



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit:

Die Konzeption der Moderne
in den frühen Schriften der beiden Literaturkritiker
Hermann Bahr und František Xaver Šalda

Verfasserin:

Dott.ssa. Elisabetta Ganesini

angestrebter akademischer Grad:

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: 066 895

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Tschechisch

Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Stefan Simonek

Eidesstattliche Erklärung:

Ich erkläre hiermit eidesstattlich, dass ich die Arbeit selbständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und alle aus ungedruckten Quellen, gedruckter Literatur, oder aus dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeiten zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet bzw. mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe. Außerdem versichere ich, dass ich dieses Masterarbeitsthema bisher weder im In- noch im Ausland (einer Beurteilerin/ einem Beurteiler zur Begutachtung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

Wien, im Mai 2015

Elisabetta Giancesini

Danksagung

Ich bedanke mich bei meinen Eltern, ohne deren Liebe, Geduld und Unterstützung diese akademische Ausbildung niemals möglich gewesen wäre, und bei all denjenigen Personen, die mich bei meiner Diplomarbeit tatkräftig unterstützt haben.

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|----|
| 1 Einleitende Worte..... | 1 |
| 2 Der soziopolitische und kulturelle Kontext der Wiener Moderne und der Tschechischen Moderne | 4 |
| 2.1 Die Zeit der Wiener Moderne | 4 |
| 2.2 Die Kulisse der Tschechischen Moderne..... | 6 |
| 2.3 Schlussfolgerungen zu dem soziopolitischen und kulturellen Hintergrund der Tschechischen und der Wiener Moderne..... | 10 |
| 3 Zu den Biographien der zwei Autoren..... | 14 |
| 3.1 Bahrs Lebensbild..... | 14 |
| 3.2 Šaldas biographischer Werdegang..... | 18 |
| 3.3 Bahrs und Šaldas Entwicklungsgeschichte im Vergleich..... | 21 |
| 4 Die Rolle der Kritik und des Kritikers aus der Sicht Bahrs und Šaldas | 24 |
| 4.1 Bahrs Vorstellung der modernen Kritik und der Rolle des Kritikers..... | 24 |
| 4.2 Šalda über die Rolle der Kritik und des Kritikers..... | 28 |
| 4.3 Schlussbemerkungen zu Bahrs und Šaldas Ansichten über die Rolle der Kritik und des Kritikers..... | 33 |
| 5 Die Moderne und der Begriff ‚modern‘ bzw. ‚Die Moderne‘ aus der Perspektive der zwei Autoren..... | 36 |
| 5.1 Bahr: Die Moderne und der Begriff ‚modern‘ bzw. ‚Die Moderne‘ | 36 |
| 5.2 Die Tschechische Moderne und Šaldas Standpunkt zum Begriff ‚modern‘ | 45 |
| 5.3 Schlussfolgerungen zu Bahrs und Šaldas Verwendung des Begriffes ‚modern‘ und deren Konzeption der Moderne..... | 54 |
| 6 Das Manifest <i>Česká moderna</i> und der Aufsatz Die Moderne | 58 |
| 6.1 Die zwei Texte <i>Česká moderna</i> und Die Moderne im Vergleich..... | 58 |
| 6.2 Abschließende Bemerkungen zum Aufsatz Die Moderne und zum Manifest <i>Česká Moderna</i> | 64 |
| 7 Der Begriff ‚Überwindung‘ | 66 |
| 7.1 Bahrs Konzept der Überwindung..... | 66 |
| 7.2 Šaldas Interpretation der Begriffe ‚ <i>překonávání</i> ‘, ‚ <i>jednota života a umění</i> ‘ und ‚ <i>zmnožení života</i> ‘ | 70 |
| 7.3 Die Funktion von Entwicklung und Innovation in Bahrs frühen Schriften..... | 74 |
| 7.4 Šaldas Bemerkungen zur Rolle der Entwicklung sowohl in der Kunst als auch im Leben..... | 77 |

