaufs entstanden ist und zwei Leitfragen der NS-Forschung medienkritisch zu beantworten versucht: Wie konnte das geschehen? Und was konnte man wissen?

Der Wiener Publizist Karl Kraus fing gleich nach der Ernennung Hitlers zum deutschen Reichskanzler an, Dokumente über die Vorgänge im Nachbarland zu sammeln, entschied sich jedoch, dem Datum der letzten Quellen zufolge Ende September 1933, die Korrektur des im Lauf eines halben Jahres verfassten, bereits gesetzten Texts mit dem Titel *Dritte Walpurgisnacht* abzubrechen. Die nächste Ausgabe der *Fackel*, die im Oktober herauskam, bestand stattdessen aus einem Nachruf auf den befreundeten Architekten Adolf Loos, der im Sommer verstorben war, und einem Gedicht, dessen letzter Vers lautet: „Das Wort entschlief, als jene Welt erwachte.“⁴ Im Juli 1934 veröffentlichte Kraus zwar einige Passagen in einem mit „Warum die Fackel nicht erscheint“ überschriebenen Heft seiner Zeitschrift; verlegt wurde das formal abgeschlossene, nicht vollendete Werk aber erst 1952 von Heinrich Fischer. Seit 1989 liegt die *Dritte Walpurgisnacht* als zwölfter Band der Kraus'schen Schriften vor, die Christian Wagenknecht im Suhrkamp-Verlag herausgegeben hat.⁵

An eine Kriminalgeschichte gemahnt nicht nur der Weg der Druckfahnen, die von Wien über die Schweiz und New York nach Jerusalem gelangten, wo sie sich heute im Besitz der Hebräischen Universität befinden, sondern auch der eigenartige Verlauf der Rezeption. Denn von den knapp 300 Seiten des Originaltextes, der aus einer Vielzahl dokumentarischer und literarischer Zitate geflochten ist, nahm die Öffentlichkeit, unterstützt von ignoranten Kritikern, lediglich den Anfangssatz wahr: „Mir fällt zu Hitler nichts ein.“ (DW 12)⁶ Dass man, um den Einstieg verstehen zu können, den Schluss mitdenken muss, der „die guten Geister einer Menschenwelt“ anruft (DW 327), leuchtet jenen Lesern ein, die zwischen den Zeilen der *Dritten Walpurgisnacht* den anthropologischen Dialog entdecken, in dem Thanatos das erste und Eros das letzte Wort hat. Obwohl dieser Diskurs über die Doppelnatur des Menschen, der sich wie ein roter Faden durch die Textstellen aus Goethes *Faust* und Shakespeares *Macbeth* zieht, der Analyse wert ist, soll es im Fol-

genden um eine Auswahl⁷ der anderen, zeitgenössischen Quellen der neben *Die letzten Tage der Menschheit* wichtigsten Schrift von Karl Kraus gehen.

SINNESWERKZEUGE UND MEDIALES VERMÖGEN

Wer die *Dritte Walpurgisnacht* aufmerksam liest, wundert sich über das landläufige Bild ihres Autors als Pressekritiker, dessen Tunnelblick allein den Hauptfeind wahrgenommen habe, zumal das Panorama der nationalsozialistischen Machtergreifung, das der Text ausbreitet, auf allen Massenmedien⁸ gründet, die 1933 zu sehen und zu hören waren. Immer wieder hebt Kraus hervor, dass seine Augen und Ohren mit Material über die Ereignisse in Deutschland überschüttet würden, dass man ihm „ad oculos et aures“ demonstriere (DW 199), was der Welt missfallen müsse:

Man sollte aber glauben, dass auch einer deutschen Mehrheit, die aus Geschöpfen Gottes besteht, diese Lautsprecher von Natur, denen sie sich ausgeliefert hat, Mißbehagen verursachen; man sollte hoffen, daß ihr die Erweiterung der akustischen Möglichkeiten des Rundfunks und der optischen einer illustrierten Presse das Bewußtsein der Absurdität beibringt, die ihrem kulturellen Dasein nunmehr aufgezwungen ist. Fällt es den Deutschen nicht auf – denn den andern fällt es auf –, daß keine Nation nicht nur so häufig sich darauf beruft, daß sie eine sei, sondern daß im Sprachgebrauch der ganzen Welt durch ein Jahr nicht so oft das Wort „Blut“ vorkommt wie an einem Tag dieser deutschen Sender und Journale? (DW 199f.)

Da er das Geschehen „von Wien aus“ verfolgt (DW 19), ist Kraus auf fremde Darstellungen angewiesen, die keineswegs von persönlichen Informanten stammen, sondern von Zeitungen, Radiostationen und Kinos verbreitet werden. Wenn er von den „spezifischen Sinneswerkzeugen“ und dem „mediale[n] Vermögen“ der Nationalsozialisten spricht (DW 183f.), dann zeigt sich, wie viele Jahre er der wissenschaftlichen Diskussion voraus war, die erst im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts begann, Medien als Ausweitung der menschlichen Sinnesorgane zu betrachten, nachdem Marshall McLuhan das Buch *Understanding Media* publiziert hatte, das den Untertitel *The Extensions of Man* trägt.⁹

Freilich ist in der *Dritten Walpurgisnacht* mit diesem Medienbegriff die Klage verknüpft, dass die optischen und akustischen Erweiterungen unfähig seien, die reine Wahrnehmung wiederzugeben. Ein Medium, das sollte im Kraus'schen Verständnis ein passiver Übermittler sinnlicher Daten sein, vergleichbar der esoterischen Vorstellung, es

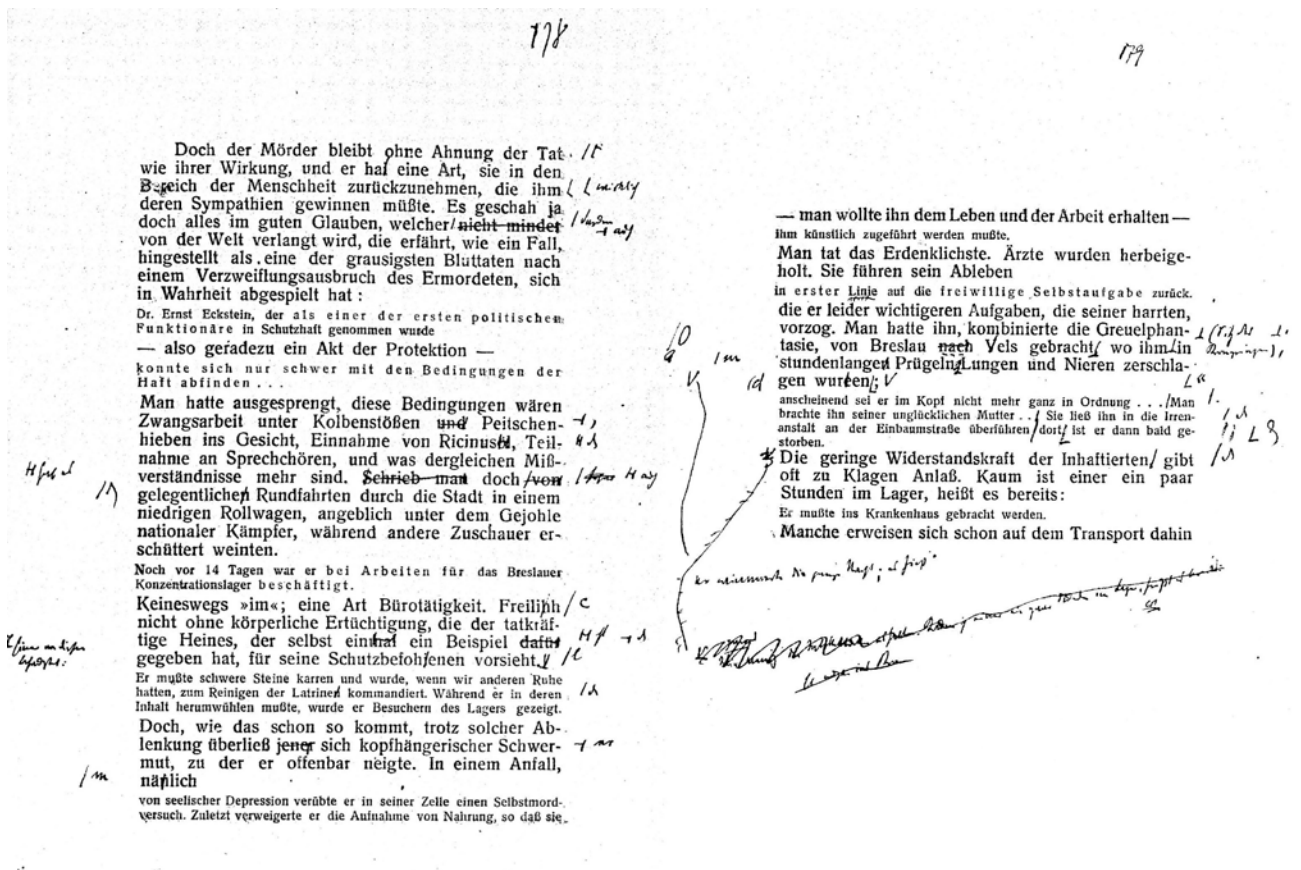


Abb. 1: Der ‚Fall Eckstein‘ in den Druckfahnen der *Dritten Walpurgisnacht* mit handschriftlichen Korrekturen von Karl Kraus
 Quelle: Deutsches Literaturarchiv Marbach, D:K. Kraus/Jahoda x, D 87.2.4, S. 178f.

gäbe Menschen, die ihren Körper Toten als Artikulationskanal überlassen könnten. Es handelt sich um das Idealbild eines Boten, der „das Unheil nur meldet, das vor jeglichem Versuch, es zu deuten, bloß den Gedanken an Rettung gewährt“ (DW 324). Die Tatsache, dass Massenmedien mit der Information zumeist auch deren Interpretation liefern, machte sich Joseph Goebbels, „der gründliche Kenner journalistischer Mundart“ (DW 128), zunutze: Nach Kraus verstand es der nationalsozialistische Propagandaminister meisterhaft, „Sachverhalte aufzuklären, bis das Gegenteil einleuchtet, Tatbestände im Wortschleim zu ersticken“ (DW 101), also Fakten hinter einem Wall von Meinungen verschwinden zu lassen. Der Vorwurf, die Nazis seien „Systematiker der Lüge“ (DW 108), ist daher weniger moralisch gemeint denn als Kritik an der gezielten Manipulation des Erkenntnisprozesses der Zeitungsleser, Radiohörer und Kinobesucher.

DER FALL ERNST ECKSTEIN

Als Beispiel für die ‚Öffentlichkeitsarbeit‘ des frühen NS-Regimes kann der Fall Ernst Eckstein¹⁰ dienen, der in der *Dritten Walpurgisnacht* aus einer Meldung der *Neuen Freien Presse*, dem wichtigsten bürgerlichen Blatt Wiens,

und zwei Artikeln des Zentralorgans der österreichischen Sozialdemokratie, der *Arbeiter-Zeitung*, montiert ist. In dieser Passage, die am Beginn einer ausführlichen Analyse der KZ-Berichterstattung steht, bricht Kraus die offizielle Version der Todesumstände des Breslauer Anwaltes, der dem Vorstand der Sozialistischen Arbeiterpartei angehört hatte, in zweifacher Hinsicht auf – zum einen inhaltlich, indem er die Beobachtungen eines Mitgefangenen anführt, und zum anderen durch Sperrungen und Einschübe, die den amtlichen Täuschungsversuch in eine ironische Erzählung verwandeln, wobei der Unterschied lediglich in der Haltung des Autors liegt. Die Schilderung, „wie ein Fall, hingestellt als eine der grausigsten Bluttaten nach einem Verzweiflungsausbruch des Ermordeten, sich in Wahrheit abgespielt hat“ (DW 204), soll vor Augen führen, dass Ironie nichts weiter als ersichtlich gemachte Lüge ist und die Verkehrung dessen, was in den Kommuniqués behauptet wurde, das wirkliche Geschehen erahnen ließ:

Dr. Ernst Eckstein, der als einer der ersten politischen Funktionäre in Schutzhaft genommen wurde

– also geradezu ein Akt der Protektion –

konnte sich nur schwer mit den Bedingungen der Haft abfinden ... [1]

Man hatte ausgesprengt, diese Bedingungen wären Zwangsarbeit unter Kolbenstößen, Peitschenhieben ins Gesicht [2], Einnahme von Ricinus, Teilnahme an Sprechchören, und was dergleichen Mißverständnisse mehr sind. Gab es doch auch gelegentliche Rundfahrten durch die Stadt in einem niedrigen Rollwagen, angeblich unter dem Gejohle nationaler Kämpfer, während andere Zuschauer erschüttert weinten. [3]

Noch vor 14 Tagen war er bei Arbeiten für das Breslauer Konzentrationslager beschäftigt. [4]

Keineswegs „im“; eine Art Büro­tätigkeit. Freilich nicht ohne körperliche Ertüchtigung, die der tatkräftige Heines [5], der selbst einst ein Beispiel gegeben hat, für seine Schutzbefohlenen vorsieht. Einer von diesen behauptet:

Er mußte schwere Steine karren und wurde, wenn wir anderen Ruhe hatten, zum Reinigen der Latrine kommandiert. Während er in deren Inhalt herumwühlen mußte, wurde er Besuchern des Lagers gezeigt. [6]

Doch, wie das schon so kommt, trotz solcher Ablenkung überließ er sich kopfhängerischer Schwermut, zu der er offenbar neigte. In einem Anfall, nämlich

von seelischer Depression verübte er in seiner Zelle einen Selbstmordversuch. Zuletzt verweigerte er die Aufnahme von Nahrung, so daß sie

– man wollte ihn dem Leben und der Arbeit erhalten –

ihm künstlich zugeführt werden mußte. [7]

Man tat das Erdenklichste. Ärzte wurden herbeige­holt. Sie führen sein Ableben

in erster Linie auf die freiwillige Selbstaufgabe zurück. [8]

die er leider wichtigeren Aufgaben, die seiner hart­ten, vorzog. Man hatte ihn, kombinierte die Greuelphantasie, von Breslau nach Oels gebracht (Sitz des Kronprinzen), wo ihm „in stundenlangem Prügeln Lungen und Nieren zerschlagen wurden“ [9]; er wimmerte die ganze Nacht; es hieß

anscheinend sei er im Kopf nicht mehr ganz in Ordnung. . . . Man brachte ihn seiner unglücklichen Mutter . . . Sie ließ ihn in die Irrenanstalt an der Einbaumstraße überführen; dort ist er dann bald gestorben. [10] (DW204f.)

Das Kraus'sche Verfahren ist einerseits postmedial, weil es sich auf den Vorfall bezieht, wie ihn die Zeitungen darstellten, und andererseits medienpädagogisch, da die Leser angeleitet werden, die Schwächen der Berichterstattung auszugleichen. Schon die Lektüre der kurzen Nachricht im Morgenblatt der *Neuen Freien Presse* vom 9. Mai 1933, die sich auf eine „Polizeipressestelle“ berief, konnte Kraus zufolge offenbaren, was sich ereignet hatte:

Dr. Eckstein, der als einer der ersten politischen Funktionäre in Breslau in Schutzhaft genommen worden war, konnte sich nur schwer mit den Bedingungen der Haft abfinden. [1] Er erlitt vor einiger Zeit einen seelischen Zusammenbruch. Noch vor vierzehn Tagen war er bei Arbeiten für das

Breslauer Konzentrationslager beschäftigt. [4] In einem Anfall von seelischer Depression verübte er in seiner Zelle einen Selbstmordversuch, der jedoch rechtzeitig entdeckt worden ist. In den drei letzten Tagen hatte er die Aufnahme von Nahrung verweigert, so daß sie ihm künstlich zugeführt werden mußte. [7] Die Aerzte führen den Tod Ecksteins in erster Linie auf diese freiwillige Selbstaufgabe zurück. [8] ¹¹

Tod des Führers der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei Dr. Eckstein.

Wie die Polizeipressestelle mitteilt, ist gestern im Krankenhaus der seit dem 28. Februar in Schutzhaft befindliche Führer der sozialistischen Arbeiterpartei, Dr. Ernst Eckstein an Lungen- und Nierenentzündung gestorben.
Dr. Eckstein, der als einer der ersten politischen Funktionäre in Breslau in Schutzhaft genommen worden war, konnte sich nur schwer mit den Bedingungen der Haft

abfinden. Er erlitt vor einiger Zeit einen seelischen Zusammenbruch. Noch vor vierzehn Tagen war er bei Arbeiten für das Breslauer Konzentrationslager beschäftigt. In einem Anfall von seelischer Depression verübte er in seiner Zelle einen Selbstmordversuch, der jedoch rechtzeitig entdeckt worden ist. In den drei letzten Tagen hatte er die Aufnahme von Nahrung verweigert, so daß sie ihm künstlich zugeführt werden mußte. Die Aerzte führen den Tod Ecksteins in erster Linie auf diese freiwillige Selbstaufgabe zurück.

Abb. 2: Artikel über den Tod Ernst Ecksteins in der *Neuen Freien Presse* (Wien) vom 9.5.1933 (S. 3f.)
Quelle: Österreichische Nationalbibliothek (Wien)

Dieser Aspekt ist wichtig, weil die starren Fronten, die das politische Leben in der Ersten Republik prägten, vermuten lassen, dass die Folterberichte der sozialdemokratischen Organe von den Abonnenten der bürgerlichen Blätter, die das Thema größtenteils verschwiegen, ignoriert oder als demagogisch abgetan wurden. Daher rührt die Kritik, die Kraus in der *Dritten Walpurgisnacht* an der Rhetorik des Klassenkampfes übt – sie minderte die Glaubwürdigkeit der vielen Meldungen, die authentisch von den Misshandlungen in den Konzentrationslagern berichteten. So hieß es elf Tage nach Ecksteins Tod in der *Arbeiter-Zeitung*, dass über Stirn und Backen der Leiche Striemen gelaufen seien: „Er ist also offensichtlich mit der Peitsche ins Gesicht geschlagen worden.“¹² [2] Unter der Aufsicht des Breslauer Polizeipräsidenten und SA-Führers Edmund „Heines (der berühmte Fememörder)“¹³ [5] habe man den Häftling öffentlich gedemütigt. „Auf einem niedrigen Rollwagen, der mit Telegraphenstangen beladen war, mußte Dr. Eckstein zusammen mit drei sozialdemokratischen Führern kreuz und quer durch die Stadt fahren, unter dem Gejohle der Nazihorden, während die Arbeiter, die ihn sahen, tief erschüttert waren und ergriffen weinten.“¹⁴ [3] Drei Monate später, im August 1933, brachte das Blatt den Zeugenbericht eines Mitgefangenen von Ernst Eckstein:

Er mußte schwere Steine karren und wurde, wenn wir anderen Ruhe hatten, zum Reinigen der Latrine komman-

diert. Während er in deren Inhalt herumwühlen musste, wurde er Besuchern des Lagers gezeigt. [6] Eines Nachts vernahm ich ein fürchterliches Geschrei, man flüsterte mir später zu, Eckstein sei geschlagen worden und im Hemd durchs Lager geflüchtet. Vielleicht war das der Anlaß, daß man ihn von Breslau fortnahm, um kein Aufsehen zu erregen. Man brachte ihn nach Oels, wo in der Nähe des kronprinzlichen Schlosses geradezu ein Folterlager besteht. Ein Lagerkamerad, der dort mit ihm zusammen war, erzählte mir später davon. Man hat Eckstein stundenlang geprügelt und ihm dabei die Lungen und Nieren zerschlagen. [9] Der Kamerad sagte mir gleich, Eckstein, der die ganze Nacht gewimmert habe, sei ihm am Schluß ganz sonderbar vorgekommen. Anscheinend sei er im Kopf nicht mehr ganz in Ordnung. Etwa fünf Tage später wurde Eckstein plötzlich „entlassen“. Man brachte ihn seiner unglücklichen Mutter, die sofort erkannte, daß jede Hoffnung vergeblich war. Sie ließ ihn in die Irrenanstalt an der Einbaumstraße überführen, dort ist er dann bald gestorben. [10]¹⁵

Wie Ernst Eckstein starb.

Aus Deutschland geht uns nachfolgender Bericht über das schreckliche Ende des Führers der SWP an:
 Rechtsanwalt Dr. Ernst Eckstein, Stadtratsmitglied in Breslau, wurde am Tage nach dem Reichstagsbrand in „Schuphaus“ genommen.
 Am Polizeigefängnis wurde er zunächst verhältnismäßig anständig behandelt. Er ertrug auch anfangs die Haft mit Gleichmut, weil er damit rechnete, in absehbarer Zeit zu einem Verhör gerufen zu werden und sich mit den gesetzlichen Rechtsmitteln verteidigen zu können. Aber nichts dergleichen geschah. Es gehört zum System des deutschen Faschismus, die politisch Verhafteten nicht einmal zum Schwitz zu verhören. Sie sitzen und fressen, ohne auch nur zu erfahren, warum.
 Eckstein entwarf Eingaben, in denen er nur das forderte, was ihm nach Recht und Gerechtigkeit zuzustand. Zur Strafe wurde ihm auf längere Zeit die Erlaubnis, Besuche zu empfangen, entzogen und jedes Zusammensein mit andern Inhaftierten verboten.
 Die eigentlichen Martern begannen aber erst, als Eckstein tagsüber ins Arbeitslager kommandiert wurde. Auch eine Haft von zwei Monaten bereits genügt, zu körperlicher Arbeit, die er nicht gewohnt war, gezwungen und überdies den inhumanen Schikanen hilflos preisgegeben, mußte er zusammenbrechen.
 Auf einem niedrigen Hockstool, der mit Telegraphenleitungen beladen war, mußte Dr. Eckstein zusammen mit drei sozialdemokratischen Führern kreuz und quer durch die Stadt fahren, unter dem Gejohle der Nazihorden, während die Arbeiter, die ihn sahen, tief erschüttert waren und ergriffen weinten. Am Lager wurde er dazu bestimmt, das schmutzige Geschütz der SA abzuwaschen; ein Mitgefangener wurde ihm als Kustcher beigegeben; wenn Eckstein nicht in zwanzig Minuten fertig war, sollte der Kustcher für jede Minute, die es länger dauerte, einen Schlag erhalten!
 Eckstein war zur Zeit fertig; aber ein SA-Mann fand auf dem Boden eine schmutzige Gabel und warf sie ihm unter unflätigen Beschimpfungen in so Weise. Das war genug für die gepöbelten Herren! Dr. Eckstein bekam einen nervösen Kollaps, er forcierte die Wachmannschaften auf, ihn lieber zu erschießen, als weiter zu marieren — nur das Eingreifen von Stahlhelmannschaften verhinderte das Schlimmste. Man muß überhaupt erwähnen, daß die Stahlhelmschwärze alles herbeiführte, um Eckstein gegen die SA-Gefährlichkeit zu schützen. Aber der Stahlhelm wurde dann ganz aus dem Lager zurückgezogen.
 Die Qualereien gingen weiter. Ständig wurden Eckstein Prügel und Katerierung angedroht. Er mußte die Aborte ausräumen.
 Er sollte gezwungen werden, am 1. Mai zum „nationalen Feiertag“ eine Rede im Konzentrationslager zu halten. Das war bereits auf Plakaten angefündigt!
 Als ihn seine Angehörigen, während der letzten Tage zum letztenmal einen kurzen Augenblick sahen, hat er drei große Striemen im Gesicht. Er ist also offensichtlich mit der Peitsche ins Gesicht geschlagen worden. Dabei war er durch die Martern und Strapazen förmlich so erschöpft, daß er nicht mehr antwortfähig konnte.
 Am 28. April sollte die endgültige Ueberlieferung vom Polizeigefängnis in das in einem Breslauer Vorort gelegene Konzentrationslager erfolgen. Die Gefangenen wurden erst rund um das Polizeipräsidium geführt, um dem Nazi-Mob ein Gaudium zu bieten, dann ging es weiter zu Fuß durch die Stadt. Hinterher jubten im Auto der Polizeipräsident Heines (der berühmte Fremdenörder) und sein Stellvertreter Patkowski, beide in SA-Uniform. Arbeiterfrauen fielen beim Anblick ihrer gefangenen Männer in Tränen.
 Nachdem alle seine Eingaben, ihm den Aufenthalt in dem unter SA-Leitung stehenden Konzentrationslager zu erlangen, unter Hohn und giftigen Spott abgelehnt worden waren, beschloß er, den unerträglichen Qualen ein Ende zu machen. Wegen völliger Schlaflosigkeit hatte er mit Erlaubnis des Arztes regelmäßig Schlafmittel erhalten, von denen er etwas angeheitert hatte. Am 28. April, unmittelbar vor dem Ausmarsch ins Konzentrationslager, nahm er das Gift.
 Noch zehn Tag schwelte er zwischen Tod und Leben. Es ist bezeichnend, daß auch während seiner schweren Krankheit den Angehörigen keine Sprecheralaubnis erteilt wurde. Eine Stunde vor seinem Tode wurde seine alte Mutter benachrichtigt, daß die Ärzte ihn aufgegeben hätten — aber auch da mußte erst noch Sprecheralaubnis im Polizeipräsidium eingeholt werden!
 Am 8. Mai ist Eckstein, 36 Jahre alt, gestorben.