| | | |
|--------|---|-----|
| 7.5 | Schlussbetrachtungen zu Bahrs und Šaldas Anschauung des Begriffes ‚Überwindung‘ | 79 |
| 8 | Die Ausformung des Synthese-Konzeptes in den Arbeiten der beiden Autoren..... | 83 |
| 8.1 | Das Konzept der Synthese in Bahrs kritischen Schriften Zur Kritik der Moderne und Die Überwindung des Naturalismus..... | 83 |
| 8.2 | Der Synthetismus als ‚code‘ in Šaldas künstlerischem Programm..... | 87 |
| 8.3 | Bahrs und Šaldas Verständnis des Begriffes ‚Synthese‘ im Vergleich | 92 |
| 9 | Betrachtungen über die Décadence und den Individualismus in Bahrs und Šaldas frühen Schriften..... | 96 |
| 9.1 | Bahrs Gedanken über die Décadence..... | 96 |
| 9.2 | Bahrs Position zu Individualismus und Individuum..... | 99 |
| 9.3 | Die Rolle der Nerven und des Nervösen in Bahrs Anschauung der Moderne..... | 101 |
| 9.4 | Šaldas Äußerungen zum Thema Décadence..... | 104 |
| 9.5 | Die Rolle des Individualismus und des Individuums in Šaldas Anschauung der modernen Welt..... | 107 |
| 9.6 | Der Beitrag der Nerven und des Nervösen zur modernen Kunst in Šaldas Perzeption | 108 |
| 9.7 | Bahrs und Šaldas Diskurs über Décadence, Nervöses und Individualismus im Vergleich. . | 109 |
| 10 | Das Verlangen nach einer Renaissance..... | 114 |
| 10.1 | Bahrs Streben nach einer Renaissance durch die Moderne | 114 |
| 10.2 | Šaldas Vision einer Erneuerung im modernen Zeitalter..... | 117 |
| 10.3 | Schlussfolgerungen zum Zukunftsbild einer modernen Erneuerung bei Bahr und Šalda.. | 120 |
| 11 | Zum Schluss..... | 125 |
| 12 | Anhang..... | 127 |
| 12.1 | Resumé v českém jazyce..... | 127 |
| 12.1.1 | Moderna a dva literární kritici Hermann Bahr a František Xaver Šalda..... | 127 |
| 12.1.2 | Moderna a pojem ‚moderní‘ | 128 |
| 12.1.3 | Hesla moderny: ‚překonávání‘, ‚syntéza‘, ‚dekadence‘, ‚nervy‘, ‚renesance‘ | 130 |
| 12.2 | Abstract..... | 133 |
| 13 | Literaturverzeichnis..... | 134 |
| 13.1 | Primärquellen..... | 134 |
| 13.2 | Sekundärliteratur..... | 135 |
| 13.3 | Internetquellen..... | 141 |
| 14 | Lebenslauf..... | 142 |

1 Einleitende Worte

František Xaver Šaldas und Hermann Bahrs führende Rolle als Literaturkritiker in den 1890er Jahren in ihrem jeweiligen Sprach- und Kulturraum ist unbestreitbar. Beide gelten außerdem als Theoretiker und Wegbereiter einer neuen künstlerischen Strömung, der Moderne.

Die Zielsetzung dieser Arbeit besteht darin, einen Vergleich zwischen den Konzeptionen der Moderne der zwei Autoren in dem Zeitraum von 1886 bis 1897 zu ziehen. Die vorliegende Arbeit will keinen historischen oder systematischen Überblick über Gestaltung und Entwicklung der tschechischen und österreichischen Moderne bieten, da eine solche Aufgabe den Rahmen bei Weitem sprengen würde. Weiters habe ich aus meiner Arbeit die Kontakte zwischen den zwei literarischen Modernen ausgeschlossen, welche bereits von Lucie Kostrbová, Kurt Ifkovits und Vratislav Doubek untersucht wurden.¹ Mir ging es darum, ausgehend von ihren in der oben genannten Zeitspanne entstandenen Texten, die Zusammenhänge und die Unterschiede in den Überlegungen der zwei Autoren über die Moderne aufzuzeigen.

Untersuchungsgegenstand sind die Texte aus Bahrs Sammelbänden *Zur Kritik der Moderne*, *Die Überwindung des Naturalismus*, *Studien zur Kritik der Moderne* und *Renaissance*; ferner die in *Kritické projevy I*, *Kritické projevy II* und *Kritické projevy III* gesammelten Essays und Artikel Šaldas. Anhand dieser Texte werde ich versuchen, darzustellen, wie die beiden Kritiker von einer „Moderne der Maschine zu einer Moderne des Menschen“² gelangen wollen.

Was Hermann Bahrs Verständnis der Moderne betrifft, stützt sich die Arbeit im Wesentlichen auf Untersuchungen von Reinhard Farkas und Gotthart Wunberg³. Weitere wichtige Arbeiten zum tschechischen Literaturkritiker Šalda stammen von František Kautman⁴, Tomáš Kubiček⁵ und Jan Lukeš⁶. In dieser Arbeit fungieren jedoch die Primärtexte der zwei Autoren als zentraler Gegenstand, um ein möglichst umfassendes Bild der literarischen Strömung an sich zu zeichnen.

1 Vgl. Kostrbová, Lucie, 2011b.

Vgl. Kostrbová, Lucie, Ifkovits, Kurt, Doubek, Vratislav, 2011.

Vgl. Ifkovits, Kurt, 2007.

2 Farkas, Reinhard, 1985: S. 2.

3 Vgl. bes. Farkas, Reinhard, 1985.

Vgl. Farkas, Reinhard, 1987a.

Vgl. bes. Wunberg, Gotthart (Hrsg.), 1981a.

Vgl. bes. Wunberg, Gotthart, 1987a.

Vgl. bes. Wunberg, Gotthart, 1987b.

4 Kautman, František, 1968.

5 Kubiček, Tomáš (Hrsg.), 2008.

6 Lukeš, Jan, 1997.

Die Texte *Die Herkunft der Weltanschauungen*, *Die Weltanschauung des Individualismus*, *Henrik Ibsen*, *Die Moderne*, *Die Überwindung des Naturalismus*, *Zur Kritik der Kritik*, *Buddhismus*, *Die neue Psychologie* erwiesen sich als wesentliche Beiträge zur Durchleuchtung von Bahrs Entwurf der Moderne. Die Wichtigkeit der Schriften *Analýza*, *Synthetism v novém umění*, *Česká moderna*, *K otázce dekadence*, *Renesanční sen*, *Renesance – čeho?* zum Verständnis von Šaldas Vision der Moderne ist kaum abzuschätzen. Im Zuge der Arbeit werden die Texte der Autoren genauer auf die darin anzutreffenden Definitionen der Moderne und auf deren philosophische, politische, wissenschaftliche und künstlerische Programmatik erforscht. Dabei wird besonderer Wert darauf gelegt, die originalen Worte und Gedanken der zwei Kritiker ständig in den Text einfließen zu lassen.

Moderne, das „Schlüsselwort“, das nun die in dieser Arbeit untersuchte Bewegung bezeichnet, kennzeichnet sich durch einen grundlegenden Mangel an Bestimmtheit, weswegen es mir ein Bedürfnis war, die Bedeutung der Begriffe ‚modern‘ und ‚Moderne‘ für die zwei Autoren genauer zu definieren. Für die Fragestellung der Arbeit nach dem spezifischen Wesen der modernen Welt und der modernen Kunst bedeutet dies, dass in der vorliegenden Arbeit die Bestandteile der modernen Strömung herangezogen und erläutert werden. Einführende Kapitel sind dem sozial-politischen Klima in der Donaumonarchie im Allgemeinen und dem persönlichen Hintergrund der zwei Autoren gewidmet; dadurch soll der Nährboden für ihre Vision der Moderne beleuchtet werden. In der Herausformung der Moderne seitens der zwei Autoren lassen sich etliche Gegensätze und Polarisierungen wiederfinden, die weit über die künstlerische Sphäre hinausgehen. Weiter wird den programmatisch betitelten Aufsätzen *Die Moderne* und *Česká moderna* großzügig Platz eingeräumt. An dieser Stelle kann die Frage nicht umgangen werden, inwiefern tatsächlich eine tschechische bzw. österreichische Schule der Moderne bewusst vertreten war und welchen Anteil die zwei Literaturkritiker daran haben.

Es wird des Weiteren untersucht, in welchem Ausmaß sich die Moderne von anderen geistigen und sozial-politischen Strömungen jener Zeit abgrenzen lässt. Eine Auseinandersetzung mit der Bedeutung und Funktion der Begriffe Überwindung und Synthese, sowie der zwei Pole Décadence und Renaissance ist dabei unvermeidlich.

Diese Problematik in Bezug auf Übereinstimmungen zwischen Bahrs und Šaldas Anschauung der Moderne wird in der vorliegenden Arbeit anhand dieser unterschiedlichen Kernpunkte genauer

untersucht. In diesem Zusammenhang möchte ich mich unter Berücksichtigung des wirkungsgeschichtlichen Aspektes der schöpferischen Rezeption gesamteuropäischer Impulse zwei herausragenden literarischen Persönlichkeiten zuwenden, die die Begrifflichkeit der ‚Moderne‘ entscheidend geprägt haben.