Ernst Ecksteins Tod.

Das Erschütterndste, das ich erlebte, war der Fall Ernst Eckstein. Ich kannte Eckstein gut, denn er war seit langen Jahren Sozialdemokrat und später Führer der SWP. Als Rechtsanwalt hatte er sich den glühenden Haß der Nazi zugezogen. Ich erinnere mich aus besonderen Gründen ganz genau, daß sie am 28. Februar in sein Schlafzimmer eine Bombe warfen. Alle rieten ihm damals zur Flucht, aber der tapfere und menschlich außerordentlich faubere Eckstein antwortete: „Ich verlasse die Breslauer Arbeiter nicht!“ Er kam schon im März ins Lager. Es tat mir in der Seele weh, wenn ich ihn, einen schlanken, schmalbrüstigen Mann, die schwersten Arbeiten verrichten sah. Man peinigte ihn ganz besonders. Er mußte schwere Steine faren und wurde, wenn wir anderen Ruhe hatten, zum Reinigen der Latrine kommandiert. Während er in diesem Kuhstall herumwühlen mußte, wurde er Besuchern des Lagers gezeigt. Eines Nachts vernahm ich ein fürchterliches Geschrei, man flüsterte mir später zu, Eckstein sei geschlagen worden und im Hemd durchs Lager geflüchtet. Vielleicht war das der Anlaß, daß man ihn von Breslau fortnahm, um kein Aufsehen zu erregen. Man brachte ihn nach Oels, wo in der Nähe des kronprinzlichen Schlosses geradezu ein Folterlager besteht. Ein Lagerkamerad, der dort mit ihm zusammen war, erzählte mir später davon. Man hat Eckstein stundenlang geprügelt und ihm dabei die Lungen und Nieren zerschlagen. Der Kamerad sagte mir gleich, Eckstein, der die ganze Nacht gewimmert habe, sei ihm am Schluß ganz sonderbar vorgekommen. Anscheinend sei er im Kopf nicht mehr ganz in Ordnung. Etwa fünf Tage später wurde Eckstein plötzlich „entlassen“. Man brachte ihn seiner unglücklichen Mutter, die sofort erkannte, daß jede Hoffnung vergeblich war. Sie ließ ihn in die Irrenanstalt an der Einbaumstraße überführen, dort ist er dann bald gestorben.

Abb. 4: Artikel über den Tod Ernst Ecksteins in der Arbeiter-Zeitung (Wien) vom 12.8.1933 (S. 3)
 Quelle: Österreichische Nationalbibliothek (Wien)

Abb. 3: Artikel über den Tod Ernst Ecksteins in der Arbeiter-Zeitung (Wien) vom 19.5.1933 (S. 2)
 Quelle: Österreichische Nationalbibliothek (Wien)

KZ-REPORTAGE STATT OFFENBACH-ZYKLUS

Vom Umgang der Nationalsozialisten mit ihren politischen Gegnern handelte auch, was in der Dritten Walpurgisnacht als Versuch der „Wahrheitsfindung durch das Radio“ angekündigt wird, nämlich eine „zwanglos[e] Unterhaltung mit Schutzhäftlingen“, die man „am 8. April via Stuttgart“ gesendet habe, „zwischen den stündlichen Rationen von Phrasengebell und Tanzmusik, es war der Trumpf aller besittlichen Zumutungen an den Äther, an Gehör und Men-

schenwürde“ (DW 228–230). Das auf Schallplatten fixierte Gespräch mit „einstigen badensischen Ministern“ sei, wie Kraus anmerkt, „zur Abwehr der im Ausland verbreiteten Lügen“ bestimmt gewesen. Demnach dürfte eine süddeutsche Version jenes „Berichts aus dem Konzentrationslager Oranienburg“ bei Berlin gemeint sein, der im Deutschen Rundfunkarchiv vom 30. September 1933 datiert ist.¹⁶ Denn in der vorliegenden Aufnahme teilt der Ansager ebenfalls mit, zur Abwehr der ausländischen „Gräuelmeldungen“ werde eine Aufklärung über das Leben „der in Schutzhaft genommenen, verirrten, verhetzten und schuldig gewordenen Volksgenossen“ von allen deutschen Sendern sowie dem Kurzwellendienst übertragen: „Das nationalsozialistische Deutschland baut den Staat, erzieht das Volk in unbegrenzter Wahrheitsliebe.“ Der Reporter versichert dann, dass überall im Lager „Ordnung und Sauberkeit“ herrsche und die Insassen gut versorgt würden. Als ein Häftling murmelt, es gäbe Erbsensuppe, weist der Interviewer auf eine Speckeinlage hin und fügt in holprigem Deutsch hinzu: „Was meinen Sie wohl, was wir Nationalsozialisten zu essen gekriegt hättet, wenn ihr Kommunisten am Ruder gewesen wärt? Ich glaube, ihr hättet uns hier nicht so anständig behandelt, wie ihr hier behandelt werdet.“

Die überlieferten Passagen des Beitrags enthalten keine der Äußerungen, die Kraus zitiert, entsprechen aber seinen Hinweisen – der einleitenden Klage über die angebliche ‚Gräuelpromaganda‘, der Ansprache ausländischer Hörer, der Unbeholfenheit des Journalisten wie der Opfer, die stammelnd beteuern, wohlauf zu sein. Ob es eine ganze Serie von KZ-Reportagen gab, mag dahingestellt bleiben; entscheidend ist, dass die Sendung in der *Dritten Walpurgisnacht* für die Zäsur steht, die der 30. Jänner 1933 auch in der Radiogeschichte markiere: „*Offenbach in Deutschland verboten*. Die Leitung des deutschen Rundfunks hat die Weisung erhalten, keine Werke von Offenbach mehr zu senden.‘ Als ob ein Äther, der für eine ‚zwanglose Unterhaltung mit Schutzhäftlingen‘ Raum hat, solcher Weisung bedurft hätte!“ (DW 53) Es sei ausgemacht, heißt es an einer anderen Stelle, „daß der deutsche Rundfunk in zwanzig völkischen Jahrgängen der Nation nicht das Entzücken ersetzen wird, das er ihr in zweien durch den Offenbach-Zyklus gewährt hat“ (DW 47). Gemeint ist eine Sendereihe der Berliner ‚Funk-Stunde‘, die in den Jahren 1930 bis 1932 von mehreren deutschen Stationen ausgestrahlt wurde. Insgesamt handelte es sich um fünfzehn Operetten des französischen Komponisten Jacques Offenbach; bei elf Auführungen hatte Kraus selbst als „Wortregisseur“ mitgewirkt.¹⁷ Der Wiener Publizist war einer der Autoren, darunter auch Bertolt Brecht, Gottfried Benn, Alfred Döblin und Else Lasker-Schüler, die für Hans Flesch, den Intendanten der Station in Berlin, Radiosendungen gestalteten.¹⁸ In einer Inszenierung von Shakespeares *Timon von Athen*, die am 13. November 1930 in der ‚Funk-Stunde‘ lief, führte er nicht nur Regie, sondern sprach zugleich die Hauptrolle, während der bekannte Moderator Alfred Braun dem Haushofmeister Flavius die Stimme gab.¹⁹

Mit diesen Bemerkungen sind die „Männer des Rundfunks“ genannt, an deren Schicksal in der *Dritten Walpurgisnacht* erinnert wird, jene „Flesch und Braun, gegen die

sich hinterdrein der Verdacht des Europäertums verdichtet hat und denen der sieghafte Dilettantismus das Bewußtsein kulturellen Kontrastes nachträgt“ (DW 119). Dem Passus liegt der Sachverhalt zugrunde, dass die ehemaligen Leiter des deutschen Rundfunks Anfang August 1933 verhaftet wurden, und zwar wegen des fadenscheinigen Vorwurfs, maßlos Geld verschwendet zu haben.²⁰ Kraus führt ein Bild an, auf dem die „Gequälten, umstellt von Wölfen des Konzentrationslagers“, zu sehen sind (DW 119): Sie stehen, noch in Anzüge gekleidet, in einer Reihe – Alfred Braun ganz aufrecht, Hans Flesch mit leicht gesenktem Kopf – und blicken auf eine Schar junger SA-Männer, die mit polierten Springerstiefeln ihren Einsatz erwarten.



Abb. 5: Leiter des Weimarer Rundfunks und Führer der preußischen SPD bei der Ankunft im Konzentrationslager Oranienburg im August 1933 (von rechts: Kurt Magnus, Hans Flesch, Heinrich Giesecke, Alfred Braun, Friedrich Ebert und Ernst Heilmann)

Quelle: Deutsches Historisches Museum (Berlin), F 55/1416

Wenn man sich bewusst macht, was auf die verschleppten Radioteute zukam, dann begreift man, weshalb in der *Dritten Walpurgisnacht* die „Tat dieses Herrn Bredow“ hervorgehoben wird, „der mit einem Satz das Deutschtum rehabilitiert hat, indem er in Verbundenheit mit ihnen seine Person der Barbarei darbot, die es entehrt“ (DW 119). Der erste Direktor der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft hatte nach der Festnahme seiner früheren Mitarbeiter ein Telegramm an das Propagandaministerium gesandt, in dem er laut der *Arbeiter-Zeitung* feststellte, dass die Verhafteten „um den Rundfunk hochverdiente Männer“ seien: „Er fühle sich mit diesen Männern verbunden und bitte um die gleiche Behandlung.“²¹ Ende Oktober 1933 wurde Hans Bredow tatsächlich festgenommen; der Schauprozess fand erst nach einem Jahr statt und endete im Juni 1935 mit der Verurteilung der Angeklagten zu Geld- und Gefängnisstrafen.²²

ÄTHERKRIEG: SIRENENGESANG AUS LAUTSPRECHERN

Steht der „Offenbach-Zyklus“ in der *Dritten Walpurgisnacht* für den Hörfunk der Weimarer Republik, so ist das NS-Radio, abgesehen von der „zwanglosen Unterhaltung mit

Schutzhäftlingen“, durch den „Ätherkrieg“²³ vertreten, den die Nationalsozialisten gegen die österreichische Regierung führten. Kraus erwähnt die „Rundfunkpropaganda“ (DW 105), die von Theo Habicht, dem ‚Landesinspekteur‘ der NSDAP in Österreich, geleitet wurde, mehrmals direkt und einmal allusiv mit einem Zitat aus der „Klassischen Walpurgisnacht“, jener Versammlung antiker Geister im zweiten Teil des *Faust*, die Goethe als Pendant zur mittelalterlichen Hexenfeier, der „Walpurgisnacht“ des ersten Teils der Tragödie, erfunden hat:

Nötigt sie herabzusteigen!
 Sie verbergen in den Zweigen
 Ihre garstigen *Habichtskralen*,
 Euch verderblich anzufallen,
 Wenn ihr euer Ohr verleiht. (DW 237)²⁴

Es ist wie im Originaltext eine Warnung vor dem Sirenen- gesang, der zur Entstehungszeit der *Dritten Walpurgisnacht* aus Lautsprechern zu hören war. Denn schon am Beginn des Konflikts zwischen Hitler und dem österreichischen Bundeskanzler Engelbert Dollfuß, der aus der Christlichsozialen Partei kam und seine eigene Diktatur errichten wollte,²⁵ stand eine Ansprache, die Hans Frank am 18. März 1933 im Radio hielt. Nach einer Meldung des ‚Wolf-Büros‘, der amtlichen Nachrichtenagentur Deutschlands, hatte der damalige Justizminister von Bayern, der später zum Reichsminister und Generalgouverneur im besetzten Polen avancierte, im Sender München gesagt:

Zum Schluß richtete Dr. Frank einen Gruß an seine unterdrückten Parteigenossen in Österreich, die unter der ihm unbegreiflichen Unvernunft ihrer Regierung den letzten Terror und die letzte Unterdrückung auszustehen hätten. Österreich sei jetzt der letzte Teil Deutschlands, in dem man es noch wagen könne, das deutsche nationale Wollen zu unterdrücken. Er möchte die Österreichische Regierung in aller Freundschaft und bundesbrüderlichen Zuneigung davor warnen, etwa die Nationalsozialisten zu veranlassen, die Sicherung der Freiheit der deutschen Volksgenossen in Österreich zu übernehmen.²⁶ (vgl. DW 188)

Anstatt der diplomatischen Forderung nach einer Entschuldigung zu entsprechen, trat Frank Mitte Mai bei Massenkundgebungen der NSDAP in Wien und Graz auf, was die latente zwischenstaatliche Krise offen ausbrechen ließ. Die Partei wurde, nachdem Nationalsozialisten eine Serie von Terroranschlägen verübt hatten, am 19. Juni 1933 in Österreich verboten.

Anfang Juli kündigte der bayrische Rundfunk dann per Pressemitteilung eine neue Sendereihe an: „Flüchtlinge aus Oesterreich sollen am Mikrophon zu Worte kommen und den Deutschen diesseits und jenseits der Grenze von dem brutalen Kampfe erzählen, der z. Zt. von einer kleinen separatistischen Clique in Oesterreich gegen alles Deutsche geführt wird.“²⁷ Den Auftakt machte der Landesinspekteur selbst, der im Juni verhaftet und nach Deutschland abge-



Abb. 6: Theo Habichts „Aufruf an das deutsche Volk Österreichs“ im *Völkischen Beobachter* (Münchener Ausgabe) vom 7.7.1933 (S. 1)

Quelle: Institut für Zeitungsforschung (Dortmund)

soben worden war. Theo Habichts Rede, sein „Aufruf an das deutsche Volk Österreichs“, wurde am 5. Juli 1933 vom Münchner Sender übertragen und zwei Tage später auf der Titelseite des *Völkischen Beobachters*, dem Kampfbblatt der NSDAP, abgedruckt. Die österreichische Republik sei, so lautete die Kernaussage, nicht national gewachsen, sondern nach dem Ersten Weltkrieg von den Siegerstaaten aus Eigeninteressen geschaffen worden; als „willenloses Instrument der französischen Machtpolitik“ habe das Land nie Aussichten gehabt, aus eigener Kraft zu überleben, weshalb der „Wille zur Überwindung des Zwangsstaates von St. Germain“, wo man 1919 den Friedensvertrag unterzeichnet hatte, ungebrochen sei. Da nun mit der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler die historische Stunde geschlagen habe, die deutsche Volksgemeinschaft zusammenzuführen, hätten „im Dienste Frankreichs Juden, Marxisten und Freimaurer“ eingegriffen, um die nationalsozialistische Bewegung in Österreich kurzerhand zu verbieten:

Hochverräter ist nicht der, der als Sprecher der überwältigenden Mehrheit eines Volkes unter strengster Wahrung seiner Verfassung und Gesetze bestrebt ist, den Willen dieser Mehrheit zur politischen Gestaltung zu bringen, sondern Hochverräter ist, wer, wie die Regierung Dollfuß, unter fortgesetztem Bruch der Verfassung und unter Mißbrauch der Gesetze als Vertreter einer verschwindenden Minderheit diese Mehrheit vergewaltigt und von der politischen Gestaltung ausschaltet.²⁸

staunt, die seit dem Zerfall der Monarchie mit aller Kraft in die deutsche Heimat dränge und jene Wiedervereinigung fordere, die von der „Gewaltfaust der Siegerstaatendiktatur“ beharrlich verhindert werde.³³

Bei der Absage wies der Moderator auf die nächste Sendung über Österreich hin, die am 11. August stattfinden und bei der Hermann Höning, der Wiener Korrespondent der *Münchener Zeitung*, zu Wort komme, um seine „Erfahrungen mit österreichischen Behörden und Gefängnissen“ darzulegen. Man habe ihm und seinen Kollegen, berichtete Höning dann, bei der Ausweisung übel mitgespielt: „So wurden wir in kleinen Zellen untergebracht, in denen auch Schwerverbrecher gefangen gehalten wurden. Der Chefkorrespondent des Scherl-Verlages z. B. war gezwungen, die ganze Nacht unter völlig verschmutzten Decken auf ein und derselben Holzpritsche mit einem Einbrecher zu schlafen, der unter anderem auch mehrfach wegen homosexueller Exzesse vorbestraft war.“³⁴ Es ist eine der wenigen konkreten Passagen der Rundfunkpropaganda, die sich in der *Dritten Walpurgisnacht* wiederfinden, wo es heißt, die Nationalsozialisten würden sich im Radio beschweren, „daß man einen deutschen Journalisten die Zelle eines österreichischen Homosexuellen teilen ließ (was hier vielleicht noch als Courtoisie beschönigt wird)“ (DW 186). An einer anderen Stelle erwähnt Kraus die Drohung, Deutschland bringe Österreich vor den Völkerbund und nicht umgekehrt: „Es ist die ultima ratio – Habicht hat gewarnt.“ (DW 192) Und zwar am 16. August 1933, als er im bayrischen Rundfunk einen weiteren „Lagebericht“ lieferte, in dem behauptet wurde, die österreichische Regierung halte die nationalsozialistischen Radiovorträge auf Schallplatten fest, um sie „bei einer kommenden Auseinandersetzung vor dem Völkerbund“ als Beweismaterial verwenden zu können. Er hoffe nur, sagte Habicht, dass die Dokumente nicht im Archiv verstauben, sondern wirklich „dem angekündigten Verwendungszweck zugeführt“ würden, damit die Welt „die wahre Meinung und Gesinnung des Volkes von Oesterreich“ aus seinem Mund zu hören bekäme.³⁵

Statt den Konflikt mit dem Nachbarstaat im Völkerbund zu verhandeln, trat Deutschland im Herbst 1933 aus der internationalen Organisation aus. Es lässt sich nicht endgültig klären, ob Habichts Reden aufgenommen wurden. Erhalten ist lediglich ein knapp vierminütiger Originalton auf einer getarnten Schallplatte mit dem Titel *An der schönen blauen Donau*; er stammt aus einer Ansprache, die am 13. November 1933 im Sender München lief. Der Landesinspekteur rühmte das Ergebnis der Reichstagswahl, die am Tag zuvor stattgefunden hatte, als Beleg der „unlösbaren Verbundenheit von Volk und Regierung“ in Deutschland. Nach offiziellen Angaben hatten über neunzig Prozent der Wähler das Kreuz bei der NSDAP, der einzigen Partei auf dem Stimmzettel, gemacht. Entgegen dieser „Einheit von Führer, Volk und Staat im Zeichen der nationalsozialistischen Bewegung“ verfüge die Regierung in Österreich, wo seit dem 10. November wieder die Todesstrafe galt, das Standrecht: „Gegen den deutschen Menschen als den Träger der deutschen Zukunft erfindet sie den österreichischen Menschen als den Repräsentanten einer untergegangenen Zeit.“ Da

Bundfunkrede des aus Oesterreich ausgewiesenen Wiener Korrespondenten der Münchener Zeitung, H ö n i g , über seine Erfahrungen mit Oesterreichischen Behörden und Gefängnissen .

München, 11. August 1933, 21.15 Uhr.

Wir wurden für immer aus Oesterreich ausgewiesen, oder, wie es echt Oesterreichisch heisst, für beständig aus Oesterreich abgeschafft. Das ist das Urteil, das die Regierung Dollfuß über Journalisten spricht, die jahrelang in guten und bösen Zeiten bemüht waren, der deutschen Oeffentlichkeit das öfters schwer zu enträtselnde Problem Oesterreich näherzubringen und verständlich zu machen, die stets bereit waren mitzuarbeiten, wo es galt, Irrtümer oder ungerechte Urteile über Oesterreich und die Oesterreicher richtigzustellen. Auf Dankbarkeit hat wohl kaum einer von uns reichsdeutschen Journalisten Anspruch erhoben, dass man uns aber auch die primitivste Gerechtigkeit verweigert, ist bitter, bitte, besonders für den, der Oesterreich mehr lieben muss, als er die verfehlte Politik seiner Machthaber sehen kann.