2 Der soziopolitische und kulturelle Kontext der Wiener Moderne und der Tschechischen Moderne

2.1 Die Zeit der Wiener Moderne

In den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts herrscht in ganz Europa das Gefühl vor, dass nicht nur das Ende eines Jahrhunderts naht, sondern gleichsam das Ende eines Zeitalters. Auch in Österreich-Ungarn verbreitet sich ein Bewusstsein für einen möglichen Zusammenbruch des Habsburgerreiches. Der verlorene Krieg gegen Preußen und die darauf erfolgende Gründung eines deutschen Reiches wie auch der Bankencrash 1873 tragen zu dieser von Resignation geprägten Stimmung in Österreich bei. Der Liberalismus verliert an Wichtigkeit zugunsten der aufstrebenden Massenparteien. Ein weiteres kennzeichnendes Phänomen der Zeit ist der stetig wachsende Antisemitismus; dieser manifestiert sich insbesondere in der politischen Haltung der Deutschnationalen und der Christlichsozialen. Dieser Antisemitismus wird nicht zuletzt auch von dem in den Jahren 1897 bis 1910 amtierenden Wiener Bürgermeister Karl Lueger für seine politischen Ziele genutzt und wird somit in Wien quasi offiziell gemacht. Der in jener Zeit herrschende politische Antisemitismus hat seinen Ursprung im Konflikt zwischen Liberalismus und Reformkatholizismus.⁷ Der Sozialdarwinismus, welcher im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden war, trägt zudem zur Verbreitung eines ‚*racial antisemitism*‘ bei. Die Nationalitätenfrage wird indes zu einem immer dringlicher werdenden Problem: Nach dem sog. ‚Ausgleich‘ mit Ungarn von 1867 verlangen auch die slawischen Völker der Donaumonarchie einen gleichwertigen Status, jedoch ohne zufriedenstellende Ergebnisse. Ab dem Ende der 1870er Jahre wird die Forderung nach Gleichberechtigung zunehmend zu einer Forderung nach nationaler Autonomie und zu einem Kampf gegen die Habsburgermonarchie.⁸

Die Modernisierung dieser Zeit wirkt sich auf die Donaumonarchie in einem stark globalisierenden Sinne aus⁹; in jener Zeit entstehen neue Transportmittel wie z. B. die Eisenbahn, traditionelle Gesellschaftsstrukturen werden überwunden und die zunehmende Konkurrenz zwischen in sich unterschiedlichen sozialen Schichten führt zu innergesellschaftlichen Spannungen und Konflikten.

⁷ Pynsent, Robert B., 1989: S. 127.

⁸ Für eine umfassende Darstellung der geschichtlichen und gesellschaftlichen Umstände in der Donaumonarchie zwischen 1848 und 1918 vgl. Beller, Steven, 2007, S. 124–195.

⁹ Zu den technik- und sozialgeschichtlichen Voraussetzungen der Moderne und deren Auswirkung auf die moderne Poetik vgl. Wunberg, Gotthart, 2001b, S. 17–31.