Die Geschichte unserer Verhaftung und Ausweisung ist rasch erzählt. Am frühen Morgen des 8. August wurden wir, der Chef-Korrespondent des Scherl-Verlages, Scheffski, und ich in unserer gemeinsamen Wohnung von Kriminalbeamten aus den Betten geholt. Eine mit allem kriminalistischen Raffinement durchgeführte Hausdurchsuchung förderte an sogenanntem belastenden Material nichts weiter zutage als einige alte vertraulich Informationsberichte und einige Privatbriefe, die zum Teil aus den Jahren 1931 und 1932 stammen. Herr Scheffsky wurde an Ort und Stelle verhaftet, ich selbst sollte nur als Zeuge auf das Kommissariat gebracht werden. Ohne sich aber darum zu kümmern, dass gegen mich kein Haftbefehl vorlag – zumindest konnte mir niemand einen solchen Haftbefehl vorweisen – wurden wir beide in den Polizei-Arrest des Stadtbezirkes Döbling gebracht. Es muss hier gleich eingefügt werden, dass sich gerade die untergeordneten Polizeibeamten uns gegenüber

Abb. 9: Behördliches Protokoll der Rundfunkrede von Hermann Höning vom 11.8.1933

Quelle: Neues Politisches Archiv im Österreichischen Staatsarchiv (Wien), K. 114, f. 453

sich Dollfuß weder auf „die Liebe und das Vertrauen des deutschen Volkes in Österreich“ noch auf die Verfassung stützen könne, hänge seine Herrschaft von der „Anwendung der brutalen Gewalt“ ab, weshalb sein letztes Argument in der „Drohung mit dem Galgen“ bestehe. „Noch liegen Nacht und Dunkelheit über Österreich“, sprach Habicht, „aber hoch über den Kerkermauern dieses sterbenden Systems erhebt sich leuchtend und sieghaft das Bild eines neuen und größeren Deutschland – eines freien, glücklichen und geeinten Volkes.“³⁶

Was die Repliken der RAVAG betrifft, gibt es ebenfalls eine Aufnahme in der Länge von rund vier Minuten. Es handelt sich um einen Ausschnitt aus einer Rede vom 17. Jänner 1934, die der Heimwehrführer Richard Steidle in seiner Funktion als ‚Bundeskommisär für Propaganda‘ im Wiener Sender hielt. Österreich verbitte sich jede Einmischung in seine inneren Angelegenheiten, sagte der christlichsoziale Politiker: „Man lasse uns nach unserer Fassung selig werden. Diese Fassung ist durch jahrhundertalte Erfahrung und Kultur entstanden und kann nicht ohne weiteres durch ein braunes Hemd ersetzt werden. Man

16. August 1933, München : nach einer kurzen Pause meldet sich München zu einem Bericht über Oesterreich.
Wir bringen die Sendung " Oesterreich " , es spricht Landesinspektor Theo Habicht .

Wenn die Mitteilungen der österreichischen Presse aus der vergangenen Woche richtig sind, dann ist jene Rede, die ich vor genau einer Woche von dieser Stelle aus hielt und die sich mit dem bekantem Schritt der Mächte in Berlin in der Angelegenheit des deutschösterreichischen Konfliktes befasste, im Auftrage der österreichischen Bundesregierung in Wien auf Schallplatten aufgenommen worden, zu dem Zwecke, bei einer kommenden Auseinandersetzung vor dem Völkerbund als Beweis für die angeblich von nationalsozialistischer Seite ausgehenden Bedrohungen der Freiheit, Selbstständigkeit und des Selbstbestimmungsrechtes Oesterreichs zu dienen.

Diese Mitteilung ist von den Nationalsozialisten Oesterreichs diesseits und jenseits der Grenze mit ausserordentlicher Befriedigung aufgenommen worden, weit davon entfernt sie als Drohung aufzufassen, wie dies offenbar gedacht war, hoffen sie vielmehr, dass die Festlegung dieser Reden weiterhin geschieht und hoffentlich auch vorher geschehen ist und wenn wir dazu einen Wunsch aussern dürfen, ist es nur der, dass die so entstandenen Dokumente nicht in dem Archiv der österreichischen Regierung verstauben möchten, sondern, dass sie tatsächlich eines Tages und in hoffentlich nicht allzuferner Zeit dem angekünndigten Verwendungszweck zugeführt werden. Wir wünschen das deshalb, weil damit zum ersten Mal vor dem Forum der Völker der Erde das Problem " Oesterreich in seiner wahren Gestalt " aufgezeigt würde, frei von allen Zweckklügen, Fälschungen und Verdrehungen, die es heute mit Nebeldunst umgeben; wir wünschen dies deshalb, weil aus dieser Darstellung zum ersten Mal zu den Ohren aller Welt der wirkliche Wille, die wahre Meinung und Gesinnung des Volkes von Oesterreich sprechen würde, das niemals bisher in Genf selber gehört wurde und weil die Welt weiter daraus erkennen müsste, worum es schliesslich in Wahrheit geht, nämlich darum, dass im Zeitalter des Selbstbestimmungsrechtes der Völker unter den Augen eines Völkerbundes, der berufen wurde, den Frieden der Welt und die Freiheit und Unabhängigkeit gerade der kleinen Völker zu schützen und zu garantieren, mitten im Herzen Europas, ein Volk

hww 248

Abb. 10: Behördliches Protokoll der Rundfunkrede von Theo Habicht vom 16.8.1933

Quelle: Neues Politisches Archiv im Österreichischen Staatsarchiv (Wien), K. 113, f. 444

verzichte uns gegenüber auf einen befehlshaberischen Kasernenton, der uns nicht liegt, und versuche anstatt dessen, durch brüderliches Einfühlen in die österreichische Seele uns zu gewinnen.³⁷ Gut vier Jahre später war die Ostmark Teil des Dritten Reichs. „Der Österreicher ist so deutsch, wie seine Donau blau ist“³⁸, schrieb Alfred Polgar, der vor den Nationalsozialisten flüchten musste, in einem Nachruf auf seine Landsleute. Wer je in Wien war, kennt die Farbe der Donau. Sie ist eher braun als blau.

„ERSCHÜTTERNDE BILDER VON DER NOT EINES GEKNECHTETEN VOLKES“

Dass die Annexion Österreichs nicht nur in Presse und Rundfunk, sondern auch im Kino vorbereitet wurde, betont Kraus mit dem Hinweis auf einen „Tonfilm“ namens „*Erschütternde Bilder von der Not eines geknechteten Volkes*“ (DW 186). Tatsächlich stammt das Zitat aus der Inhaltsangabe des *N. S. Ton-Bild-Berichtes Nr. 2*, den die Reichs-

propagandaleitung der NSDAP im Sommer 1933 herausbrachte und der im Filmarchiv des deutschen Bundesarchivs erhalten geblieben ist.³⁹ Aber liegt dieser Bemerkung eigene Zeugenschaft zugrunde? Lief der knapp zwanzigminütige Streifen in einem der rund 180 Kinos⁴⁰, die es damals in Wien gab? Nach den Zensurlisten der Magistratsabteilung 52 zu schließen, die in der österreichischen Hauptstadt für die Filmprüfung zuständig war, lautet die Antwort: Nein. Denn das Verzeichnis der im Zeitraum von 1. Jänner bis 31. Dezember 1933 freigegebenen Filme enthält keinen *N. S. Ton-Bild-Bericht Nr. 2*.⁴¹ Das heißt, dass er entweder abgelehnt oder gar nicht, wie landesgesetzlich vorgeschrieben, zur Kontrolle eingereicht wurde. Dessen ungeachtet mag der Propagandafilm, sei es bei Parteiveranstaltungen oder von nationalsozialistischen Kinobesitzern, illegal gezeigt worden sein; realistischer als die Vorstellung, Kraus habe sich zwischen eine Schar johlender Braunhemden gezwängt, ist jedoch, dass die Ausgabe der *Arbeiter-Zeitung* vom 11. August 1933 als Quelle diene. Dort findet sich nämlich eine mit „Deutscher Greuelfilm“ betitelte Glosse, wo das „in einer gleichgeschalteten reichsdeutschen Filmzeitung“ abgedruckte Inserat der NS-Produktion zitiert wurde: „Dollfuß spricht über den Nationalsozialismus. / Polizeiattacken auf die Wiener Bevölkerung. / Erschütternde Bilder von der Not eines geknechteten Volkes!“⁴²

Der Beitrag über Österreich ist das letzte der vier Sujets des *N. S. Ton-Bild-Berichtes Nr. 2*. Er nimmt den erwähnten Besuch Hans Franks in Wien zum Anlass, jenen „Vernichtungsfeldzug“ darzustellen, den Bundeskanzler Dollfuß gegen den Nationalsozialismus führe. Der bayrische Justizminister war am 13. Mai 1933 bei einer NSDAP-Kundgebung in der Wiener Engelmann-Arena aufgetreten, die mit offiziellen den Feiern zum 250. Jubiläum der „Türkenbefreiung“ kollidierte. In Großaufnahmen von Schlagzeilen des *Völkischen Beobachters* wird auf die „christlich-soziale Verschwörung“ in Österreich hingewiesen, wie sie bei der „Türkenbefreiungsfeier“ im Schlosspark von Schönbrunn, der die folgenden Szenen gewidmet sind, zum Ausdruck gekommen sei. Dollfuß spricht zu den versammelten Anhängern über „fremde Ideen“, die sich im Volk „eingenistet“ hätten, worauf die männliche Off-Stimme ergänzt, dass am selben Wochenende „dieses österreichische Volk in Wien die deutschen Minister Kerrl und Frank“ empfangen habe: Hitlergrübende und heilrufende Menschenmassen jubeln einer Autokolonne zu, in der, wie die nächste Sequenz zeigen soll, der Besuch aus dem Reich chauffiert wurde. „Vielen herzlichen Dank“, sagt Hans Frank zum Wiener Gauleiter Alfred Eduard Frauenfeld, „für den lieben Empfang, den Sie mir hier bereitet haben.“ Es sei eine „unerhörte Freude“, an der „deutschesten Stelle des Ostens“, wo Hitlers „Lebenskampf als einfacher Handarbeiter“ begonnen habe, betonen zu können, dass der Führer stolz auf seine Heimat sei, die „zu ihm und seiner Bewegung, zur Idee des Völkerfriedens, zur Idee der nationalen Wohlfahrt, zur Idee der Freiheit und Reinheit des Volkslebens“ stehe.

Die kurze Ansprache erntet großen Beifall, Heilrufe, erhobene Arme; Demonstranten, hauptsächlich junge Männer, singen das Deutschlandlied und werden von Polizisten mit Pferden und Schlagstöcken durch die Straßen gescho-

Deutscher Grenelfilm.

Die Naziregierung hat zwar nach der Intervention der Großmächte einerseits erklärt, daß sie keine Ahnung von irgendwelchen Feindseligkeiten gegen Oesterreich habe, andererseits feierlich versprochen, daß sie die Agitation gegen das Nachbarland einstellen werde, in Wahrheit geht aber die Heße zu Lande und in der Luft, im Radio und Film unbekümmert weiter. Da findet man in einer gleichgeschalteten reichsdeutschen Filmzeitung ein Inserat des „N. S. Tonfilmberichts Nr. 2, Produktion: Reichspropagandaleitung der NSDAP.“ mit folgender Inhaltsangabe:

Dollfuß spricht über den Nationalsozialismus.

Polizeiaktionen auf die Wiener Bevölkerung. Erschütternde Bilder von der Not eines geknechteten Volkes!

In keinem Theater darf dieser als staatspolitisch wertvoll anerkannte Film fehlen, wird zum Schluß befohlen — wehe dem Kinodirektor, der ihn nicht aufführt! Selbstverständlich sieht man in diesen erschütternden Bildern von der Not eines geknechteten Volkes nicht die Konzentrationslager Nazideutschlands, nicht alle die Schrecklichkeiten des braunen Mordregimes, sondern damit ist offenbar Oesterreich gemeint. Zu empfehlen wäre eine Großaufnahme des letzten obersten Führers der österreichischen Nazi, Landesinspekteur und Gauleiter A. E. Frauenfeld von Wurstel-Viel, wie er nach den fürchterlichen Verfolgungen täglich ins Gänsehäufel flüchtet, um sich dort im erfrischenden Wasser und im Kreise schöner Frauen von allen Leiden zu erholen und für neue Marterungen Kraft zu sammeln.

Abb. 11: Artikel über den *N. S. Ton-Bild-Bericht Nr. 2* in der *Arbeiter-Zeitung* (Wien) vom 11.8.1933 (S. 4)
Quelle: Österreichische Nationalbibliothek (Wien)

ben; Bajonette erscheinen in Naheinstellungen; einer, der wie Ludwig Wittgenstein aussieht, wird abgeführt. Dann schwenkt die Kamera auf einen Aufmarsch der paramilitärischen Heimwehr, und der Sprecher erläutert: „Der Weg der Unterdrückung und Verbote ist gefährlich, wenn man die Mehrzahl des Volkes gegen sich und als Gegner eine Bewegung hat, deren innere Kraft alles überrennt, was sich ihr in den Weg stellt.“ Mit dem Nebensatz wechselt das Bild, in das nun von rechts SA-Truppen mit Hakenkreuzfahnen marschieren, streng geordnet an Hitler vorbei, der die Parade mit zusammengeschlagenen Stiefeln und ausgestrecktem Arm abnimmt. Die letzten Szenen des Films zeigen Ausschnitte der Parteiveranstaltung in der Engelmann-Arena. „Wir aber deutsche Volksgenossen“, ruft ein Redner⁴³ mit hoher, aggressiver Stimme, „wir werden diesen Kampf gekrönt haben durch den Erfolg, durch den Sieg! Wir Deutsche der Ostmark hier, wir werden heimgefunden haben ins



Abb. 12: Standbild aus dem *N. S. Ton-Bild-Bericht Nr. 2*, NSDAP Berlin 1933

Quelle: Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlin), K 172392



Abb. 13: Standbild aus dem *N. S. Ton-Bild-Bericht Nr. 2*, NSDAP Berlin

Quelle: Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlin), K 172392

heilige dritte deutsche Reich!“ Daraufhin stimmt die Menge, von einer Kapelle begleitet, das Horst-Wessel-Lied an, mit dem der *N. S. Ton-Bild-Bericht Nr. 2* ausklingt.

DAS MENETEKEL IST EIN FILM DER METUFA

Am Ende der ersten Strophe der Parteihymne heißt es: „Kameraden, die Rotfront und Reaktion erschossen, / marschier'n im Geist in unsern Reihen mit.“⁴⁴ Das ganze Horst-Wessel-Lied drückt eine nihilistische Haltung im Sinn Nietzsches aus, der mit Nihilismus den „Willen zum Nichts“, eine Entwertung des Lebens im Namen höherer Werte bezeichnete.⁴⁵ Der Spielfilm *Morgenrot*, bei dem der Österreicher Gustav Ucicky Regie geführt hatte, war ebenfalls eine Ausgeburt dieser Mentalität.⁴⁶ Als er am 2. Februar 1933 im Berliner Ufa-Palast am Zoo aufgeführt wurde, nachdem die

Premiere zwei Tage vorher in Essen stattgefunden hatte, saß der neue Reichskanzler, flankiert von seinen Koalitionären Alfred Hugenberg und Franz von Papen, im ersten Rang. „Morgenrot, Morgenrot, leuchtest mir zum frühen Tod“, sang der Henker, der *Dritten Walpurgisnacht* zufolge, im deutschen Konzentrationslager. (DW 213) Dass Kraus dabei nicht nur an Wilhelm Hauffs Gedicht *Reiters Morgen-gesang* dachte, das in Friedrich Silchers Vertonung zu einem bekannten Soldatenlied geworden war, sondern auch an den symbolträchtigen Film, wo es im Titel zitiert und am Schluss gespielt wurde, lässt eine andere Textstelle vermuten, die lautet: „[...] das Mene Thekel Upharsin, welches jenes letzte Ende verkündet, ist ein Film der Metufa.“ (DW 129f.) Über die Kreuzung aus dem Wort Metapher und dem Kürzel der deutschen ‚Universum Film AG‘, die zu Hugenberg’s Medienkonzern gehörte, wird noch zu reden sein. Fragen wir uns zunächst, weshalb *Morgenrot*, vom Namen und Erscheinungstermin abgesehen, ein Unheil kündendes Zeichen darstellte?

Die Geschichte spielt im Jahr 1915. Kapitänleutnant Liers, den der österreichische Schauspieler Rudolf Forster gab, ist ein erfahrener U-Boot-Kommandant, der Meerskirchen, seine Heimatstadt, verlassen muss, um hinter den feindlichen Linien einen britischen Kreuzer zu versenken. Der Abschied fällt allen schwer, besonders seiner Mutter, die nicht noch einen Sohn im Krieg verlieren will. Die Mannschaft hingegen sticht erwartungsvoll in See und erfüllt ihre Mission schon nach kurzer Zeit. Auf der Heimfahrt gerät das U-Boot aber in einen Hinterhalt, da sich ein Schiff der englischen Flotte als neutraler Segler tarnt – es wird von einem Zerstörer gerammt und sinkt, schwer beschädigt, in die Meerestiefe. Zehn Männer retten sich in einen wasserdichten Raum und finden dort acht Atemschutzgeräte vor. Für den pflichtbewussten Kommandanten ist klar, dass er und sein Oberleutnant Fredericks, den alle Fips nennen, zurückbleiben, damit der Rest überleben kann. Die Mannschaft weigert sich jedoch, das Opfer anzunehmen, und erklärt, mit ihren Führern untergehen zu wollen. „Alle oder keiner!“ Als Liers sich an Fredericks wendet, um die Lage zu besprechen, sagt dieser, er „könnte zehn Tode sterben für Deutschland, hundert“, worauf der Kapitän ergänzt: „Ich danke euch allen, und es freut mich, mit euch zusammen übermarschieren zu können. Zu leben verstehen wir Deutsche vielleicht schlecht, aber sterben können wir jedenfalls fabelhaft.“ Es kommt dann nicht zum gemeinsamen Heldentod, weil sich Fips – der erfahren hat, dass sein großer Schwarm, die Tochter des Bürgermeisters, nicht ihn, sondern Liers liebt – und ein einzelgängerischer Matrose vorher selbst erschießen. Die übrigen Männer gelangen mithilfe der Tauchretter an die Wasseroberfläche und werden geborgen.

Mit einem Wort, das „letzte Ende“, das *Morgenrot* verkündet, ist der Krieg und also der Tod. Es ist jenes „nichts“, das Kraus zu Hitler einfällt, nämlich „Vernichtung“ als politisches Programm. (DW 12/23) Man denkt dabei zu Recht an die Opfer der Nationalsozialisten, vor allem die Juden; es sollte aber nicht übersehen werden, dass die programmatische Geringschätzung des Lebens auch für die Täter galt. Deutsche Soldaten waren nach dieser Gesinnung berufen,



Abb. 14: Standbild aus dem Spielfilm *Morgenrot*, Ufa 1933
Quelle: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung (Wiesbaden)

für das Vaterland zu sterben, und wer den Kampf überlebte, hatte seine Pflicht nicht voll erfüllt. Der Tod ist in *Morgenrot* kein Sturz in den Abgrund, sondern eine sanfte Umarmung, eine Heimholung oder, wie Liers meint, „das einzige Erlebnis im Leben“.

DAS VOLLENDETE PROJEKT DER ABKLÄRUNG

Was sagt uns der Begriff „Metufa“ (DW 130), davon abgesehen, dass er sich auf den besprochenen Spielfilm *Morgenrot* beziehen lässt? Sein Gerüst bildet das Wort ‚Metapher‘, das auf das griechische Verb ‚metaphérein‘ zurückgeht und ‚Übertragung‘ bedeutet. Übertragen wird bei der Metapher der Sinn eines Ausdrucks: Wenn Rudolf Forster in der Rolle des U-Boot-Kommandanten Liers behauptet, es freue ihn, gemeinsam mit seiner Mannschaft „übermarschieren“ zu können, dann ersetzt er die Vorstellung, dass zehn Menschen ersticken oder ertrinken werden, durch das Bild einer Gruppe von Soldaten, die aufrecht und pflichtbewusst eine Grenze überqueren, Neuland betreten, das der Eroberung harret. Indem Kraus den hinteren Teil des Worts gegen das klanglich passende Kürzel der ‚Universum Film AG‘ austauscht, formt er eine Kontamination, die zwei Schlüsse nahelegt, nämlich erstens, dass die Ufa diese Methode der symbolischen Verschiebung gezielt anwendet, und dass sie, zweitens, selbst die Metapher eines Systems darstellt, was rhetorisch ungenau ist, denn im Grunde handelt es sich um eine metonymische Beziehung – das deutsche Filmunternehmen steht für die Massenmedien insgesamt.

Damit kehren wir an den Beginn der Untersuchung zurück, das heißt zum Kraus’schen Verständnis von Medien als Ausweitungen der menschlichen Sinnesorgane, denen die gesellschaftliche Aufgabe zukommt, Wahrnehmungen unverfälscht zu übermitteln. In Wirklichkeit aber verzahnen sich Medium und Metapher, da während der Vermittlung Übertragungen stattfinden, die schwerwiegende Folgen zeitigen würden:

Denn der Nationalsozialismus hat die Presse nicht vernichtet, sondern die Presse hat den Nationalsozialismus erschaffen. Scheinbar nur als Reaktion, in Wahrheit auch als Fortsetzung. Jenseits aller Frage, mit welchem Humbug sie die Masse nähren – sie sind Journalisten. Sie sind Leitartikler, die mit Blut schreiben. Ja, Feuilletonisten der Tat. Sie haben die Höhle bezogen, als die das gedruckte Wort der Altvordern die Phantasie der Menschheit hinterlassen hat, und daß sie des Zierats entbehren oder ihn nicht nachstümpfern können, ist ihr kultureller Vorsprung. (DW 307f.)

Was Kraus den Journalisten vorwirft, ist ihr Unvermögen zur strengen Benennung der Realität, ihren Hang, künstlerische Mittel im Nachrichtengeschäft zu missbrauchen. Darum liegt der hypertrophen Anklage, dass die Presse „den Nationalsozialismus erschaffen“ habe, der kryptische Befund zugrunde, die Nationalsozialisten hätten „die Höhle bezogen, als die das gedruckte Wort der Altvordern die Phantasie der Menschheit hinterlassen hat“ – ein Urteil, das McLuhans bekannte These, wonach das Medium die Botschaft sei,⁴⁷ kritisch vorwegnimmt. Denn für Kraus besteht die wesentliche Gefahr der Medien, ungeachtet der Frage, „mit welchem Humbug sie die Masse nähren“, in den Auswirkungen auf die Erkenntniskräfte der Leser, Hörer und Betrachter. Es geht ihm nicht primär um die Inhalte, sondern um die Art und Weise, wie die Inhalte vom Sender zum Empfänger gelangen. Die beiden journalistischen Typen der angeführten Passage, die „Leitartikler“ und die „Feuilletonisten“, sind das Gegenteil eines meldenden Boten: der eine kommentiert das Geschehen, der andere umschreibt es – berichten will keiner. So trifft die Information nie ohne Interpretation beim Publikum ein, das nicht die Gelegenheit erhält, die Ereignisse selbständig zu verarbeiten.

Wer 1933 in Wien über die faktischen Vorgänge in Deutschland Bescheid wissen wollte, musste die Tatsachen aus einem Meinungsmeer fischen. Während die bürgerliche Presse vor allem die nationalsozialistischen Darstellungen wiedergab, verringerten die sozialdemokratischen Zeitungen den Informationsgehalt ihrer Zeugenberichte, indem sie die erschütternden Schilderungen in den parteipolitischen Kontext des Klassenkampfes stellten; im Radio waren außer unterhaltenden namentlich Propagandasendungen zu hören, die je nach gewählter Station das deutsche oder das österreichische Regime lobten; und die Kinos brachten, abgesehen von Spielfilmen, „Dokumentationen“ der NSDAP, deutschnationale und austrofaschistische Wochenschauen, aber keine Filme, die wahrheitsgetreu vermittelten, was im Nachbarland vor sich ging.⁴⁸ Dass es trotzdem möglich war, sich schon im Jahr 1933, und zwar von Wien aus, ein adäquates Bild vom verbrecherischen, ja bestialischen Charakter der NS-Herrschaft zu machen, das zeigt die *Dritte Walpurgisnacht* auf eindringliche Weise.

Gewiss, viele Menschen wollten es nicht wahrnehmen, sahen und hörten weg, kümmerten sich um den eigenen Kram. Folgt man der Kraus'schen Medienkritik, dann war die Masse jedoch nicht mehr imstande, sich ein autonomes Urteil zu bilden, weil ihr das Fundament, der Kitt der Erkenntnisquellen, fehlte: In Kants Erkenntnislehre ist die Ein-

bildungskraft insofern maßgeblich an der Urteilsbildung beteiligt, als sie erstens die ‚Apprehension‘, die Zusammenfassung der Sinneseindrücke zu einem Bild, zweitens die ‚Assoziation‘ als Wiedererweckung von Vorstellungen in der Erinnerung und drittens die ‚Apperzeption‘, das bewusste Erfassen eines Wahrnehmungsinhalts, verwirklicht – sie dient, vereinfacht gesagt, als Bindeglied zwischen Sinnlichkeit und Verstand, den beiden Stämmen der Erkenntnis.⁴⁹ Wenn man die Prämisse, wonach „das gedruckte Wort der Altvordern die Phantasie der Menschheit“ ausgehöhlt habe (DW 308), auf diesem epistemologischen Hintergrund sieht, lässt sich der Gedankengang von Kraus so verstehen, dass die Nationalsozialisten kein kollektives Bewusstsein entwickeln, sondern nur eine Masse von Menschen übernehmen mussten, die nicht mehr fähig waren, selbst zu denken, weil die Öffentlichkeit seit Jahrzehnten von Zeitungen beherrscht wurde, die keine Tatsache ohne Meinung verbreiteten, also die Leser der Freiheit beraubten, die übermittelten Sinnesdaten auf eigene Begriffe zu bringen, was zur Verkümmern ihrer Imagination geführt habe. Es handelt sich um die Vollendung eines Projekts, das in der *Dritten Walpurgisnacht* den Namen „Abklärung“ trägt. (DW 67/174)

ANMERKUNGEN:

- 1 Eine multimediale Version dieses Aufsatzes ist bei *IASOnline*, der Internet-Ausgabe des *Internationalen Archivs für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, erschienen: URL: http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=3258.
- 2 Eric Hobsbawm: *Gefährliche Zeiten. Ein Leben im 20. Jahrhundert*. München/Wien: Hanser 2003, S. 79.
- 3 Vgl. Karl Dietrich Bracher: „Stufen totalitärer Gleichschaltung: Die Befestigung der nationalsozialistischen Herrschaft 1933/34“. In: Wolfgang Michalka (Hg.): *Die nationalsozialistische Macht-ergreifung*. Paderborn u. a.: Schöningh 1984, S. 13–28.
- 4 Karl Kraus (Hg.): *Die Fackel*. Nr. 888/1933, S. 4.
- 5 Karl Kraus: *Dritte Walpurgisnacht*. Hg. v. Christian Wagenknecht. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989 (= Schriften, Bd. 12). Künftig mit dem Kürzel DW und der Seitenzahl im laufenden Text zitiert; Spationierungen werden in Kursivschrift wiedergegeben.
- 6 Vgl. zur Rezeptionsgeschichte Jochen Stremmel: „*Dritte Walpurgisnacht*“. *Über einen Text von Karl Kraus*. Bonn: Bouvier 1982 (= Literatur und Wirklichkeit, Bd. 23), S. 162–219.
- 7 Der Schwerpunkt wird auf die Kraus'sche Verarbeitung von Radiosendungen und Kinofilmen gelegt, da die Presse-Bezüge der *Dritten Walpurgisnacht* schon besser erforscht sind. Vgl. etwa Eckart Früh: „*Dritte Walpurgisnacht* und Arbeiter-Zeitung“. In: Kurt Faecher (Hg.): *Noch mehr*. Wien: gratis und franko 1983.
- 8 ‚Medien‘ werden hier nach der kommunikationswissenschaftlichen Definition von Ulrich Saxer als „komplexe institutionalisierte Systeme um organisierte Kommunikationskanäle von spezifischem Leistungsvermögen“ verstanden. Vgl. Ulrich Saxer: „Konstituenten einer Medienwissenschaft“. In: Helmut Schanze u. Peter Ludes (Hg.): *Qualitative Perspektiven des Medienwandels. Positionen der Medienwissenschaft im Kontext „Neuer Medien“*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1997, S. 15–26, hier S. 21.
- 9 Vgl. Marshall McLuhan: *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York: New American Library 1964.
- 10 Vgl. dazu Fritz Stern: *Fünf Deutschland und ein Leben. Erinnerungen*. Übers. v. Friedrich Griese. München: Beck 2007, S. 105, 111, 122.

- 11 N. N.: „Tod des Führers der sozialdemokratischen Arbeiterpartei Dr. Eckstein“. In: *Neue Freie Presse* (Wien), 9.5.1933 (Morgenblatt), S. 3f.
- 12 N. N.: „Wie Ernst Eckstein starb“. In: *Arbeiter-Zeitung* (Wien), 19.5.1933, S. 2.
- 13 Ebenda.
- 14 Ebenda.
- 15 N. N.: „Wo Paul Löbe war“. In: *Arbeiter-Zeitung* (Wien), 12.8.1933, S. 3f., hier S. 3.
- 16 Vgl. *Bericht aus dem Konzentrationslager Oranienburg*, Deutsches Rundfunkarchiv in Frankfurt a. M. (DRA), Signatur 2955807 u. 9152121. Ein Transkript der Aufnahme ist abgedruckt in *Rundfunk und Geschichte*, Nr. 24/1998, S. 165–169. Ausschnitte aus der Reportage sind auf folgenden CDs enthalten: *1933 – Der Weg in die Katastrophe*. Hg. v. Deutschen Rundfunkarchiv u. Deutschen Historischen Museum. Frankfurt a. M./Berlin: Deutsches Rundfunkarchiv u. Deutsches Historisches Museum 2000 (= Stimmen des 20. Jahrhunderts), Track 15; Hans Sarkowicz (Hg.): *Radio unterm Hakenkreuz von 1933 bis 1945*. CD 1. Berlin: Universal 2004 (= Die Geschichte des Rundfunks in Deutschland, Teil 2), Track 2.
- 17 Vgl. Sigurd Paul Scheichl: „Karl Kraus im Rundfunk“. In: *Kraus Hefte*. Nr. 61/1992, S. 2–6, hier S. 2f.
- 18 Anhand der Angaben in der *Fackel* lassen sich 24 Rundfunksendungen von Karl Kraus nachweisen – von einigen sind Ausschnitte im Deutschen Rundfunkarchiv vorhanden. Friedrich Pfäfflin hat die erhaltenen Aufnahmen 1999 auf drei CDs herausgegeben. Vgl. Friedrich Pfäfflin u. Eva Dambacher (Hg.): *Karl Kraus liest Eigenes und Angeeignetes. 3 CDs mit historischen Aufnahmen*. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft 1999 (= Beiheft 2 zum Marbacher Katalog 52).
- 19 Vgl. Karl Kraus (Hg.): *Die Fackel*. Nr. 845–846/1930, S. 27f.
- 20 Die Wiener Presse berichtete ausführlich über die Vorfälle – siehe etwa die Ausgaben der *Arbeiter-Zeitung* vom 1.8.1933 (S. 3), 2.8.1933 (S. 2) und 9.8.1933 (S. 2). Vgl. dazu Ansgar Diller: *Rundfunkpolitik im Dritten Reich*. München: DTV 1980 (= Rundfunk in Deutschland, Bd. 2), S. 128.
- 21 N. N.: „Ein aufrechter Mann“. In: *Arbeiter-Zeitung* (Wien), 9.8.1933, S. 2. Vgl. dazu Ansgar Diller (Anm. 20), S. 128f.
- 22 Vgl. Ansgar Diller (Anm. 20), S. 132.
- 23 Ebenda, S. 214ff.
- 24 Vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Faust. Texte*. Hg. v. Albrecht Schöne. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 2005, V. 7161–7165.
- 25 Mit der scharfsinnigen Kritik am Nationalsozialismus kontrastiert in der *Dritten Walpurgisnacht* eine Parteinahme für die Politik der österreichischen Regierung, der ich hier nicht auf den Grund gehen, aber widersprechen kann. Denn entgegen der Kraus'schen Darstellung hat sich Dollfuß, nachdem die Nationalratspräsidenten am 4. März 1933 zurückgetreten waren, nicht deshalb entschieden, autoritär zu regieren, um Österreich vor dem nationalsozialistischen Gegner zu schützen, sondern weil er die Chance sah, seine Vorstellung einer katholischen Diktatur zu verwirklichen. Vgl. dazu Emmerich Tálos: „Das austrofaschistische Herrschaftssystem“. In: Emmerich Tálos u. Wolfgang Neugebauer (Hg.): *Austrofaschismus. Politik – Ökonomie – Kultur. 1933–1938*. 5., überarb. u. erg. Aufl. Wien: Lit 2005 (= Politik und Zeitgeschichte, Bd. 1), S. 394–420.
- 26 Zit. nach Aktennotiz vom 22.3.1933, Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes in Berlin, R 28392 (Büro des Reichsministers, Aktenzeichen 16: Österreich).
- 27 Zit. nach Bericht der RAVAG über die Rundfunkpropaganda vom 26.7.1933, Neues Politisches Archiv im Österreichischen Staatsarchiv (NPA), K. 113 (Mappe zur deutschen Rundfunkpropaganda, f. 304).
- 28 Zit. nach *Völkischer Beobachter*, Münchener Ausgabe, 7.7.1933, S. 1.
- 29 Vgl. Theodor Venus: „Der lange Weg zum Juliputsch 1934 – Hallwisch und Hugenberg, Habicht und Huber“. In: Wolfgang Duchkowitsch (Hg.): *Mediengeschichte. Forschung und Praxis*. Wien u. a.: Böhlau 1985, S. 143–172, hier S. 157.
- 30 Zit. nach *Wiener Zeitung*, 9.7.1933, S. 2f.
- 31 Zit. nach *Wiener Zeitung*, 13.7.1933, S. 3.
- 32 Vgl. Dieter Ross: *Hitler und Dollfuß. Die deutsche Österreich-Politik 1933–1934*. Hamburg: Leibniz 1966, S. 72f.
- 33 Zit. nach Mitschrift der Rede vom 9.8.1933, NPA, K. 113 (Mappe zur deutschen Rundfunkpropaganda, f. 437–443).
- 34 Zit. nach Mitschrift der Rede vom 11.8.1933, NPA, K. 114 (Mappe mit Rundfunkreden, f. 453–456).
- 35 Zit. nach Mitschrift der Rede vom 16.8.1933, NPA, K. 113 (Mappe zur deutschen Rundfunkpropaganda, f. 444–449).
- 36 Theo Habicht: *Ansprache an das österreichische Volk*, DRA, Signatur 2884770.
- 37 Richard Steidle: *Kommentar zur deutschen Propaganda gegen Österreich*, Österreichische Mediathek in Wien, Signatur 99-34007.
- 38 Alfred Polgar: „Der Österreicher (Ein Nachruf)“. In: Alfred Polgar: *Kleine Schriften. Bd. 1: Musterung*. Hg. v. Marcel Reich-Ranicki. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982, S. 205–209, hier S. 209.
- 39 *N. S. Ton-Bild-Bericht Nr. 2*, NSDAP Berlin 1933, Bundesarchiv-Filmarchiv in Berlin (BA-FA), Signatur K 172392.
- 40 Vgl. Walter Fritz: *Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich*. Wien: Brandstätter 1997, S. 145.
- 41 Vgl. Thomas Ballhausen u. Paolo Caneppele (Hg.): *Entscheidungen der Wiener Filmzensur. 1929–1933*. Wien: Filmarchiv Austria 2003 (= Materialien zur österreichischen Filmgeschichte, Bd. 10), S. 437–496.
- 42 N. N.: „Deutscher Greuelfilm“. In: *Arbeiter-Zeitung* (Wien), 11.8.1933, S. 4. Der Titel des Films lautet hier „N. S. Tonfilmbericht N2“.
- 43 Laut den Angaben des Deutschen Rundfunkarchivs handelt es sich um Theo Habicht, dessen Stimme in der erwähnten *Ansprache an das österreichische Volk* allerdings tiefer und anders gefärbt ist. Vgl. Theo Habicht: *Ansprache auf einer öffentlichen Kundgebung*, DRA, Signatur 2844053.
- 44 Zit. nach Alfred Roth: *Das nationalsozialistische Massenlied. Untersuchungen zur Genese, Ideologie und Funktion*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993 (= Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 112), S. 105.
- 45 Vgl. Gilles Deleuze: *Nietzsche und die Philosophie*. Übersetzt von Bernd Schwibs. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2002, S. 161.
- 46 *Morgenrot*, Ufa-Tonfilm 1933, BA-FA, Signatur M 10435. Vgl. dazu Erwin Leiser: „*Deutschland, erwache!*“ *Propaganda im Film des Dritten Reichs*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1968, S. 19f. sowie Francis Courtade u. Pierre Cadars: *Geschichte des Films im Dritten Reich*. Übers. v. Florian Hopf. München: Heyne 1977, S. 116–120.
- 47 Vgl. Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle. „Understanding Media“*. Düsseldorf/Wien: Econ 1970, S. 13–28.
- 48 Vgl. dazu Simon Ganahl: *Ad oculos et aures. Presse, Radio und Film in der Dritten Walpurgisnacht von Karl Kraus*. Wien: Univ. Diss. 2008, URL: <http://othes.univie.ac.at/4658>.
- 49 Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft 1*. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974 (= Werkausgabe, Bd. III), A 124f.

URSULA PROKOP

ZUR HETEROGENITÄT DER WIENER MODERNE AM BEISPIEL ADOLF LOOS VERSUS SECESSION

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts kam es in nahezu in allen europäischen Metropolen zu großen Erneuerungsbewegungen in der Kunst, die man aus der heutigen Perspektive etwas generalisierend als „klassische Moderne“ bezeichnet. Eine Entwicklung die auch in Wien mit etwas Verspätung, aber dafür umso intensiver stattfand. Neben Musik und Literatur, verwiesen sei u. a. auf Hermann Bahr, Arthur Schnitzler, Gustav Mahler, Arnold Schönberg und viele andere mehr, war es vor allem auch die bildende Kunst, die eine große Rolle in der sogenannten Fin de Siècle-Kultur spielte. Keineswegs handelte es sich jedoch bei der „Wiener Moderne“, die in diesem Bereich weitgehend mit der Künstlergruppe der Secession und Gustav Klimt verbunden wird, um ein homogenes Phänomen, sondern um ein in sich sehr differenziertes Konstrukt. Anhand einiger Beispiele sollen die Zwiespältigkeiten und Divergenzen aufgezeigt werden.

Generell spielten im Rahmen der Erneuerung der bildenden Künste im ausgehenden 19. Jahrhundert im deutschen Sprachraum die sogenannten Secessionsbewegungen eine wichtige Rolle. Nach der Etablierung der Münchner Secession 1893 unter der Führung von Fritz Lenbach, kam es kurze Zeit später auch in Berlin, wo insbesondere der Maler Max Liebermann eine bedeutende Rolle spielte, und schließlich auch in Wien zu ähnlichen Neformationen von Künstlergruppen, wobei die Motivationen weitgehend dieselben waren. Wie in Deutschland fand auch in Österreich in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts eine umfassende gesellschaftliche Modernisierung statt, die vor allem durch die voranschreitende Industrialisierung ausgelöst wurde. Der konventionelle Kunstbetrieb entsprach daher weder der Verschiebung in der sozialen Schichtung – nicht mehr der Adel, sondern große Teile des Bürgertums nahmen zunehmend Einfluss – noch der sich rasch verändernden Größenordnungen. Insbesondere in Wien machte sich bemerkbar, dass der große Aufbruch, der das Projekt der Ringstraße, das 1857 durch ein kaiserliches Manifest eingeleitet worden und das nicht zuletzt auch in künstlerischer Hinsicht von großer Relevanz gewesen war, gegen Ende des Jahrhunderts allmählich stagnierte. So wie das historistische Stilzitat der Ringstraßenarchitektur als nicht mehr zeitgemäßer „Maskenball der Stile“ zunehmend abgelehnt wurde, so wurde man sich auch allmählich einer generellen Erstarrung im Bereich der bildenden Künste bewusst, die sich gegen innovative Strömungen, wie sie insbesondere in Westeuropa entwickelt worden waren, wenig aufgeschlossen zeigte.

Ein verkrusteter Akademismus prägte daher die alljährlichen Ausstellungen der „Genossenschaft der Bildenden Künstler“ im Wiener Künstlerhaus, die sich vor allem darauf konzentrierte, Quantität statt Qualität anzubieten und in ihrem bequemen Beharren auf dem status quo schließlich 1897 nach einigen Konflikten zu der Loslösung einer Reihe

von Künstlern führte, die sich selbst nach dem Münchner Vorbild „Secession“ nannte. Wobei zu bemerken ist, dass sich die Kritik der Künstler nicht nur an der sehr konservativen Auswahl der Werke entzündete, sondern auch die Gestaltung der Präsentation selbst wurde abgelehnt. Bis dahin wurden die Bilder einfach dicht an dicht an die Wand gehängt, ohne irgendeinem Konzept zu folgen – eine Notwendigkeit, die sich auch daraus ergab, dass es damals noch keinen professionellen Kunsthandel gab. Ganz im Gegensatz dazu bemühten sich die „Secessionskünstler“ in ihrem von Josef Maria Olbrich neu errichteten spektakulären Vereinsgebäude (Abbildung 1), nicht nur lokale Künstler, sondern auch auswärtige Kunstrichtungen – wie insbesondere die französischen Impressionisten – vorzustellen und darüber hinaus auch die Exponate im Rahmen eines sorgfältig konzipierten „Gesamtkunstwerkes“ zu präsentieren. In diesem Sinn sollten Skulpturen, Bilder und Wanddekoration, oftmals auch unterstützt von musikalischen oder literarischen Darbietungen, eine Einheit bilden. Von Bedeutung war auch eine ganz neue Ästhetik, die sich loslöste vom überladenen „Makartstil“ und die Qualität der „Leere“ entdeckte. Diese Auffassung eines Gesamtkunstwerkes (nicht zuletzt beeinflusst von den Ideen Richard Wagners und Gottfried Semper) bei der Gestaltung der Ausstellungsräume und späterhin auch bei Wohnräumen, führte bald zum Begriff des „Raumkünstlers“, dem es vorbehalten war, die künstlerische Inszenierung der Räume zu übernehmen. Diese Art der Ausstellungsgestaltung war jedoch insofern problematisch, als die einzelnen Exponate dadurch an Bedeutung verloren und oftmals Gefahr liefen zu „Versatzstücken“ degradiert zu werden. Karl Kraus – von dem noch



Abb. 1: Josef Maria Olbrich, Secessionsgebäude, um 1898 (unbekannt).

zu sprechen sein wird – hatte diese Problematik treffend auf den Punkt gebracht, als er spöttelte: „Die Wiener Secession, wo die Maler neben den Decorateuren fast verschwinden [...]“, wobei der Begriff des „Decorateurs“ natürlich sehr abwertend gemeint war.¹

Diese Entwicklung hin zu einer „Raumkunst“ erklärt auch den Umstand, dass Architekten, die diese Aufgabe zumeist übernahmen, innerhalb der Secession eine besonders bedeutende Rolle spielten: zu Beginn Josef Maria Olbrich, der aber schon 1901 eine Berufung nach Darmstadt erhielt, und späterhin sein Nachfolger Josef Hoffmann, der dann auch 1903 mit finanzieller Unterstützung des Textilindustriellen Fritz Wärndorfer die „Wiener Werkstätte“ gründete, deren Intention es war, gehobenes Handwerk mit künstlerischem Anspruch zu produzieren.² Generell ist darauf hinzuweisen, dass diese Entwicklung vor dem Hintergrund des sozialen Phänomens stattfand, dass infolge der zunehmenden Industrialisierung sich eine zwar kleine, aber äußerst kaufkräftige Schicht, der sogenannten zweiten Wiener Gesellschaft etabliert hatte, die aufgrund ihrer neu zu errichtenden Wohnungen – sei es Ringstraßenpalais, sei es noble Cottagevillen – einen großen Bedarf an qualitativem Mobiliar und Kunstobjekten hatte. Im Zuge eines gesellschaftlichen Emanzipationsprozesses war diese Gruppierung es jedoch zunehmend überdrüssig geworden, sich am aristokratischen Vorbild zu orientieren und daher nur allzu bereit, die neue – damals als revolutionär empfundene – Formensprache dieser Kunstrichtung mitzutragen. Konsequenterweise stellte daher das überwiegend jüdische Großbürgertum die wirtschaftliche Basis für die „Secession“ und späterhin die „Wiener Werkstätte“, verwiesen sei auf die Familien Wittgenstein, Gutman, Bloch-Bauer, Zuckerkandl, Lederer und viele andere mehr.

Im Kontext dieser neuen Bedeutung des Architekten als „Raumkünstler“ ist schließlich auch der Konflikt von Adolf Loos (Abbildung 2), der kurz vor deren Gründung 1896 nach einem längeren Auslandsaufenthalt die Wiener Bühne betrat, mit der Secession zu sehen. Wobei sich Loos anfangs kaum als Architekt, sondern überwiegend als Publizist betätigte. Um einiges von den Problemen und Konflikten dieser Zeit zu verstehen, ist es notwendig, ein wenig biografisch auf die Kindheit und Ausbildung von Loos zurückzugreifen, wo man manche Erklärung für seine Positionierung finden kann. Loos, der am 10. Dezember 1870 in Brünn/Brno als erstes Kind und einziger Sohn eines Bildhauers, der an der Wiener Akademie ausgebildet worden war, geboren wurde, wuchs in einem künstlerischen, durchaus gut situierten Milieu auf.³ Als Knabe besuchte er mit sehr wechselndem Schulerfolg verschiedene Gymnasien, darunter auch in Iglau/Jihlava, wo er erstmals den gleichaltrigen Josef Hoffmann zum Klassenkameraden hatte, der gleichfalls aus Mähren stammte. Nach der Unterstufe trat Loos dann in die Höhere Staatsgewerbeschule ein, zuerst in Reichenberg/Liberec ein, dann in Brünn/Brno, wo er neuerlich mit Josef Hoffmann in derselben Klasse war. Loos beendete die Schule nach vier Jahren, erhielt aber nie ein korrektes Abschlusszeugnis, da er ein Fach nicht positiv abgeschlossen hatte, so dass er in der Folge



Abb. 2: Adolf Loos, Porträtfoto (Rukschcio, Loos).

die Technische Hochschule in Dresden nur als Hospitant und nicht als ordentlicher Hörer besuchen konnte. Nach einem Jahr brach er das Studium überhaupt ab, um für einige Zeit in die USA zu gehen. Diese Umstände seines Bildungsweges sind in mehrfacher Hinsicht von Bedeutung für die spätere Situation von Loos. Zum einen bot gerade die Brünnener Kunstgewerbeschule eine Fachausbildung auf höchstem Niveau. Offenbar nicht zufällig ist eine Reihe von bedeutenden Architekten des frühen 20. Jahrhunderts aus dieser Institution hervorgegangen, die in diesen Jahren geradezu eine Kadenschmiede gewesen sein muss.⁴ Zum anderen erwies sich der nicht korrekte Schulabschluss für Loos' Karriere späterhin als ein Hemmnis, das ihn zunehmend in eine Außenseiterrolle drängte, da gerade in diesen Jahren ein Paradigmenwechsel in der Architektenausbildung erfolgte. Im Gegensatz zu früheren Zeiten, wo korrekte Abschlüsse und Titel keine Rolle gespielt hatten, erfolgte jetzt eine Kanonisierung, aber auch Aufwertung des Studiums, dessen Abschluss zunehmend zur Berufsvoraussetzung wurde. Symptomatisch für diese Situation war 1901 die Einführung des Doktoratsstudiums an der Technischen Hochschule in Wien.⁵

Adolf Loos, der 1893 in die USA gegangen war, verbrachte die nächsten drei Jahre in New York, Philadelphia und Chicago, wo auch ein Onkel von ihm lebte. Offensichtlich hatte er sich dort mit verschiedenen Gelegenheitsarbeiten durchgebracht und erstmals arbeitete er auch journalistisch. Generell weiß man aber wenig über diesen Lebensabschnitt, der für Loos jedoch sehr prägend war. Es ist anzunehmen, dass er dort erstmals auch mit den ästhetischen Prinzipien einer puritanischen Kultur vertraut wurde. Vieles in seinem späteren Werk scheint darauf hinzuweisen, dass ihn insbesondere die handwerklich äußerst qualitativen, aber einfachen Möbel der Shaker, die er höchstwahrscheinlich gesehen hat, beeindruckt haben (Abbildung 3).⁶



Abb. 3: Mobiliar der Shaker, um 1900 (Prokop).