Besonders in Wien, aber auch überall sonst in Österreich-Ungarn ist eine Mehrfachkodierung von kulturellen Elementen allgegenwärtig. Wiens rasche Vergrößerung des urbanen Milieus als Folge der Industrialisierung bringt eine Fragmentierung des individuellen und kollektiven Bewusstseins mit sich, die durch die großen Migrationen ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch stärker wahrgenommen wird. Der Kulturwissenschaftler Moritz Csáky behauptet in seinen Arbeiten, es sei kein Zufall, dass schon in der Moderne keine großen Erzählungen zu finden seien. Die Moderne – so Jean-François Lyotard – ist bereits postmodern, unter anderem aus dem Grund, dass sie, wie gesagt, ein „Ende der Erzählung“ erlebt.¹⁰ Aufgrund der eben genannten Prozesse entstehen eine exogene und gleichzeitig endogene Pluralität¹¹, wie auch intensive Austauschprozesse und Akkulturationen.¹² In einem solchen Schmelztiegel von Wissen und Können entwickelt sich der kulturelle Text zu einem „Konzept polyphoner und hybrider Kulturen“.¹³ Somit kann Zentraleuropa, in Betrachtung seiner ethnisch-kulturellen Differenziertheit als eine Art ‚Laboratorium‘ gesehen werden; die sich hier ständig entwickelnden Prozesse gelangen im Zeitalter der Globalisierung und der kulturellen Vernetzung zu weltweiter Bedeutung.¹⁴ Die Wiener Moderne weist Bewusstseinsinhalte wie die des Gegenwartsbezugs, der Präsenz des Vergangenen im Gegenwärtigen, der Autonomie und der Subjektivität auf. Die vorhandene Pluralität entsteht unter anderem aufgrund der Sprachvielfalt der Habsburgermonarchie. Mehrfach existieren in der Habsburgermonarchie verschiedene Codes nebeneinander, ohne dass es zu einer kompletten Verschmelzung der Traditionen käme.¹⁵ Lyotards fundamentale Kritik der Moderne stellt den Begriff der Pluralität in den Vordergrund. Mit den späteren Worten von Emil Brix: „Der Bruch mit dem Projekt der Moderne liegt in der Aufgabe einer linearen Fortschrittsvorstellung. An ihre Stelle treten heterogene Sprachspiele.“¹⁶

Auch die *Intelligenzija* vertritt teilweise in den 1880er und 1890er Jahren die Meinung, dass die k. u. k. Monarchie womöglich vor ihrem Zusammenbruch steht. Die zehn Nationalitäten, die sie vereinigt, treten einander oft feindlich gegenüber.¹⁷ Die Stimmung in jenen Jahren schwankt zwischen Fortschrittsglauben und Untergangsstimmung. Trotzdem, oder gerade deswegen, kommt es in der Zeit zu einer Blütezeit der Kultur und zahlreicher anderer heterogener Phänomene, von

10 Lyotard, Jean-Francois, 1993; Originalfassung 1979. Vgl. bes. S. 54ff, S. 92ff, S. 116–122.

11 Vgl auch Brix, Emil, 1996: S. 273–296.

12 Csáky, Moritz, 2000: S. 38.

13 Csáky, Moritz, 2000: S. 44.

14 Csáky, Moritz, 2000: S. 43.

15 Brix, Emil, 1996: S. 277ff.

16 Brix, Emil, 1996: S. 274f.

17 Pynsent, Robert B., 1989: S. 118f.

einer neuen Architektur bis hin zur Einrichtung der Wiener Werkstätten, zum Zionismus und den Erkenntnissen der Psychoanalyse durch Sigmund Freud. Die Jung-Wiener sind die Kinder des liberalen Bürgertums; ihre Väter haben die Gründerzeit miterlebt, politische und soziale Macht ausgeübt, doch ihnen bleibt lediglich eine große kosmopolitische Kultur als Erbe. Die Wiener Moderne will dementsprechend die damals herrschende Krise als Entwicklungselement akzeptieren, sowie die Vielfalt, die Heterogenität und die Widersprüchlichkeit als Wert annehmen. Bahr interpretiert die Ära des *Fin de Siècle* als eine Blütezeit für das literarische Leben und Österreich-Ungarn selbst: Er glaubt an die Möglichkeit eines stetigen Wachstums, sowohl ökonomischer als auch geistiger Natur – in Wahrheit jedoch handelt es sich bei all dieser kulturellen Regsamkeit um nichts anderes als um den Schwanengesang eines sterbenden Staates. Vielleicht ist das Streben nach einer Integration von Neuem und Altem, von Kunst und Leben, von Naturalismus und Symbolismus eine direkte Gegenreaktion zum Verfall der Donaumonarchie, der schon in Bewegung ist.¹⁸ Es bleibt die Frage offen, inwiefern sich die Autoren des sog. Jung-Wiens tatsächlich als Vertreter der Gruppe und der modernen Bewegung verstanden. Der Begriff ‚Moderne‘ in einem solchen Kontext vermag jene Strömungen zu bezeichnen, die nicht ausschließlich die Dekadenz der Zivilisation wahrnehmen, sondern auch proaktive Lösungen zu jenem gesellschaftlichen und kulturellen Verfall suchen.¹⁹