Er selbst hat später zu zahlreichen Mystifikationen über diese Jahre beigetragen. Nach einem kurzen Zwischenaufenthalt in London kehrte er schließlich 1896 nach Österreich zurück, wo er dann seinen Waffendienst ablegte und kurzfristig im Büro des damals sehr renommierten Architekten Carl Mayreder praktizierte. Bald darauf begann er mit einer Artikelserie in der „Neuen Freien Presse“ und anderen Zeitungen publizistisch zu arbeiten, wobei er sich vor allem kritisch mit der Alltagskultur in Österreich auseinandersetzte und antithetisch der angelsächsischen Lebensweise gegenüberstellte, deren Ästhetik und insbesondere auch hygienischer Standard ihn sehr beeindruckt hatten. Generell war dies ein Zeitpunkt großer Veränderungen, Diskussionen und Aufbrüche in der künstlerischen und intellektuellen Welt von Wien. Insbesondere hatte die von Otto Wagner 1896 publizierte Schrift „Moderne Architektur“, die den Historismus als überholte Richtung bezeichnete und eine zeitgemäße funktionelle „Baukunst“ forderte, eine große Architekturdiskussion ausgelöst und wurde in der Folge zu einem Ferment der künstlerischen Reformbewegung in Wien. Nur ein Jahr später 1897 etabliert sich – wie bereits oben erwähnt – die Künstlervereinigung der Secession, der bezeichnenderweise auch Otto Wagner angehörte.

Loos, der in Wien schnell mit dem Kreis um Peter Altenberg und Karl Kraus in Kontakt kam, brachte sich 1898 mit

einem großen Aufsatz „Die alte und neue Richtung in der Baukunst“ in die von Otto Wagner ausgelöste Diskussion ein.⁷ Interessanterweise vermied er es aber in diesem Aufsatz, eine eindeutige Stellung zu beziehen. Diese damals offensichtlich noch nicht eindeutige Linie von Loos reflektiert auch seine Kontaktaufnahme mit der Secession, in deren Zeitschrift „Ver Sacrum“ er im Juliheft im selben Jahr zwei Beiträge publizierte, die sich gleichfalls mit der Situation der damaligen Architektur befassten. Im ersten Aufsatz „Die Potemkinsche Stadt“, erteilte er der historistischen Architektur – ganz im Sinne Otto Wagners – eine Absage. In seiner expliziten Betonung des Funktionellen geriet Loos jedoch bereits in Gegensatz zum betonten Ästhetizismus der Künstler der Secession.⁸ Noch viel mehr Konfliktstoff bot jedoch der zweite Artikel „Unsere junge Architekten“, in dem er Architektur nicht der Kategorie „Kunst“ zuordnete und den bis dahin üblichen Terminus der „Baukunst“ ablehnte. Des Weiteren mokierte sich Loos, der selbst – wie oben erwähnt – keinen korrekten Abschluss hatte, über die Einführung des Doktoratsstudiums an der Technischen Hochschule: „Zwei Faktoren haben das Prestige des Architekten untergraben. Der erste ist der Staat, der zweite sind die Architekten selbst. Der Staat hat an seinen Technischen Hochschulen Prüfungen eingeführt, und die Prüflinge glauben sich nun berechtigt, aufgrund der mit Erfolg abgelegten Prüfung den Berufsnahmen Architekt führen zu können. Diese Farce ging sogar so weit, dass man an die Regierung mit dem Ersuchen herantreten wollte, die Bezeichnung Architekt als Titel für absolvierte Techniker der Hochbau-Abteilung gesetzlich zu schützen.“⁹ Mit dieser Haltung kämpfte aber Loos vergeblich gegen den Trend der Zeit und brachte sich selbst in Gegensatz zu seinen Kollegen, die ihrerseits alle eine abgeschlossene Ausbildung hatten. Konsequenterweise scheiterte sein Bemühen um eine Mitarbeit bei der Secession sehr bald. Insbesondere als er sich um die Ausgestaltung des so genannten „Ver Sacrum-Zimmers“ (des Redaktionszimmers der Künstlervereinigung) bemühte und dieses Ansinnen von Josef Hoffmann, der als Schüler Otto Wagners zu den Mitbegründern der Künstlervereinigung gehörte, strikt abgelehnt wurde.

Dieser Konflikt eskaliert dann völlig als Josef Hoffmann 1899 zum Leiter der Architekturklasse der Kunstgewerbeschule berufen wurde. Loos, der sich in seinen Publikationen insbesondere mit der Alltagskultur und in diesem Kontext auch mit dem Kunstgewerbe befasste, kritisierte eine künstlerische Gestaltung von Alltagsgegenständen und betonte ausschließlich die funktionelle Seite. Als Konsequenz seiner Ablehnung der damals üblichen kunstgewerblichen Praxis, deren Priorität die „Formschönheit“ war, hatte er insgeheim gehofft, Reformen durchsetzen zu können, indem er selbst diesen Posten erhielt. Die Berufung Hoffmanns stellte daher für Loos in mehrfacher Hinsicht eine Enttäuschung dar und verschärfte ihre Rivalität. Noch Jahre später resümierte Loos bitter: „Als ich nach dreijähriger Abwesenheit 1896 in Wien erschien und meine Kollegen wieder sah, musste ich mir die Augen reiben. Sie waren, sämtlich Architekten, wie Künstler angezogen. Nicht wie die üblichen Menschen, sondern wie Hanswurste. Die Leute lachten, aber die Regierung, die damals von Journalisten bera-

ten war, machte sie alle zu Herren Professoren. Ich war ausgeschlossen aus diesem Kreis. Ich war, wie schon meine Kleidung bewies, kein Künstler. Ich hatte ein Abonnement bei Goldmann & Salatsch. Ich wurde belächelt.“¹⁰

Noch im selben Jahr 1899 erhielt Loos jedoch seinen ersten Auftrag zur Einrichtung des nahe bei der Secession gelegenen „Café Museums“ und bekam damit erstmals die Gelegenheit zu zeigen, wie er sich die Verwirklichung seiner Theorien in der Praxis vorstellte. Tatsächlich hat die Einrichtung des Cafés sehr viel Aufsehen erregt und wurde angeblich wegen ihres damals provokant puristischen Interieurs auch „Café Nihilismus“ bezeichnet (Abbildung 4). Wie weit allerdings nachträglich Legenden im Rahmen der Loos'schen Hagiographie erfunden wurden, sei dahingestellt. Ein zeitgenössischer Artikel des Journalisten Ludwig Hevesi, der als expliziter Propagator und Förderer der Secession galt, ist durchaus wohlwollend gehalten: „Das Café Museum, es ist von Adolf Loos eingerichtet, einem jungen Architekten, der in Amerika modern gearbeitet und dann in Wien Kunsthandwerkliches modern geschrieben hat. Sein Streben ist die Zweckmäßigkeit und die Einfachheit, aus denen sich bei tadellosem Handwerk von selbst eine technische Eleganz ergibt. In der That ist im Café Museum alles Ornament vermieden; was zweckmäßig ist, muss ja ebenfalls ganz von selbst schön sein. Loos ist auch nichts weni-

ger als Secessionist im Sinne der Wiener Secession, er will amerikanischer Culturmensch sein. [...] Die Cassa und eine große Abteilungswand sind in Spiegel aufgelöst, um noch von der Schwere zu verlieren, Gesimse gibt es nicht, auch die Cassa ist abgerundet, um recht umgehbar zu sein. [...] Sämtliche Wände sind mit Messing eingefasst, auch die Füße des Billards haben Messingschuhe und die Füße sämtlicher Tische sind zum Schutz gegen die Stiefel mit Messing beschlagen. Oberhalb der Wandfläche ziehen messingene Gasröhren sichtbar um das ganze Lokal und dienen zugleich als Bestandteil der fortlaufenden Hutgestelle und Kleiderrechen [...].“ Insbesondere über die praktischen Sessel, die in der Folge zu Ikonen modernen Designs geworden sind, äußert sich Hevesi schon damals äußerst positiv: „[...] der Constructeur hat durch zweckmäßige Verstärkung und Schwächung des Holzes, je nach Verteilung der Last beim Sitzen und minutiös erwogenen Curven einen Sessel geschaffen, der wie ein lebendiges Zweckwesen wirkt und auch allgemeine Anerkennung findet.“¹¹ (Abbildung 5) Tatsächlich zeigt dieser Artikel, dass einige Mystifikationen um Loos offenbar erst später entstanden sind (möglicherweise auch von ihm selbst ins Spiel gebracht wurden) und dass man – wenn auch mit Vorbehalt – in der Wiener Kunstszene durchaus offen für seine Ideen war.



Abb. 4: Adolf Loos, Café Museum, Innenraum, um 1900 (Rukschcio, Loos).



Abb. 5: Adolf Loos, Sessel aus dem Café Museum (Rukschcio, Loos).

In der zunehmend eskalierenden Kontroverse von Adolf Loos mit der Secession spielte jedoch nicht zuletzt auch seine Freundschaft mit Karl Kraus eine wesentliche Rolle, wobei nicht geklärt ist, wer hier wen beeinflusste. Die Kritik von Karl Kraus an der Künstlervereinigung, die er immer wieder in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift „Die Fackel“ artikulierte, hatte ihre Wurzeln vor allem im Literarischen – insbesondere in der Auseinandersetzung mit seinem Intimfeind Hermann Bahr –, der seinerseits die Secession sehr engagiert publizistisch unterstützte. Beide – Adolf Loos und Karl Kraus – wendeten sich immer wieder gegen deren oberflächlichen Dekorativismus und lehnten in ihrer puristischen Haltung entschieden die Vermengung von Kategorien und Begriffen ab. Für sie waren Bereiche, wie „Öffentlichkeit“ und „Privatheit“ oder „Kunst“ und „Handwerk“ strikt zu trennen. Diese Auffassung unterschied sich radikal vom Begriff des „Gesamtkunstwerkes“, wie es die Künstler der Secession anstrebten. In ähnlicher Weise wie Kraus die Disfunktionalität der Interieurs von Josef Olbrich mehrfach in der „Fackel“ angegriffen hatte, mokierte sich auch Loos in seiner 1900 im „Wiener Tagblatt“ veröffentlichten Parabel mit dem Titel „Von einem armen reichen Mann“ über das beklagenswerte Schicksal eines nouveau riche, der in seiner von einem Secessionskünstler – gemeint ist natürlich Josef Hoffmann – eingerichteten Wohnung letztlich zum Störfaktor in der diffizilen Ästhetik dieses Gesamtkunstwerkes wird. Generell wird der unterschiedliche Kunstbegriff in diesem Aufsatz sehr anschaulich und witzig herausgearbeitet. Loos schildert hier die Situation nach der Fertigstellung der Wohnung: „Der reiche Mann war übergelukkig. Übergelukkig ging er durch die neuen Räume. Wo er hinsah war Kunst, Kunst in allem und jedem. Er griff in Kunst wenn er

eine Klinke ergriff, er setzte sich auf Kunst, wenn er sich in einem Sessel niederließ [...]. Man pries, man beneidete ihn, die Kunstzeitschriften verherrlichten seinen Namen als einen der ersten im Reiche der Mäzene, sein Zimmer wurde zum Vorbild und zur Darnachachtung (sic) abgebildet, erläutert und erklärt. Aber sie verdienten es auch. Jeder Raum bildete eine abgeschlossene Farbensymphonie. Wand, Möbel und Stoffe waren in der raffiniertesten Weise zusammen gestimmt. Jedes Gerät hatte seinen bestimmten Platz und war mit den anderen zu einer wunderbaren Komposition verbunden. Der Architekt hatte es gut mit ihm gemeint. An alles hatte er schon vorher gedacht. Der Architekt überwachte daher in den ersten Wochen das Wohnen, damit sich kein Fehler einschleiche. Der reiche Mann gab sich alle Mühe. Aber es geschah doch, dass er ein Buch aus der Hand legte und es in Gedanken in jenes Fach schob, das für die Zeitungen angefertigt war [...]. Hatte man einmal einen Gegenstand in die Hand genommen, so war des Rätens und des Suchens nach dem alten Platz kein Ende [...]. Einmal geschah es, dass der reiche Mann seinen Geburtstag feierte. Frau und Kinder hatten ihn reich beschenkt. Die Sachen gefielen ihm ausnehmend und bereiteten ihm herzliche Freude. Bald darauf kam der Architekt um nach dem Rechten zu sehen und Entscheidungen in schwierigen Fragen zu treffen. [...] ‚Ich habe‘ begann er zaghaft ‚gestern meinen Geburtstag gefeiert. Meine Lieben haben mich mit Geschenken förmlich überschüttet. Ich habe Sie rufen lassen, Herr Architekt, damit Sie uns Ratschläge geben, wie wir die Sachen am besten aufstellen könnten.‘ Das Gesicht des Architekten verlängerte sich zusehends. Dann brach er los: ‚Wie kommen Sie dazu, sich etwas schenken zu lassen. Habe ich Ihnen nicht alles gezeichnet? Habe ich nicht auf alles Rücksicht genommen? Sie brauchen nichts mehr, Sie sind komplett!‘ ‚Aber wenn mir mein Enkerl eine Kindergartenarbeit schenkt?‘ ‚Dann dürfen Sie sie nicht nehmen!‘ Da vollzog sich in dem reichen Manne eine Wandlung. Der Glückliche fühlte sich plötzlich tief, tief unglücklich. Er sah sein zukünftiges Leben. Niemand durfte ihm Freude bereiten. Keiner seiner Lieben durfte ihm etwas schenken. [...] Er fühlte, jetzt heißt es lernen, mit seinem eigenen Leichnam herumzugehen. Jawohl er ist fertig, er ist komplett.“¹²

Für Loos dahingegen, der späterhin selbst zahlreiche Wohnungen eingerichtet hat (bis heute ist unbekannt wie viele), standen dahingegen Schlichtheit und Bequemlichkeit im Vordergrund, wobei er oft unmittelbar englische Motive übernahm, insbesondere die Cosy corners und Kamingruppen, die eine große Behaglichkeit ausstrahlten und derart konzipiert waren, dass sie einen lockeren Umgang mit bereits vorhandenen Möbeln oder anderen Objekten ermöglichten (Abbildung 6). Formal war das Mobiliar zumeist von höchster Funktionalität und Schlichtheit, die jedoch nie in Kahlheit ausartete. Loos lehnte auch jegliches Materialimitat ab und arbeitete oft mit Werkstoffen, die sehr teuer waren und damit nicht zuletzt als eine Art von Kompensation für das nicht vorhandene Ornament dienten. Auch hier erfüllte die angelsächsisch puritanische Kultur zweifellos eine Vorbildfunktion für das ästhetische Verständnis von Loos.



Abb. 6: Adolf Loos, Wohnungseinrichtung, um 1900 (Rukschcio, Loos).

Obwohl die Künstlervereinigung der Secession einige Jahre später 1905 infolge interner Konflikte nach dem Abgang der Gruppe um Gustav Klimt, der die maßgeblichsten Künstler angehörten, an Bedeutung verlor, blieb der Begriff des Secessionismus jedoch weiterhin erhalten. Insbesondere Josef Hoffmann hat diese Art der Ästhetik und seine Vorstellung des Gesamtkunstwerkes im Rahmen der „Wiener Werkstätte“ weiter verfolgt, die allerdings infolge der nahezu unerschwinglichen Preise zunehmend gesellschaftlich obsolet wurde. Einer der Höhepunkte dieser Ausrichtung war schließlich das Palais Stoclet, das in den Jahren 1905/9 in Brüssel errichtet worden ist (Abbildung 7).



Abb. 7: Josef Hoffmann, Palais Stoclet, Brüssel, 1905/9 (Sekler, Josef Hoffmann).

In Zusammenarbeit mit Gustav Klimt, Kolo Moser und anderen Künstlern konnte Hoffmann hier sein Ideal – ermöglicht durch die offensichtlich unerschöpflichen finanziellen Ressourcen des Bauherrn – verwirklichen. Das Palais mit seiner lang gestreckten Front an der Rue Tervuren wurde in der Folge zu einer kostbaren Schatulle aus den erlesensten Materialien, die in perfekte Harmonie aufeinander

abgestimmt waren und in dem der kleinste Gegenstand sich der Gesamtkonzeption unterordnete. Diese raffinierte Stillisierung großbürgerlichen Wohnens kulminierte in dem kostbar gestalteten Speisezimmer mit einem von Gustav Klimt gestalteten umlaufenden Fries (Abbildung 8). Genau wie Loos es in seiner oben zitierten Parabel angeprangert hatte, wurde der Bewohner jedoch letztlich zum Störfaktor dieses höchästhetischen Ambientes.



Abb. 8: Josef Hoffmann u. a., Speisezimmer des Palais Stoclet (Sekler, Hoffmann).

In Wien kam es dahingegen nur zu einer ephemeren Realisation eines derart umfassenden Gesamtkunstwerkes im Rahmen der anlässlich des 60-jährigen Regierungsjubiläums Kaiser Franz Josefs durchgeführten „Kunstschau“ von 1908, die auf dem – zu diesem Zeitpunkt gerade freistehenden – Areal des jetzigen Konzerthauses von der so genannten „Klimt-Gruppe“ unter Federführung von Gustav Klimt und Josef Hoffmann durchgeführt wurde. Neben dem Eingangsbereich (Abbildung 9) und den eigentlichen Ausstellungspavillons, die in Hinblick auf ihre temporäre Verwendung nur aus Holz waren, wurde das gesamte Areal mit einem kleinen Garten, diversen Höfen und sogar einem kleinen Musterfriedhof verbaut. Die hochartifizielle einheitliche Durchgestaltung der Anlage erstreckte sich von den Vitrinarrangements in den Ausstellungsräumen bis zur gärtnerischen Ausgestaltung mittels zugeschnittenen Kübelpflanzen und ähnlichen Versatzstücken (Abbildung 10). Die Zielsetzung der Künstler, denen es vor allem auch darum ging einen öffentlichen Auftrag zu erhalten, war letztlich, eine klosterähnliche Anlage zu gestalten in der man sich ganz in der Kunst versenken konnte: „wie ein geweihter Ort, an dem der Ausstellungsbesuch zum Schönheitsdienst innerhalb eines säkularisierten Rituals werden sollte“¹³ Diese pseudoreligiöse Interpretation der Kunst, die auch schon bei früheren Projekten der Secessionisten ins Spiel gebracht wurde, war nicht zuletzt auch eine der vehementesten Kritikpunkte von Karl Kraus und Adolf Loos, die eine Versachlichung von Kunst und Handwerk anstrebten.



Abb. 9: Kunstschau, Wien, 1908 (Der Architekt 1908).

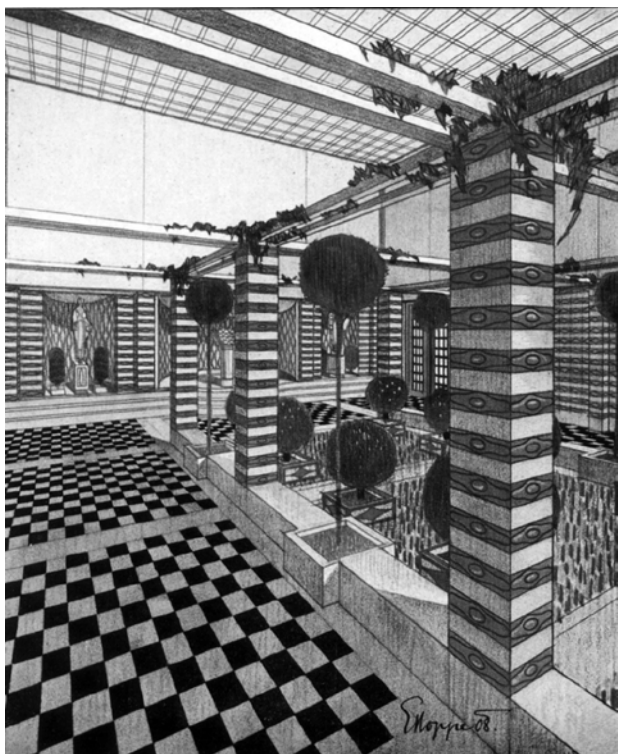


Abb. 10: Kunstschau Wien 1908, Innenhof, Zeichnung von Emil Hoppe (Der Architekt 1908).

Die Intention der Secessionisten einer Ästhetisierung des gesamten Lebensumfeldes reflektieren nicht zuletzt auch die zahlreichen Themen, mit denen sich die Ausstellung befasste. Neben kostbarem Schmuck und Gebrauchsgegenständen, waren auch Theaterentwürfe und Plakate bis hin zu Spielzeug und Modelle für „moderne“ Grabmäler ausgestellt. Im Zentrum der Schau befanden sich die Räume, die den beiden führenden Künstlern Josef Hoffmann und Gustav Klimt vorbehalten waren. Ersterer gestaltete – wie könnte es anders sein – den Raum der Wiener Werkstätte mit erlesenem Kunsthandwerk. Klimt dahingegen war mit acht großformatigen Bildern vertreten, darunter als Höhepunkt „Der Kuss“ in großer formaler Nähe zum zeitgleichen „Stocletfries“, der – wie oben angeführt – das Speisezimmer des Brüsseler Palais schmückte. Klimt, dessen Werk aus dieser Zeit der so genannten „goldenen Periode“ zugeordnet wird, stellte im „Kuss“ ein weltentrücktes Paar in inniger Umarmung dar, das formal in einer Ambivalenz von progressiver Stilisierung, die auch als Wegbereiterin zur Abstraktion angesehen werden kann, und einer überschäumenden Ornamentik gehalten war. Bezeichnend ist, dass hier alles – Landschaft, wie Menschen – ausschließlich über das Ornament definiert wurde (Abbildung 11).

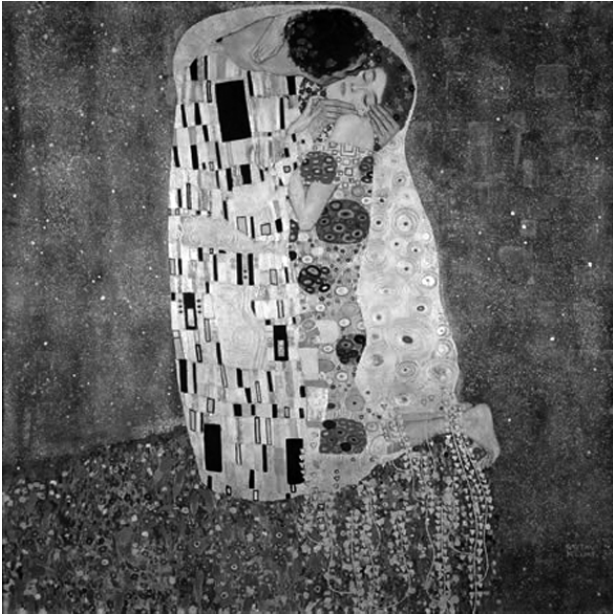


Abb. 11: Gustav Klimt, Der Kuss, 1907/8.

Sowohl diese Gestaltungsweise von Klimt als auch die Ausstellung selbst, die noch einmal einen Höhepunkt eines secessionistischen Gesamtkunstwerkes darstellte, fiel jedoch bereits in den Zeitpunkt eines Paradigmenwechsels. Denn gleichzeitig wurden hier auch Werke einer neuen Generation von Künstlern präsentiert. Allen voran der junge Oskar Kokoschka, der gerade am Anfang seiner Karriere stand, damals Gustav Klimt noch sehr verehrte und auch fallweise für die Wiener Werkstätte arbeitete. Seine auf der Kunstschau gezeigten Entwürfe und Märchenbuchillustrationen, waren jedoch in ihrer holzschnittartigen Einfachheit von einer provokanten Grobheit und wiesen bereits in eine ganz neue Richtung. Loos lernte eben bei diesem Anlass Kokoschka persönlich kennen und in seiner Begeisterung für den jungen Künstler wurde er in der Folge zu einem seiner vehementesten Förderer, wobei seine künstlerische Auffassung für den jungen Maler durchaus von Einfluss war.¹⁴ Später sollte Kokoschka in seinen Porträts, insbesondere auch von Adolf Loos und Karl Kraus, jegliche Ästhetisierung vermeiden und sogar bis zur Verhässlichung gehen (Abbildung 12). Dieser sich sehr schnelle herausbildende Gegensatz zu Klimt brachte Kokoschka später auch den Beinamen „Ornamententöter“ ein.

Generell war die Rezeption der Ausstellung sowohl in der Fachwelt als auch beim Publikum ambivalent. Die Secessionistenkunst hatte ihre fruchtbarste Phase bereits überschritten und sowohl die Traditionalisten – allen voran der Thronfolger Franz Ferdinand –, die ohnedies immer gegen diese Kunstrichtung gewesen waren, als auch eine sich neu etablierende Avantgarde, äußerten sich eher ablehnend. Selbstverständlich gehörte auch Loos zu den Kritikern. In dem relativ kurzen Artikel „Kulturentartung“, der als unmittelbare Reaktion auf die Ausstellung zu sehen ist, brachte er seine Sicht der Dinge prägnant auf den Punkt: „Vor allem aber betrachtet der moderne Mensch die Verquickung der

Kunst mit dem Gebrauchsgenstande als die stärkste Erniedrigung, die man ihr antun kann.“¹⁵ Eine umfassende Auseinandersetzung mit dem Kunstverständnis der Secessionisten bedeutet dann jedoch sein berühmtes Manifest „Ornament und Verbrechen“, das er noch im selben Jahr in der Form eines Vortrages einem etwas ratlosen Publikum zur Kenntnis brachte.¹⁶ In einer komplexen Kompilation zahlreicher zeitgenössischer Denkmodelle, insbesondere der kunsttheoretischen Schriften Gottfried Sempers und Alois Riegls, setzte Loos das Ornament mit archaischen Verhaltensmechanismen gleich. Als Metapher für das Ursprüngliche, Archaische, das von ihm in einer evolutionistischen Denkweise als zu überwindende Stufe angesehen wurde, diente ihm der Papua und das Kind: „(...) was aber beim Papua und beim Kind natürlich ist, ist beim modernen Menschen eine Degenerationserscheinung. Ich habe folgende Erkenntnis gefunden und der Welt geschenkt: Evolution der Kultur ist gleichbedeutend mit dem Entfernen des Ornamentes aus dem Gebrauchsgegenstand.“ Die Mythologie Richard Wagners instrumentalisierend, sah er in den Secessionisten jedoch ein Hemmnis: „Es gibt aber Schwarzalben, die das nicht dulden wollten. Die Menschheit soll weiter in der Sklaverei des Ornamentes keuchen.“ Ein weiterer, interessanter Aspekt, der von Loos ins Spiel gebracht wurde, ist der ökonomische: „Noch viel größer ist der Schaden, den das produzierende Volk durch das Ornament erleidet [...]. Ornament ist vergeudete Arbeitskraft und dadurch vergeudete Gesundheit.“¹⁷



Abb. 12: Oskar Kokoschka, Porträt Karl Kraus 1925 (Kokoschka; Kat. 1991).

Die Richtigkeit dieser Argumentation, die sich gegen eine oberflächliche Ästhetisierung wandte und sowohl das kostbare Kunsthandwerk Josef Hoffmanns als auch die ornamentenfreudige Malerei Gustav Klimts verurteilte, sollte sich nur allzu bald bestätigen, als der Ausbruch des Ersten Weltkrieges und der Zusammenbruch der Monarchie die Verarmung weiterer Bevölkerungskreise nach sich zog und die „Secessionistenkunst“ obsolet wurde. Die Postulate von Loos hatten rezeptionsgeschichtlich dahingegen eine große Relevanz. Die avantgardistische Kunst des 20. Jahrhunderts war weitgehend ornamentenfeindlich und fühlte sich

einer puristischen Ästhetik verpflichtet. Nicht zuletzt haben auch viele Intellektuelle dieser Zeit die ästhetischen Kategorien von Adolf Loos mitgetragen, neben Karl Kraus, insbesondere auch Ludwig Wittgenstein.¹⁸

ANMERKUNGEN:

- 1 Karl Kraus, in: Die Fackel 5.1903, H.130, S. 18.
- 2 Insbesondere beeinflusst von der englischen Arts and Crafts-Bewegung und dem Deutschen Werkbund. Zur Berufung Olbrichs vgl: Regina Stephan: Josef Maria Olbrich – Architekt und Gestalter der frühen Moderne, in: Joseph Maria Olbrich (Kat.), Wien 2010, S. 35ff.
- 3 Siehe dazu B. Rukschcio / R. Schachel: Adolf Loos, Wien, Salzburg 1987.
- 4 Neben Adolf Loos und Josef Hoffmann, haben auch die für die Wiener Architekturszene bedeutenden Architekten, wie u. a. Leopold Bauer und Hubert Gessner, die Brünner Staatsgewerbeschule besucht. Siehe auch dazu: Jindřich Vybiral: Junge Meister, Wien/Köln/Weimar 2007.
- 5 Siehe dazu: J. Mikoletzky: Geschichtliche Entwicklung, in: Veröffentlichungen des Universitätsarchives der Technischen Universität Wien, H. 3, Wien 1997, S. 39ff.
- 6 Die Sekte der Shaker, die ihre Niederlassungen an der Ostküste hatten – eine Region die die Loos bereiste – erfreuten sich Ende des 19. Jahrhunderts einer gewissen Popularität, wobei insbesondere die Produktion und der Verkauf ihrer schlichten Möbel eine ihrer ökonomischen Ressourcen darstellte.
- 7 Adolf Loos: Die alte und die neue Richtung in der Baukunst, in: Der Architekt 4, 1898, S. 31.
- 8 Adolf Loos: Die Potemkin'sche Stadt, in: Ver Sacrum, H.7, Juli 1898.
- 9 Adolf Loos: Unsere jungen Architekten, in: ebenda.
- 10 zitiert nach: B. Rukschcio / R. Schachel: Adolf Loos, Wien, Salzburg 1987, S. 59 Die Schneiderfirma Goldmann & Salatsch war einige Jahre später auch der Auftraggeber für das berühmte „Haus am Michaelerplatz“.
- 11 Ludwig Hevesi: Moderne Kaffeehäuser, zitiert nach: Kontroversen Adolf Loos, Wien 1985, S.11.
- 12 Adolf Loos: Ins Leere gesprochen (Nachdruck, hg. A. Opel), Wien 1987, S. 198ff.
- 13 zitiert nach: Gustav Klimt – Kunstschau 1908 (Kat.), Wien 2008, S. 157.
- 14 Kokoschka selbst bezeichnete Loos als eine der wichtigsten Persönlichkeiten in seiner Laufbahn. Siehe dazu: Oskar Kokoschka: Die frühen Jahre (Kat.), Wien 1983, S. 26.
- 15 Zitiert nach: Adolf Loos: Trotzdem, Innsbruck, 1931, S. 77.
- 16 Wann genau die schriftliche Fassung erstmals publiziert wurde, ist bis heute nicht geklärt.
- 17 Adolf Loos: Ornament und Verbrechen, in: Trotzdem, zit. Anm. 15, S. 78.
- 18 Verwiesen sei insbesondere auf das 1928/29 errichtete „Wittgenstein-Haus“, das auf den Vorstellungen von Adolf Loos basiert.

GERHARD WAGNER

VOM ORNAMENT ZUM VERBRECHEN ÄSTHETIZISMUS-KRITIK BEI ADOLF LOOS UND WALTER BENJAMIN

Die Kulturmetropole Wien gehört – neben Berlin und Paris – zu den wichtigen historischen Bezugspunkten der Konzeptbildung des deutsch-jüdischen Essayisten und Übersetzers, Kulturhistorikers, Kunst- und Medientheoretikers Walter Benjamin (1892-1940). Seine Auseinandersetzung mit der europäischen Kultur- und Kunstgeschichte, darunter dem Jugendstil und der Sezessionskunst, steht in einer Vielzahl von zeit-, lebens- und werkgeschichtlichen Konstellationen. Zu diesen zählen seine Erfahrung der krisengeschüttelten deutschen Nachkriegsjahre, der Weimarer Republik und des Exils in Frankreich, seine Auseinandersetzung mit der Geschichte der sogenannten „Moderne“ sowie seine kritische Untersuchung der faschistischen Kultur und ihrer Vorgeschichte.

Was versteht Walter Benjamin unter „Moderne“? „Moderne“ ist bei ihm nicht mehr und nicht weniger als ein vor allem sozial- und kulturgeschichtlich orientierter *Epochenbegriff*. Die „Moderne“ (I.2, 570),¹ deren Beginn er um die Mitte des 19. Jahrhunderts ansetzt, macht er plastisch am französischen Second Empire von 1852 bis 1870, an fortschreitender Industrialisierung, neuer Großstadt- und Massenerfahrung, an den in der Pariser „Commune“ gipfelnden proletarischen Selbstbewegungen; und die Moderne dauert für ihn fort bis in seine Gegenwart. Der europäische Faschismus ist daher für Benjamin nicht etwa ein „Zivilisationsbruch“, um eine gängige Formel zu zitieren, sondern die langfristige, konsequente Ausformung historisch entwickelter sozialer, politischer und kultureller Elemente; der Faschismus ist extremes Produkt, extremer Ausdruck der bürgerlichen Gesellschaft im, wie er sagt, „Hochkapitalismus“ (I.2, 509).²

Zu den kulturell-künstlerischen Effekten der Moderne zählen bei Benjamin unter anderem die Entstehung von Frühformen der Kulturindustrie wie des Revuetheaters und der illustrierten Massenpresse; die Entwicklung neuer Beziehungen innerhalb des Gattungs- und Genreensemble der Künste; die Wandlung von Wahrnehmungs- und Gestaltungsformen, unter anderem durch Fotografie und Film; das verstärkte Hineinwirken von künstlerischen Bewegungen in politisch-soziale Widerspruchskonstellationen. Den Begriff „Avantgarde“ verwendet Benjamin fast nicht; bei ihm ist immer konkret die Rede vom – zum Beispiel – sowjetrussischen Film, vom französischen Surrealismus, vom italienischen Futurismus; von sehr unterschiedlichen modellhaft-künstlerischen Exponenten wie Bertolt Brecht, Marcel Proust und Franz Kafka, von John Heartfield und Paul Klee.³

MODERNE UND JUGENDSTIL

Walter Benjamins Jugendstilprojekt innerhalb seiner kritischen Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts, seiner Histo-

risierung der Moderne und des „ästhetischen Imperialismus“ (II.2, 582) sei kurz umrissen, ergänzt um Blicke auf des Berliners Benjamin Verhältnis zur Kulturmetropole Wien und ihren Akteuren.

Besonders interessierten ihn die „Bildwelt“, die „Abbraviaturen und Arabesken“ (III, 200) des Jugendstils beziehungsweise der Sezessionskunst. Diese europäische Bewegung war für ihn unter anderem charakterisiert durch eine „Verspannung von Perversion und Idealismus“, und zwar weil sie Emanzipation nur als „Stilangelegenheit durch und durch“ (VI, 153) begriff, sie ästhetizistisch überformte und auf die „Isolierung des Individuums“ (V.2, 694) baute – für Benjamin eine Erscheinungsform sozialer „Regression“ (III, 394). Der Jugendstil war nach Benjamin daher von Beginn an durchsetzt mit konformen Lebenslügen, mit Verharmlosungen, Schönheits-, Glücks- und Heilsillusionen.

Berühmte Namen des österreichischen Jugendstils wie Josef Hoffmann, Koloman Moser, Otto Wagner sucht man bei Benjamin fast vergeblich. Nur manchmal tauchen Exponenten wie Joseph Maria Olbrich und die Wiener Werkstätte auf – neben dem Belgier Henri Clemens van der Velde, dem Deutschen Peter Behrens und dem Hauptvertreter des spanischen beziehungsweise katalanischen „Modernismo“, Antonio Gaudí (vgl. II.2, 581; V.2, 680). Benjamins Hauptinteresse gilt nicht den einzelnen Zeugnissen für die bekannte Synthese der Künste in der Umweltgestaltung, für die Durchdringung von Architektur, Möbelproduktion, Kunsthandwerk, Malerei, Grafik und Plastik. Sein Hauptinteresse gilt den historischen Konturen des Jugendstils aus kulturkritischer, technikphilosophischer und alltagshistorischer Perspektive.

Der Jugendstil gehört für Benjamin deshalb zu den wesentlichen Selbstdarstellungen des kapitalistischen Industriezeitalters mit seiner massenhaften Serienproduktion und seinem Glauben an eine in Raum und Zeit unbegrenzt verfügbare Welt, mit seiner stilpluralistischen Projektion einer historischen Produktions- und Lebensform in das Kosmisch-Ewige, aber auch mit seinen kollektiven, in der radikal-demokratischen Intelligenz und in der proletarischen Bewegung entwickelten kulturellen Bedürfnissen. Diese übten ja zunehmend Druck gegen die Wände des bürgerlichen Bewußtseins aus. Vor diesem Hintergrund sieht Benjamin im Jugendstil „einen großen und unbewußten Rückbildungsversuch. In seiner Formensprache kommt der Wille, dem, was bevorsteht, auszuweichen, und die Ahnung, die sich vor ihm bäumt, zum Ausdruck.“ (III, 394) So Benjamin in seinem *Rückblick auf Stefan George* aus dem Jahre 1933.

Ihn beschäftigt ferner der Jugendstil mit seinen „gequälten Ornamenten“ (III, 394), an Möbeln und Fassaden als „reaktionärer Versuch, technisch bedingte Formen aus ihrem funktionalen Zusammenhänge herauszulösen und sie zu natürlichen Konstanten zu machen – das heißt zu stilisie-

ren“ (V.2, 693). Solche Formulierungen finden sich nicht zufällig auch in seinen Interpretationen von Ernst Jünger und Filippo Tommaso Marinetti (vgl. III, 238-250; V.1, 382-384), deren elitär-aggressiver, neo-magischer und messianischer Technikrezeption. Denn diese arbeitete dem Faschismus und seinen Versuchen der Vereinigung von mythischer Naturhaftigkeit, biologistisch-rassistischer Kultur-auffassung und fetischisierter Technik in einem nationalistischen Moderne-Verständnis zu.

WIENER SPUREN

Zu Benjamins Österreich- und Wien-Bezug: Zunächst gibt es einen familiären, denn Benjamin heiratete 1917 Dora Sophie Pollak, Tochter des Wiener Anglisten Leon Kellner, Schriftstellerin, Übersetzerin, Redakteurin; die Schwiegereltern waren wohnhaft in der Messerschmidgasse 28 (Gersthof). Aus der kurzen Ehe – die Trennung erfolgte 1921, die Scheidung 1930 – ging 1918 der Sohn Stefan hervor, der 1972 in London verstarb.

Der literarisch-publizistische Österreich-Bezug: Benjamin unterhielt Briefkontakte zu Hugo von Hofmannsthal, schrieb über Autoren wie Karl Kraus, bemühte sich von seinem Exilort Paris aus über den damaligen Direktor der Historischen Museen der Stadt Wien, Franz Glück – dem Bruder des mit Benjamin gut bekannten, aus Wien stammenden Bankiers Gustav Glück (vgl. III, 334) – um einen österreichischen Verlag für seine autobiographische Prosa *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (1932-1938). Nach früheren Aufenthalten – zum Beispiel 1919 in Breitenstein am Semmering, 1920 in Wien – plante er auch später, so während seines Exils, Reisen nach Wien, die aber nicht mehr zustandekamen.⁴

Doch sein Werk durchzieht eine markante geistige Reisespur. In der Besprechung zu Alfred Polgars Sammlung *Hinterland* von 1929 beschreibt er die „europäische Rolle des Österreichertums“: Es habe „aus seinem ausgepower-ten Barockhimmel die apokalyptischen Reiter der Bürokratie“ entsandt, nämlich „[Karl] Kraus, den Fürsten der Querulanten, [Max] Pallenberg, den geheimsten der Konfusionsräte, [Alfred] Kubin, den Geisterseher in der Amtsstube, [Alfred] Polgar, den Obersten der Saboteure“ (III, 200).

Ein Österreicher erscheint – neben Karl Kraus – besonders häufig in Benjamins Texten, Entwürfen, Skizzen und Materialien. Und zwar schon in seinen ersten *Schemata und Glossen zum Jugendstil*, die 1930/31 entstanden, also etwa zeitgleich mit seinen umfangreichen Teilarbeitungen zum Essay *Karl Kraus*. In diesen kommt er mehrfach auf einen berühmt-berühmten „Aufwiegler“ (II.2, 342), einen „Outsider“ (II.2, 581) zu sprechen. Zum Beispiel mit kommentierenden Sätzen wie: „Technik ist Sparsamkeit, Organisation ist Armut.“ (II.3, 1105) Oder, mit Blick auf Jugendstil und Sezession: „Diese Abstraktion ist die hohe Schule der Einfühlung.“ (II.3, 958) Noch in den späten Aufzeichnungen seines kulturhistorischen *Passagen*-Projekts über *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts* wies Benjamin diesem Wiener eine „hervorragende politische Bedeutung“ zu (V.2, 692). Gemeint ist, natürlich, der, so Benjamin,

„Drachentöter des Ornaments“ (II.3, 1112): nämlich Adolf Loos (1870-1933).

Was bewog Benjamin zu diesen Wertungen? Hier spielt zunächst jener bekannte, berühmt-berühmte Vortrag vom September 1908 in der Jugendstilmetropole München eine Rolle, den Loos im Januar 1910 und im Jahr 1913 in der Sezessionsmetropole Wien wiederholte. Im selben Jahr erschien er zuerst gedruckt im Heft 5 der Pariser *Cahiers d'aujourd'hui*: nämlich *Ornament und Verbrechen*. Ein deutschsprachiger Druck lässt sich erst für 1929, in der *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt* vom 24. Oktober, nachweisen.⁵

Es ist offensichtlich, dass Benjamin zu seinem Jugendstilprojekt, das ihn mit Unterbrechungen von 1930 bis in sein letztes Lebensjahr 1940 hinein beschäftigte, wichtige Anregungen und Bestätigungen durch diese und andere Schriften von Loos bezog. Benjamin hatte 1930 oder 1931 über Franz Glück eine Aufsatzsammlung von Adolf Loos erhalten, die auch den Vortragstext *Die moderne Siedlung* von 1926 enthält, den er unter anderem für den Kraus-Essay heranzog (vgl. II.3, 1111-1113, 1127). Beide, Loos und Benjamin, vereint das Interesse für ästhetisch-kulturelle Basisprozesse der Moderne. Nämlich für das, was Benjamin in seinen Projektskizzen, Notizen, angrenzenden Texten die „Stilisierung des Daseins“ (V.2, 691) nennt, die in modifizierter Form schließlich auch an der „Ästhetisierung der Politik“ (VII.1, 384) durch die europäischen Faschismen beteiligt werden wird. Zum Beispiel ist der Jugendstil neben der deutschen Neo-Romantik die einzige moderne Kunst-richtung, die von der Kunstdoktrin des sogenannten „Nationalsozialismus“ geduldet wird; die 1896 in München von Georg Hirth begründete, dem deutschen Jugendstil seinen Namen gebende Zeitschrift *Jugend* kann noch bis 1940 erscheinen.

ORNAMENT UND PHRASE

Im Folgenden sei vor allem ein Blick auf die Hauptkomponenten des Textes über *Ornament und Verbrechen* sowie auf die Heterogenität des Adolf Loos geworfen. Dieser geht im gewohnten, oft widerspruchsfreien Bild von Jugendstil und Sezession nicht auf. In einigen frühen Einrichtungs-gestaltungen gelang ihm zwar ein Pragmatismus, der viel von englischer Lebens- und Gestaltungsweise offenbarte, der einfach, zweckgerichtet und anspruchsvoll zugleich war. Doch als er sich zunehmend größeren Aufgaben zuwenden konnte, geriet auch er in die Zwangslage, besonderen Erwartungen mit ästhetisierender Bauornamentik entgegenkommen zu müssen. Seine heftig geübte Kritik an Wiener Kollegen wie Otto Wagner und Josef Hoffmann fiel auf ihn selbst zurück, als er zum Beispiel die „Kärntner Bar“ von 1908 mit Marmorplatten und bunten Glassteinen, das Geschäftshaus von 1910, das er an der repräsentativen Stelle des Michaelerplatzes zu bauen hatte, ebenfalls mit Marmorverkleidungen und dorischen Säulen versah. Seine von ihm vielgepriesene Einfachheit – assoziiert mit Vernunft und Wahrhaftigkeit, Zeitökonomie, Hygiene und Ordnung – konnte er nicht immer konsequent durchhalten und umsetzen.⁶

Als Architektur- und Innengestaltungskritiker, als Publizist – mit vielen Beiträgen in der Wiener *Neuen Freien Presse* –, als Herausgeber – zum Beispiel einer *Zeitschrift zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich* – war und blieb Adolf Loos allerdings konsequent und unerbittlich. Er wirkte mit Texten auch an Berliner Periodika mit: an Maximilian Hardens *Die Zukunft* (1892-1922) und an Herwarth Waldens *Der Sturm* (1911-1932). Seine beiden zu Lebzeiten erschienenen Aufsatzsammlungen überschrieb Loos mit so programmatischen Titeln wie *Ins Leere gesprochen* (1921) und *Trotzdem* (1931). Er wußte sich einig mit anderen Kritikern wie Arnold Schönberg, Oskar Kokoschka, Ludwig Wittgenstein und, natürlich, mit Karl Kraus. Dieser verweist 1910 in *Heine und die Folgen* auf Ornament und Verbrechen, auf die enge Geistesverwandtschaft. Er zieht eine Parallele zu Loos' Kritik der „Verschweinung des praktischen Lebens durch das Ornament“ und der „Renovierung des geistigen Zierats“, der „poetischen Schnörkel“ in der Presse, den „Wiener Werkstätten des Geistes“. Ähnliches steht in der *Fackel*.⁷

DER ANTI-ÄSTHET

Unter den Künstlern der Jahrhundertwende war Adolf Loos einer derjenigen, die sich am heftigsten dagegen wendeten, als „Künstler“ zu gelten. Er war der Überzeugung, dass Künstler immerdar ihren Individualismus in Formgebung und Produktionskultur hineinbringen würden. Der Deutsche Werkbund zum Beispiel blieb daher für ihn bloße Fortsetzung der Bestrebungen des Sezessionismus. Loos setzte auf das Handwerk und die Handwerkstradition von gestalterischen Grundtypen – wie vor ihm die Engländer John Ruskin, William Morris und andere.

Die Kritik nun an der Verzierung von Architektur und Kunsthandwerk mit abstrakten geometrischen Mustern sowie individuellen Figurationen, mit Elementen biomorphen Schlangelns und Schlingens, Windens und Wickelns bei Adolf Loos hat mehrere Komponenten. Sie erschließen sich durch integrale Lektüre von *Ornament und Verbrechen* sowie angrenzender Schriften.

Da ist zunächst die *ökonomisch-rationale* Komponente: Die staatlich anerkannte und subventionierte „Ornament-Seuche“ (195)⁸ und die Unterwerfung der Produkte unter den modischen „Wechsel“ führe, sagt Loos, zu „einer frühzeitigen Entwertung des Arbeitsproduktes“ (198), also zur Verschwendung von Material, Arbeit, Zeit und nationalem Kapital.

Die zweite, *zivilisationskritische* Komponente: Das Ornament sei „nicht mehr ein natürliches Produkt unserer Kultur“, sei „nicht mehr der Ausdruck unserer Kultur“, es hänge nicht mehr „organisch“ mit der gegenwärtigen Menschheit, Kultur und Weltordnung zusammen. Kurz: „Es ist nicht entwicklungsfähig.“ (197) Das Ornament erscheint als Zeugnis von kultureller Rückständigkeit, wofür Loos unter anderem das Tätowierungsbedürfnis der Indianer in das Feld führt. In diesem sieht er nach bekanntem Deutungsmuster eine Erscheinungsform wilder, unbeherrschter Triebhaftigkeit. So heißt es schon in dem Text *Das Luxusfuhrwerk* (1898): „Je

tiefer ein Volk steht, desto verschwenderischer ist es mit seinem Ornament, seinem Schmuck.“ (91) In *Ornament und Verbrechen* artikuliert Loos deutlich einen politischen Aspekt seiner Ornament-Kritik: „Denn schließlich geht jeder Staat von der Voraussetzung aus, daß ein niedrig stehendes Volk leichter zu regieren ist, als ein kultiviertes.“ (195)

Die dritte Komponente ist die *ästhetisch-kulturelle*: Das Ornament erscheint bei Loos als Überfunktional-Künstlerisches. Er verurteilt die modische ornamentale Umkleidung, die zwanghafte Überdekorierung von handwerklichen und industriellen Produkten, und sei sie noch so anschmiegsam. Im Text *Buchdrucker* (1898) fragt er bissig angesichts der von ihm beobachteten Entwicklung, was einen Heizgeräte-Fabrikanten jetzt noch hindern könne, „das Maria-Theresia-Kreuz an die [sic!] Spitze einer Ofengabel anzubringen?“ (148)

Gegen wen richtet sich Loos' Kritik? Seine Hauptfeinde sind die „angewandten Künstler“, welche die gegenständliche Welt künstlerisch veredeln, ihr einen „Stil“ zu verleihen beabsichtigten – als Ersatz für den Verlust der Einmaligkeit durch die kapitalistische Warenproduktion. Die Hauptfeinde sind nicht die Musterzeichner und Dekorateure, die industriellen Massenprodukten historische Stilelemente aufprägen sollten, sondern die Repräsentanten des Jugendstils, die Kunst und Gewerbe quasi in „Gesamtkunstwerken“ miteinander zu versöhnen trachteten – wie in Wien Josef Hoffmann.

WAHRE MODERNITÄT

Was will Loos erreichen? *Erstens*: Loos' Formbegriff orientiert sich an der Funktionalität der Handwerks-, auch der Ingenieurform. Der Schluss von *Die Überflüssigen* (1908) – gemeint ist der Deutsche Werkbund – lautet: „Wir brauchen eine *Tischlerkultur*. [i. Orig. gesperrt] Würden die angewandten Künstler wieder Bilder malen oder Straßen kehren, hätten wir sie.“ (182) Später, in *Ornament und Erziehung* (1924), bezeichnet er den Architekten, immer noch sehr handwerksorientiert, als einen „*Maurer, der Latein gelernt hat*“ [216; i. Orig. fett].

Zweitens: Die Anmaßung des Ornaments, Material verzierend zu verbessern, ersetzt Loos durch das Prinzip der Materialechtheit. Er hat Formvertrauen in die Absolutheit des Materials, in seine reine Geltung; Schönheit soll so vom Schein, von falscher Bedeutung befreit werden. Der veränderte Schönheitsbegriff enthält den Auftrag der Scheinlosigkeit, der ästhetischen Entzauberung, gerichtet gegen die Welt der Waren. Die Sachen selbst sollen erscheinen, ohne Schein. Und das ist ihre Schönheit.

Drittens: Loos will keine – um den Benjamin'schen Begriff zu verwenden – Ästhetisierung, die sich nur in der Dekoration bewegt. Er will eine autonome umweltgestalterische Kunst, die offen ist für neue Themen, und eine Architektur, die sich dem Alltagsleben selbstbestimmter Individuen verpflichtet. Das bedeutet keine Verleugnung von Gestaltungsfreude und Phantasie. Er will vielmehr Gebrauchswerte frei von Überflüssigem. Insofern propagiert Loos ein asketisches Künstler-Subjekt, die Trennung von Kunst und Handwerk, von Kunst und Industrie.

Warum kämpft Loos so energisch gegen das Ornament? Weil es ihm, natürlich, um mehr als um das Ornament geht. Loos erkennt mehr, als er auf den Begriff zu bringen vermag: Weil er schon sieht, dass sich die Widersprüche des sogenannten „technischen Zeitalters“ nicht auflösen ließen durch arkadische Haine auf den vibrierenden Böden der Maschinenhallen; dass auch noch so wohlgeformte Innengestaltungen in lichtdurchfluteten Fabrikräumen die unter dem Diktat der Stoppuhr unterteilten Handgriffe nicht leichter machten; dass kunstvolle Bogenlampen und Gartenanlagen oft zu bloßen Annehmlichkeiten gerieten. Ein ästhetischer Überschuss wurde produziert – aber nur als illusionistische Dekoration. Loos sieht, dass die ornamentale Ästhetisierung die erreichte ökonomisch-technische Komplexität stets unterschreitet und durch ästhetische Überformungen zurücknimmt. Er sieht, dass die Form übergestülpt wird, sie dergestalt sogar ihre Eigenart als künstlerisches Differenzkriterium gegenüber dem Ungeformten und Alltäglichen verliert. Denn die Form verschleißt sich in der puren Dekoration, bringt nur einen ästhetischen Schein-Überschuss hervor.⁹

KLASSISCHER RÜCKZUG

Erst 1924 relativiert Loos – nicht zuletzt aufgrund der eigenen praktisch-gestalterischen Erfahrung – seine Ornament-Kritik: in Vortrag und Publikationsfassung von *Ornament und Erziehung* für die in seiner Geburtsstadt Brünn (Brno) erscheinende Zeitschrift *Wohnungskultur*. Das Ornament sei nicht „systematisch und konsequent abzuschaffen“, schreibt er; die klassische Bildung sei die „letzte Gemeinsamkeit der abendländischen Kultur“, und daher seien „nicht nur das klassische Ornament zu pflegen, sondern auch die Säulenordnungen und Profilierungen“ (216). Das klassische, das antike Ornament mit Wellenlinie und Raute, Arabeske und Quadrat erscheint als notwendiges Element der Akzentuierung, Steigerung und Belebung, der Ordnung und Gliederung, der ästhetischen Disziplinierung.

Loos' Bildungskonzept verweist hier auf einen komplexen historischen Zusammenhang: In Klassizismus und Historismus hatte das Ornament noch eine tiefgreifende ikonographische Bedeutung, es war Sinnbild individuellen Genusses, war subjektiv betont, eine ästhetische Ausdrucksqualität für Menschliches und Privates, für Natur- und Glücksempfinden, auch für die transzendierende Harmonisierung von Gegensätzen, die ungestillte Sehnsucht nach einer besseren Welt. Damals war das Ornament noch ideell-sinnlicher Träger repräsentativer Zwecke. Die industrielle Warenproduktion dagegen verselbständigt durch imitative Reproduktion das Ornament. Es weist so nur scheinbar, nur schein-handwerklich über den Tauschwert hinaus, wird erstarrte Maske, trügerische Vergegenständlichung von Ansprüchen auf Selbstverwirklichung. Es vermittelt permanent und omnipräsent, massenhaft den Nimbus der Individualität, wird ästhetische Selbstinszenierung der Individuen.

Der europäische Jugendstil bildet in diesem Kontext das letzte große Reservoir des Ornamentalen, das nun Fugen maskiert, Bruchstellen der neuen technischen und sozialen

Formen überformt. In ihm wird ja in hohem Maße gerade Technik als Natur stilisiert – und ornamental sterilisiert, wie Walter Benjamin hervorhebt (vgl. V.2, 692). So wird eine trügerische Synthese aus industrieller Erfahrung, traditioneller romantischer Ordnungssehnsucht, monopolisierter Ästhetisierung und pseudo-individueller Selbststilisierung hergestellt. Und so werden die Individuen selbst Teil eines illusionistischen Dekorationssystems, bewusst oder unbewusst. Ein seinem Wesen nach bis heute andauernder, sich immer wieder reproduzierender Prozeß.¹⁰

Aber, und darauf weist Benjamin indirekt hin, wenn er die Isolation des Individuums durch Jugendstil und Sezession unterstreicht: Einzig das Subjekt ist bei Loos letztlich Ort der Aufklärung, der Humanität und der Selbstbestimmung. Seine Kommunikationsfähigkeit wird gegen die ästhetisierende Maskierung gesetzt; gegen die Eigenschaften der Waren, kulturelle Assoziationen zu schaffen und Illusionen zu verkörpern. Loos' Erziehungsprinzip ist die Selbstkontrolle des vermeintlich autonomen, großen Individuums, vor allem mittels klassischer Bildung, ja mittels „ästhetischer Erziehung“.

Es ist dies aber eine traditionalistische Vorstellung, die zu Loos' Zeiten schon überholt ist. Das belegt zum Beispiel die frühe Auseinandersetzung österreichisch-ungarischer Autoren mit dem Film als Produkt und Widerschein eines neuartigen kulturellen Totalgeschehens: siehe Peter Altenberg, Egon Friedell, Hugo von Hofmannsthal, Georg Lukács, Alfred Polgar – ein Sonderthema. Und das belegen später die Moderne-Konzepte von Siegfried Kracauer und natürlich Walter Benjamin mit ihrem enormen Sinn für neue technisch-mediale und massenkulturelle Prozesse, mit ihrer soziologisch fundierten kritischen Haltung auch gegenüber der „Phantasmagorie“ (V.1, 50) des Warenfetischismus und der neo-klassizistischen und sezessionistischen Ummantelung der Realitäten.

Trotzdem: In Notizen zum *Kraus*-Essay stellt Walter Benjamin den österreichischen Architekten und Innengestalter Adolf Loos in eine Reihe mit dem Maler Paul Klee, dem Literaten Bertolt Brecht, dem Architekten Le Corbusier und anderen Exponenten der Anti-Ästhetisierung: Sie alle inspiriere „zuletzt das Bewußtsein, daß die Einrichtung des menschlichen Daseins im Sinne [...] der Vergesellschaftung der Produktionsmittel mehr und anderes verlangt als eine komfortable Weltbeglückungslehre“ (II.3, 1112). Da ist sie noch einmal, die auch „politische Bedeutung“, die der Berliner Walter Benjamin in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts dem Wiener Adolf Loos zumaß.

EINE PROGNOSE SIEGFRIED KRACAUERS

Denn inzwischen war der braune Riesenschatten des *Ornaments der Masse* erschienen. Siegfried Kracauer umriss es schon 1928, ein Jahr vor der Publikation von Adolf Loos' *Ornament und Verbrechen* in der *Frankfurter Zeitung*, für die er ab 1930 in Berlin tätig sein wird. Er umriss es anhand der streng choreographierten abstrakten Konfigurationen der Revuetanzkomplexe des Unterhaltungsbetriebs: seinen „magischen Zwang“ (173) und seinen „leeren Formalismus“ (190), seinen Charakter als ästhetisch-massenkultureller

Reflex sowohl „der von dem herrschenden Wirtschaftssystem erstrebten Rationalität“ (176) als auch des neuen „mythologischen Kults“ (181). Kracauer verweist darauf, dass der im Ornament geronnenen bürgerlichen Ästhetisierung – als einem Kernelement kultureller Modernität des industriellen Kapitalismus – ein ideologisch bedeutsamer, ein massenwirksamer, erlebnisorientierter archaischer Mechanismus innewohnt, ein Mechanismus des gemeinschaftlichen Selbstbetrugs, der Verdrängung und affirmativen Integration. Er schreibt: „Die körperliche Ertüchtigung beschlagnahmt die Kräfte, Produktion und gedankenloser Konsum der ornamentalen Figuren lenken von der Veränderung der geltenden Ordnung ab. Der Vernunft wird der Zutritt erschwert, wenn die Massen, in die sie eindringen sollte, den Sensationen sich hingeben, die ihnen der götterlose mythologische Kultus gewährt. Seine soziale Bedeutung ist nicht zum wenigsten die der römischen Zirkusspiele, die von den Machthabern gestiftet worden sind.“ (183)

1930 beschreibt Kracauer in *Abschied von der Lindenpassage*, wie Pfeilerdekorationen des Berliner Passagenbaus – Kompositionen aus Delphinfiguren, Rankenwerk und Kartuschen – den Marmorplatten weichen, wie die überlieferte ornamentale Architektur „ins kühle Marmorgrab“ (49) sinke. Ihr Verschwinden bedeutet nach Kracauer aber nicht nur das Verschwinden baukünstlerischer Strukturen, sondern auch des Fassadenhaften einer vermeintlich heilen, bürgerlichen Welt. „Alle Gegenstände sind mit Stummheit geschlagen“, heißt es weiter. „Scheu drängten sie sich hinter der leeren Architektur zusammen, die sich einstweilen völlig neutral verhält und später einmal wer weiß was ausbrüten wird – vielleicht den Fascismus [sic!] [...]“ (55)

Bald werden dekorativ-symbolisch aufeinander verweisende menschliche Massenornamente auch die „volksgemeinschaftliche“ Freizeitkultur der „Kraft durch Freude“, die Ästhetisierung der Industrieproduktion durch das NS-Programm „Schönheit der Arbeit“, die politischen Inszenierungen von NSDAP-Parteitag des „Glaubens“, des „Willens“ und des „Siegess“, die „Blumenfeldzüge“ des „Führers“ 1938 in Wien, 1940 in Berlin beherrschen.¹² Und diese von Adolf Loos noch ungeahnte neue – diktatorische und rassistische – „Kulturentartung“,¹³ diese ornamental ummantelte aggressive Integration und entindividualisierende Disziplinierung der Massen wird in die ganze Welt erschütternde Verbrechen münden.

Noch in seinem zuerst englisch 1947, 1958 in einer verstümmelten deutschen Version erschienenen Exilwerk *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* kommt Walter Benjamins Zeit-, zum Teil auch Weggenosse Siegfried Kracauer warnend auf das menschliche Massenornament und die „ornamentalen Neigungen“ der Nazidiktatur zu sprechen. Diese behauptete ihre „absolute Autorität“ und „Allmacht“ auch dadurch, „daß sie die ihr unterworfenen Massen zu gefälligen Mustern anordnet“. Er verdeutlicht die Tragweite einer notwendigen tiefgründigen, sozial- und kulturkritischen Auseinandersetzung mit Ornamentik als politisch-sozialem Extremausdruck: „So triumphiert das Ornamentale über das Menschliche auf der ganzen Linie.“¹⁴

ANMERKUNGEN:

- 1 Die Schriften Walter Benjamins werden im Text mit römischen Band-, arabischen Teilband- und Seitenzahlen zitiert nach: W. Benjamin: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. 7 Bände (und drei Supplementbände). Frankfurt a. M. 1980-1999. Nach Titeln von Schriften Benjamins genannte Jahreszahlen beziehen sich auf Entstehungszeiten.
- 2 Siehe dazu G. Wagner: Walter Benjamin – Die Medien der Moderne. Berlin 1992 (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, Bd. 42); Ders.: Walter Benjamin – Moderne und Faschismus. Berlin 2004 (Pankower Vorträge, H. 61).
- 3 Siehe dazu Jost Hermands Plädoyer für einen differenzierten „Moderne“-Begriff: Moderne, Avantgarde, Sezession 1885-1914. In: Heidi Beutin u. a.: Berliner Moderne im Widerstreit. Politik, Kultur und Kunst zwischen Konservatismus und Avantgarde. Berlin 2002 (Pankower Vorträge, H. 41), S. 5-16.
- 4 Vgl. Theodor W. Adorno/Walter Benjamin: Briefwechsel 1928-1940. Hrsg. von Henri Lonitz. Frankfurt a. M. 1994, S. 205-215. Siehe auch Johann Dvořák: Theodor W. Adorno und die Wiener Moderne. Frankfurt a. M. 2005.
- 5 Vgl. Almut Todorow, Das Feuilleton der „Frankfurter Zeitung“ in der Weimarer Republik. Zur Grundlegung einer rhetorischen Medienforschung. Tübingen 1994 (Rhetorik-Forschungen, Bd. 8), S. 233, 327.
- 6 Siehe dazu Klaus-Jürgen Sembach. Jugendstil. Die Utopie der Versöhnung. Köln ... 2007; darin S. 204-237: Ausgleich. Die Einführung der Moderne durch Wien.
- 7 Karl Kraus: Polemiken, Glossen, Verse und Szenen. Hrsg. von Joachim Pötschke. 2., erweiterte Aufl. Leipzig 1987 (Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 358), S. 22. Siehe auch Kraus' Aufsätze „Das Haus auf dem Michaelerplatz“ und „Die Schönheit im Dienste des Kaufmanns“ in: Die Fackel (Wien). Nr. 313 (31. Dezember 1910), S. 5, bzw. Nr. 413 (10. Dezember 1915), S. 157 f.
- 8 Die Schriften von Adolf Loos werden im Text mit Seitenzahlen nach der folgenden Ausgabe zitiert: A. Loos: Ornament und Verbrechen. Ausgewählte Schriften. Die Originaltexte. Hrsg. von Adolf Opel. Wien 2000. „Ornament und Verbrechen“ ist auch enthalten in: August Sarnitz: Adolf Loos 1870-1933. Architekt, Kulturkritiker, Dandy. Köln ... 2003, S. 84-89.
- 9 Siehe dazu Franz Dröge/Michael Müller: Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder Die Geburt der Massenkultur. 2. Aufl. Hamburg 1995; darin, S. 37-65: Ästhetisierung, S. 153-165: Adolf Loos. Modernität als Kritik.
- 10 Siehe dazu Franz Schuh: Heimat bist du großer Filme. Thesen zur Kitschindustrie. In: Ruth Beckermann/Christa Blümlinger (Hrsg.): Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos. Wien 1996, S. 247-257.
- 11 Die Seitenzahlen im Text beziehen sich auf die Ausgabe: Siegfried Kracauer: Der verbotene Blick. Beobachtungen, Analysen, Kritiken. Leipzig 1992 (Reclam-Bibliothek, Bd. 1437).
- 12 Siehe dazu Hubert Christian Ehalt (Hrsg.): Inszenierung der Gewalt. Kunst und Alltagskultur im Nationalsozialismus. Frankfurt a. M. 1996 (Historisch-anthropologische Studien, Bd. 1).
- 13 Titel eines Loos-Aufsatzes von 1908; vgl. a. a. O. (Anm. 8), S. 189-192.
- 14 S. Kracauer: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt a. M. 1985, S. 103.

JOHANN DVOŘÁK

ROBERT MUSILS „MANN OHNE EIGENSCHAFTEN“ IM SPIEGEL DER BRIEFE VON WALTER BENJAMIN, THEODOR W. ADORNO UND ALBAN BERG

In diesem Text wird zum einen dargestellt, wie der Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ im Jahre 1933 von Walter Benjamin und Theodor W. Adorno beurteilt wurde und welche Zurechtweisung bezüglich seiner Einschätzung von Musils Roman Adorno durch Alban Berg widerfuhr; zum anderen aber wird skizziert, wie Adorno im Jahre 1958 in vehementer Weise Lukács' Angriffe auf die Moderne zurückweist und dabei auch Musil und sein Werk verteidigt.

Am 28. November 1933 schrieb Theodor Adorno aus Berlin an Alban Berg:

Den Mann ohne Eigenschaften habe ich auf Ihre Veranlassung gelesen und trotz eines gewissen Widerstandes sehr schöne und bedeutende Sachen darin gefunden; der Oberlehrer ist großartig und auch die Masken von Klages und Rathenau; weniger sitzt Agathe und schade ist das Durchwachsensein mit einer unzulänglichen amateurhaften philosophischen Theorie, die ungefähr soviel taugt wie die poetischen Ergüsse mancher Philosophen. Obwohl andererseits das Ungenügen an der blinden Gestalt, der Drang zum Erkenntnischarakter des Romans selbst seinen richtigen Ort hat. Aber das läßt sich so wenig aus privaten Überlegungen improvisieren, wie etwa ein Amateur aus musikalischen Stimmungen einen Kontrapunkt machen kann.¹

Alban Berg antwortet am 3. 12. 1933:

„D. Mann ohne Eigenschaften“: Stellen Sie sich vor: ich kann mich wohl an den Titel – nicht aber an den Roman erinnern. Von wem ist er? Was geht vor? Hab ich Ihnen nicht „Juda der Unberühmte“ von Hardy empfohlen, welches Buch mir allerdings kolossal gefiel, wo auch ein Oberlehrer vorkommt aber keine Agathe etc. Und nun *empfehle* ich Ihnen T. M. Joseph und seine Brüder.²

Bevor wir uns mit der etwas eigenartigen Antwort von Alban Berg beschäftigen, ist eine kleine Abschweifung als Vorgeschichte notwendig; sie betrifft Walter Benjamins Lektüre von Musils „Mann ohne Eigenschaften“ und Gretel Karplus (die spätere Ehefrau Adornos).

Walter Benjamin hat in einem Brief an Gershom Scholem aus San Antonio, Ibiza, vom 23. Mai 1933 auf Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ (den er an eine gemeinsame und nunmehr in Jerusalem sich befindliche Bekannte – Kitty Steinschneider – verliehen und über Scholem zurück erbeten hatte) wie folgt hingewiesen:

Magst Du den Musil lesen, so behalte ihn nur vorläufig. Mir gibt das keinen Geschmack mehr ab und ich hab diesen Autor bei mir mit der Erkenntnis verabschiedet, daß er klüger ist als ers nötig hat.³

Am 22. 8. 1933 äußerte sich Benjamin in einem Brief an Kitty Steinschneider-Marx abermals beiläufig und abfällig über Musil:

Vor allem will ich Ihnen nun aber für die freundliche Rücksendung der Brecht- und Musil-Bände danken. Eigentlich hätte ich es mir gewünscht, daß Sie mir über beide ein Wort geschrieben hätten. Die Enttäuschung verschmerze ich nun freilich leicht, soweit sie den zweiten Posten betrifft.⁴

Im September 1933 schließlich fragt Walter Benjamin in einem Brief an Gretel Karplus (die Musils „Mann ohne Eigenschaften“ als Ferienlektüre nach Rügen mitgenommen hatte: „Was hast Du, nach dem Musil, besseres vorgenommen?“⁵ Gretel Karplus hatte zusammen mit Adorno im August 1933 drei Wochen Ferien auf Rügen zugebracht.⁶

Robert Musil wurde also gelesen, aber abfällig kommentiert und möglicherweise beeinflusste Walter Benjamins Geringschätzung auch Adorno bei seiner Musil-Lektüre.

Interessant ist nun, dass er den „Mann ohne Eigenschaften“ offenbar auf Anraten von Alban Berg gelesen hat und diesem daher auch über seine Leseindrücke berichtet. Alban Berg hat Robert Musil persönlich gekannt; er hat den Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ gelesen und hat ihn an Adorno zum Lesen weiterempfohlen.

Adornos abfälliger, jedoch inadäquater, verständnisloser und eher unqualifizierter Kommentar dürfte Alban Berg erbost haben. Alban Berg war aber auch ein äußerst witziger Mensch mit Neigungen zu makabrem Humor, und er dachte sich immer wieder skurrile Geschichten und Handlungen aus (von denen Adorno ja auch in seinen Erinnerungen an Berg etwas überliefert).

Daher wählte er als Antwort auf Adorno einen eigentümlich indirekten Zugang zu einer vehementen Zurechtweisung aus; er signalisiert, dass die Abqualifizierung des Romans weder der Qualität Musils noch dem üblichen intellektuellen Niveau Adornos gerecht wird.

Alban Berg gibt zunächst vor, sich nicht zu erinnern und braucht daher seinen Briefpartner nicht direkt zu beschimpfen, was er sonst wohl tun müsste; dann führt er einen Roman von Thomas Hardy an, „wo auch ein Oberlehrer vorkommt aber keine Agathe etc.“ (dies möglicherweise auch eine Anspielung auf das oberlehrerhafte Verhalten Adornos); nun ist Thomas Hardy bei aller möglichen Hochschätzung nicht auf der gleichen Höhe mit Robert Musil oder Thomas Mann zu sehen, doch wer Musil nicht zu schätzen weiß, sollte vielleicht überhaupt mit etwas einfacheren Werken vorlieb nehmen.

So gesehen ist Alban Berg am Schluss geradezu versöhnlich, indem er Adorno doch wieder das Neueste von Thomas Mann empfiehlt.

Adorno hat auf diese Form der indirekten Zurechtweisung, die ein Schock gewesen sein muss, (jedenfalls schriftlich) nicht reagiert.

AUSFÜHRLICHE NACHBEMERKUNG

Jahrzehnte später, in der Auseinandersetzung mit einer Schrift von Georg Lukács, kommt Adorno wieder auf Robert Musil und seinen Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ zurück; diesmal allerdings nimmt er Musil gegen die Anwürfe Lukács' heftig in Schutz und reiht seinen Roman ein „unter die großen avantgardistischen Kunstwerke“⁷ etwa eines James Joyce oder Franz Kafka.

Georg Lukács hatte in einem 1958 in Westdeutschland erschienenen Buch mit dem Titel „Wider den mißverständlichen Realismus“ u.a. gemeint, und wird von Adorno zitiert:

Die Beziehungen zwischen den Menschen sind historisch veränderlich, und es verändern sich dem entsprechend auch die geistigen und emotionalen Bewertungen dieser Beziehungen. Diese Erkenntnis beinhaltet jedoch keinen Relativismus. In einer bestimmten Zeit bedeutet eine bestimmte menschliche Beziehung den Fortschritt, eine andere die Reaktion.

So können wir den Begriff des sozial Gesunden finden, eben und zugleich als Grundlage aller wirklich großen Kunst, weil dieses Gesunde zum Bestandteil des historischen Bewußtseins der Menschheit wird.⁸

Die ästhetische Theorie eines Georg Lukács hatte sich immer schon aus einer merkwürdigen Mischung aus scholastischer Normativität und äußerst fragwürdigen Konzeptionen des Realismus zusammengesetzt.

Die Versuche der Vorschreibung dessen, was Kunst zu sein hat, und was „krankhafte“ Abweichungen von der Norm sind, müssen sich notwendiger Weise gegen die Moderne insgesamt richten, weil in den Werken der Moderne die Erinnerungen an die Kämpfe gegen absolute Wahrheiten und gegen die diese mit Gewalt schützenden Institutionen bewahrt worden sind.

Der Kampf gegen alle Abweichungen und Irrlehren, im Mittelalter und in der Neuzeit, bedurfte und bedarf (wenn er nicht auf die Überzeugungsarbeit durch Argumente beruht) des Einsatzes der obrigkeitlichen Gewalt.

Und so kam es im Zusammenhang mit den ästhetischen Doktrinen des sozialistischen Realismus nicht nur zu einer Unterdrückung und Verfolgung von ‚Abweichlern‘, sondern auch zur konsequenten Unterdrückung jener Werke, die als nicht der jeweiligen offiziellen Norm entsprechend klassifiziert worden waren.

Adorno attackierte (wie es schon zuvor Bertolt Brecht getan hatte) den ‚sozialistischen Realismus‘ als ‚primitiven‘ Realismus, der in fataler Nähe zu den Verfallsformen älterer – ‚bürgerlicher‘ – Literatur als ‚neu‘ und den Entwicklungen der Gesellschaften des ‚realen Sozialismus‘ angemessen ausgegeben wurde.

Tatsächlich hatte ja die Revolution in Russland in einem rückständigen, relativ unterentwickeltem Land mit Leibeigenschaft, einem schwachen Bürgertum und einer schwach entwickelten Industrie stattgefunden, so dass gleichzeitig die alte Feudalgesellschaft überwunden, Industrialisierung in möglichst kurzer Zeit herbeigeführt und der Versuch der Verwirklichung einer sozialistischen Gesellschaft unternommen werden mussten.

Zur Unterstützung dieses gewaltigen revolutionären Vorhabens existierten nach 1917 eine Reihe von avantgardistischen Projekten in Kunst, Wissenschaft und Volksbildung (verknüpft mit radikaldemokratischen Vorstellungen).

Aber die avantgardistischen Experimente in Kunst, Wissenschaft und Politik wurden abgebrochen und zurückgedrängt zugunsten der ‚Neuen Ökonomischen Politik‘ der 20er Jahre und schließlich einer der Pragmatik der Ökonomie angepassten Kunst, sowie einer dazu gehörigen ästhetischen Theorie, die – ausgehend von der Kommunistischen Partei der Sowjetunion – auch den andern Kommunistischen Parteien indoktriniert wurde.

Ab den späten 20er und frühen 30er Jahren des 20. Jahrhunderts brach der offizielle Marxismus der Sowjetunion, der Kommunistischen Internationale und, nach dem Zweiten Weltkrieg, der mit der Sowjetunion eng verbündeten Länder und Parteien mit den radikalen Traditionen der Moderne und verpasste sich eine ästhetische Theorie, der eine jegliche wahrhaft moderne Kunst durch Form und Inhalt als ‚abartig‘ erschien. Adorno stellte dazu fest:

Die Hoffnung, rückständige, immanent-ästhetisch unzulängliche Mittel legitimierten sich, weil sie in einem anderen Gesellschaftssystem anders stünden, also von außen her, jenseits ihrer immanenten Logik, ist bloßer Aberglaube. Man darf nicht wie Lukács als Epiphänomen abtun, sondern muß selber objektiv erklären, daß, was sich im sozialistischen Realismus als fortgeschrittenster Stand des Bewußtseins deklariert, nur mit den brüchigen und faden Relikten bürgerlicher Kunstformen aufwartet. Jener Realismus stammt nicht sowohl, wie es den kommunistischen Klerikern paßte, aus einer gesellschaftlich heilen und genesenen Welt, als aus der Zurückgebliebenheit der gesellschaftlichen Produktivkräfte und des Bewußtseins in ihren Provinzen. Sie benutzen die These vom qualitativen Bruch zwischen Sozialismus und Bürgertum nur dazu, jene Zurückgebliebenheit, die längst nicht mehr erwähnt werden darf, ins Fortgeschrittenere umzufälschen.⁹

Einige Vertreter der modernen Literatur, die von Lukács attackiert, darunter eben auch Robert Musil, werden von Adorno in Schutz genommen:

Meint Lukács, es werde bei Joyce Dublin, bei Kafka und Musil die Habsburger Monarchie als „Atmosphäre des Geschehens“ gleichsam programmwidrig fühlbar, bleibe jedoch bloß sekundäres Nebenprodukt, so macht er um seines thema probandum willen die negativ aufsteigende epische Fülle, das Substantielle, zur Nebensache.¹⁰

Und in besonderer Weise wird schließlich Musil gegenüber Lukács verteidigt:

So wird Musil angeprangert: „Der Held seines großen Romans, Ulrich, antwortet auf die Frage, was er tun würde, wenn das Weltregiment in seinen Händen wäre: ‚Es würde mir nichts anderes übrig bleiben, als die Wirklichkeit abzuschaffen.‘ Daß die abgeschaffte Wirklichkeit von der Seite der Außenwelt ein Komplement zur subjektiven Existenz ›ohne Eigenschaften‹ ist, bedarf keiner ausführlichen Erörterung.“ [...] Dabei meint der inkriminierte Satz offensichtlich Verzweiflung, sich überschlagnenden Weltschmerz, Liebe in ihrer Negativität. Lukács verschweigt das und operiert mit einem wirklich nun „unmittelbaren“, gänzlich unreflektierten Begriff des Normalen und dem dazugehörigen der pathologischen Verzerrung. Nur ein von jedem Rest der Psychoanalyse glücklich gereinigter Geisteszustand kann den Zusammenhang zwischen jenem Normalen und der gesellschaftlichen Repression verkennen, welche die Partialtriebe ächtete. Eine Gesellschaftskritik, die ungeniert von normal und pervers daherredet, verharrt selbst im Bann dessen, was sie als überwunden vorspiegelt. Lukács' Hegelianische, kraftvoll-männliche Brusttöne über den Primat des substantiellen Allgemeinen vor der scheinhaften, hinfälligen „schlechten Existenz“ bloßer Individuation mahnen an die von Staatsanwälten, welche die Ausmerzung des Lebensuntüchtigen und der Abweichung verlangen.¹¹

Adorno verfügt über eine ebenso klare, wie differenzierte Vorstellung davon, was die wahrhaft moderne Kunst ausmacht. Er hat diese Vorstellung im Zusammenhang mit der Wiener Moderne und mit der bei Karl Kraus gewonnenen Einsicht in die Unterscheidung zwischen der bloß modischen und der radikalen Moderne entfaltet.

Zugleich aber entwickelte er auch das Konzept von der (modernen) Kunst als eine eigenständige Art und Weise der Erkenntnis der Welt, durchaus gleichrangig zur wissenschaftlichen Welterkenntnis.

Kunst erkennt nicht dadurch die Wirklichkeit, daß sie sie photographisch oder „perspektivisch“, abbildet, sondern dadurch, daß sie vermöge ihrer autonomen Konstitution ausspricht, was von der empirischen Gestalt der Wirklichkeit verschleiert wird. [...] Das Wesentliche jedoch, wodurch das Kunstwerk als Erkenntnis sui generis von der wissenschaftlichen sich unterscheidet, ist eben, daß nichts Empirisches unverwandelt bleibt, daß die Sachgehalte objektiv sinnvoll werden erst als mit der subjektiven Intention verschmolzene.¹²

Von dieser entwickelten ästhetischen Theorie her vermochte Adorno die Qualitäten eines Robert Musil wahrzunehmen und in gegen die Angriffe seitens einer zutiefst reaktionären Ästhetik in Schutz zu nehmen.

Aus dem hier Dargestellten, können wir auch ersehen, wie zufällig Urteilsbildung über einen literarischen Text zustande kommen mag und wie sich das literarische Werturteil bei intensiverer Auseinandersetzung mit Fragen der ästhetischen Theorie verändern kann (nicht muss).

ANMERKUNGEN:

- 1 Theodor W. Adorno and Alban Berg, *Briefwechsel 1925-1935*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997, S. 288.
- 2 Ebd., S. 290.
- 3 Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe. Band IV. 1931-1934* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998), 213 f.
- 4 Ebd., S. 281.
- 5 Ebd., S. 293.
- 6 Ebd., S. 277. Anmerkungen.
- 7 Theodor W. Adorno: Erpreßte Versöhnung, in: Ders.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994, S. 262.
- 8 Georg Lukács: Gesunde oder kranke Kunst?, in: Georg Lukács zum siebzigsten Geburtstag, Berlin 1955, zitiert nach: Theodor W. Adorno: Erpreßte Versöhnung, in: Ders.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994, S. 256 f.
- 9 Ebd., S. 265 f.
- 10 Ebd., S. 262.
- 11 Ebd., S. 271 f.
- 12 Ebd., S. 264.

AUTOR/INNEN

WOLFGANG BEUTIN

PD Dr. phil., Jg. 1934 in Bremen, bis 1999 Dozent an der Universität Hamburg, Gastprofessur, Gastdozenturen und Lehraufträge an den Universitäten Göttingen, Oldenburg und Lüneburg, seit 1996 Privatdozent an der Universität Bremen. Wissenschaftliche Veröffentlichungen zur deutschen Literaturgeschichte vom Mittelalter bis zur Moderne, besonders zur Frauenmystik des Mittelalters sowie zur Geschichte der erotischen Literatur, außerdem sozialkritische und psychoanalytische Literaturuntersuchungen sowie belletristische Schriften (u. a. fünf Romane). Zahlreiche Publikationen: zuletzt (zusammen mit Heidi Beutin) Herausgeber (Vorwort, Einleitung, Kommentar, Register) der Neuauflage der dt. Übersetzung von: Josef Svatopluk Machar: Rom (geschrieben 1906-1907), Bachmann Verlag 2010.

JOHANN DVOŘÁK

Univ.Doz., Studienprogrammleiter am Institut für Politikwissenschaft der Universität Wien. Publikationen u.a.: Edgar Zilsel und die Einheit der Erkenntnis (Wien: Löcker 1981); Politik und die Kultur der Moderne in der späten Habsburger-Monarchie (Innsbruck, Wien: Studien-Verlag 1997); Selbstorganisierter Intellekt. Aufklärung, Bildung und Politik im neuzeitlichen England (Innsbruck, Wien, München: StudienVerlag 2001); Radikalismus, demokratische Strömungen und die Moderne in der österreichischen Literatur, Frankfurt a.M. 2003 (Bremer Beiträge zur Literatur und Ideengeschichte Bd. 43)

SIMON GANAHL

Mag., Dr., 1981 in Bludenz geboren, studierte Kommunikationswissenschaft, Germanistik, Politikwissenschaft und Philosophie in Wien und Hamburg. Seine Diplomarbeit „Ich gegen Babylon: Karl Kraus und die Presse im Fin de Siècle“ ist 2006 als Monografie erschienen. Für die im Dezember 2008 vorgelegte Dissertation über die Dritte Walpurgisnacht von Karl Kraus wurde ihm ein DOC-Stipendium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zuerkannt. Derzeit absolviert er einen Forschungsaufenthalt an der Universität Zürich.

URSULA PROKOP

Mag.^a Dr.ⁱⁿ, Studium der Kunstgeschichte und Geschichte an der Universität Wien; freiberufliche Kunsthistorikerin und Publizistin; Forschungsschwerpunkt Österreichische Architektur- und Kulturgeschichte der 1. Hälfte d. 20. Jahrhunderts., zahlreiche Fachartikel und Buchpublikation (u. a. über Karl Kraus, Adolf Loos, Otto Wagner, Margaret Wittgenstein-Stonborough). Mitarbeit an diversen Ausstellungen und Forschungsprojekten der Universitäten Wien und Graz. Vortragsreihe zur Ästhetik der Moderne am Institut für Wissenschaft und Kunst (IWK). Derzeit Projektmitarbeit zur Erstellung einer Architektendatenbank für das Architekturzentrum Wien (AzW) und freie Mitarbeiterin der jüdischen Kulturzeitschrift „David“.

GERHARD WAGNER

Dr. habil., Jg. 1948, Kultur- und Medienwissenschaftler; als Wissenschaftspublizist und -lektor in Berlin tätig. Zahlreiche Veröffentlichungen und Vorträge zur Geschichte der Alltagskultur, Künste und Medien sowie des ästhetischen Denkens im 19. und 20. Jahrhundert. Darunter in Buchform: Von der Galanten zur Eleganten Welt. Das Weimarer "Journal des Luxus und der Moden" 1786 bis 1827 (1994); Walter Benjamin - Die Medien der Moderne; Benjamin Bilder. Aspekte der westeuropäischen Rezeption (beide 1992); Walter Benjamin - Moderne und Faschismus (2004).

Übersicht über die seit 2000 erschienenen Hefte der „Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst“:

55. Jahrgang (2000)

Heft 1-2: WISSENSFORMEN IN DEN SOZIAL- UND KULTURWISSENSCHAFTEN

Hrsg. von der IWK-Forschungsgruppe Sozial- und Kulturwissenschaften

Heft 3-4: KUNSTUNIVERSITÄT

Zur bildungspolitischen Allianz der Universität mit den Kunsthochschulen

Hrsg. von Marianne Kubaczek, Wolfgang Pircher und Eva Waniek

56. Jahrgang (2001)

Heft 1: ZIVILGESELLSCHAFT
EIN BEGRIFF MACHT KARRIERE

Hrsg. von Willi Dosek und Manfred Füllsack

Heft 2-3: DEMOKRATIE – SELBST – ARBEIT

Hrsg. von Cathren Müller und Ramón Reichert

Heft 4: BIOGRAFIA - NEUE ERGEBNISSE DER FRAUENFORSCHUNG

Hrsg. von Ilse Korotin

57. Jahrgang (2002)

Heft 1-2: DISKURS UND PRAXIS

Der Symbolgebrauch in den Wissenschaften

Hrsg. von Ramón Reichert

Heft 3-4: SPRACHE, KÖRPER UND POLITIK

Neue Ergebnisse der feministischen Theorie und Geschlechterforschung

Hrsg. von Silvia Stoller und Eva Waniek

58. Jahrgang (2003)

Heft 1-2: MEDIEN DER ARCHITEKTUR

Hrsg. von Marianne Kubaczek, Wolfgang Pircher und Eva Waniek

Heft 3-4: INTERNET – FORSCHUNG – LEHRE (1)

Hrsg. von Charlotte Zwiauer

59. Jahrgang (2004)

Heft 1-2: MENSCHENRECHTE IM KULTURVERGLEICH

Hrsg. von Franz Martin Wimmer

Heft 3-4: INTERNET – FORSCHUNG – LEHRE (2)

Hrsg. von Charlotte Zwiauer

60. Jahrgang (2005)

Heft 1-2: FRAUEN IM EXIL. DIE WEIBLICHE PERSPEKTIVE

Hrsg. von Siglinde Bolbecher und Ilse Korotin

Heft 3-4: (WIE) ENTSTEHT WISSEN?

Hrsg. von Thomas Auinger und Manfred Füllsack

61. Jahrgang (2006)

Heft 1-2: NORMALITÄT, NORMALISIERUNG, NORMATIVITÄT (1)

Hrsg. von Ulrike Kadi und Gerhard Unterthurner

Heft 3-4: NORMALITÄT, NORMALISIERUNG, NORMATIVITÄT (2)

Hrsg. von Ulrike Kadi und Gerhard Unterthurner

62. Jahrgang (2007)

Heft 1-2: WAHRHEIT IN ZEITEN DES WISSENS

Hrsg. von Manfred Füllsack

Heft 3-4: INTERKULTURALITÄT UND IDENTITÄT

Hrsg. von Franz Martin Wimmer

63. Jahrgang (2008)

Heft 1-2: 10 JAHRE "FRAUEN SICHTBAR MACHEN"
BIOGRAFIA – DATENBANK UND LEXIKON
ÖSTERREICHISCHER FRAUEN

Hrsg. von Ilse Korotin

Heft 3-4: WEITERBILDUNG OHNE BILDUNG?

Hrsg. von Wolfgang Kellner und Stefan Vater

64. Jahrgang (2009)

Heft 1-2: TABELLEN, KURVEN, PIKTOGRAMME
Techniken der Visualisierung in den Sozialwissenschaften

Hrsg. von Elisabeth Nemeth und Wolfgang Pircher

Heft 3-4: LIEBESKONZEPTE UND GESCHLECHTER-DISKURS

Hrsg. von Susanne Hochreiter und Silvia Stoller

65. Jahrgang (2010)

Heft 1-2: DIE SIMULATION KOMPLEXER SYSTEME

Forschen in der Von-Neumann-Galaxie

Hrsg. von Manfred Füllsack

Der Bezug der Zeitschrift ist für Mitglieder des IWK kostenlos. Nichtmitglieder können Einzelhefte im IWK bestellen.

BM.W_F^a

bm:uk

WIEN
KULTUR 