2.2 Die Kulisse der Tschechischen Moderne

Die politische Situation für die tschechischsprachigen Bewohner Böhmens verbessert sich im Laufe des 19. Jahrhunderts: Die Tschechen übernehmen die Landesverwaltung, im Wiener Reichstag sind sie gemeinsam mit anderen slawischen Völkern der Donaumonarchie vertreten, 1880 wird Tschechisch neben Deutsch wieder zur Amtssprache erklärt. 1882 kommt es zur Abspaltung der tschechischen Anteile der größtenteils deutsch geprägten Prager Karlsuniversität, 1883 erlangen die Tschechen die Mehrheit im Prager Landtag. Dies hat jedoch zur Folge, dass sich die von gegenseitigem Misstrauen dominierte Situation zwischen den tschechischsprachigen und den deutschsprachigen Bewohnern der böhmischen Kronländer des Habsburgerreiches immer mehr zuspitzt: Die Rivalität zwischen den beiden Nationalitäten, die bis zum Ende der Monarchie

18 Vgl. Niefanger, Dirk, 1993, S. 3, Fußnote 4, zur historischen Situation der Moderne: Sie „zeichnet sich durch den Verlust transzendenter Ordnungssysteme und einen allgemeinen Relativismus aus. Von der Moderne selbst thematisierte Krisen (Sprach-, Wahrnehmungs- und Identitätskrisen) charakterisieren diese Situation.“

19 Pynsent, Robert B., 1989: S. 111.

fortbesteht, bleibt nicht nur eine rein oberflächliche, sondern sie resultiert mehrmals in offenen Konflikten. Trotz ihrer politischen (und kulturellen) Errungenschaften fühlt sich die tschechische Bevölkerung der böhmischen Länder nach dem sog. ‚Ausgleich‘ von 1867 gegenüber Ungarn zurückgesetzt; die feindselige Stimmung zwischen der tschechischsprachigen und der deutschsprachigen Bevölkerung der Donaumonarchie verschärft sich weiter.

Die letztlich unerfüllten Erwartungen bezüglich einer tschechischen Autonomie bringen viele Autoren dazu, einen Kult des Ichs zu predigen – wie zum Beispiel im Falle der Dekadenz und ihrer Vertreter. Weitere, zum Teil konträre Richtungen bilden sich ebenfalls heraus: Ein charakteristisches Merkmal des kulturellen Lebens der 1890er Jahre ist das Entstehen mehrerer unterschiedlicher, einander mitunter sogar widersprechender Strömungen. Dies gilt, bezogen auf die Länder der Donaumonarchie, sowohl für Böhmen als auch für Österreich. In den böhmischen Ländern kommen während der 70er und 80er Jahre des 19. Jahrhunderts mehrere unterschiedliche Bewegungen zustande. Zu nennen wäre hier etwa die sog. Katholische Moderne, die sich jedoch bald auflöst. Eine sich aus dem Realismus entwickelnde Strömung, tschechisch ‚*pokrokáři*‘, fühlt sich (wie der Name unschwer erkennen lässt) stark dem Fortschritt verpflichtet. Der sich um die gleichnamige Zeitschrift neoromantischer Prägung sammelnde *Lumír*-Kreis predigt vor allem das Motto ‚*l'art pour l'art*‘. Die sog. ‚Ruchisten‘, die sich um den Almanach *Ruch* sammeln, fordern die Befreiung der tschechischen Literatur von fremden Einflüssen. Anders als die bereits genannten *Lumírovci*, die einen Anschluss an die Literaturen anderer Nationen suchen, fühlen sich die *Ruchovci* patriotischer und somit den Eigenheiten der tschechischen Literatur und Kultur geradezu verpflichtet.²⁰ Diese unterschiedlichen Strömungen teilen mehrere Ausgangspunkte wie auch literarische Vorbilder; als Beispiel dafür seien an dieser Stelle die naturalistischen Romane Émile Zolas, die Werke Lev Nikolaevič Tolstoj's wie auch zahlreiche französische Dichter wie Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé u.a. genannt.²¹

Anfang der 1890er Jahre blühen die zum Teil korrespondierenden Strömungen der Moderne, wie die der Dekadenten, der Impressionisten und der Symbolisten, auf. Ihre Werke haben eine große Wichtigkeit für den Durchbruch und die Positionierung der literarischen Moderne.²² Die tschechische Literatur und Kunst waren nie so lebendig wie in der Zeit zwischen 1890 und 1914.²³ Das kulturelle Klima Böhmens in den 1890er Jahren ist von einer Vielfalt an Strömungen geprägt,

20 Schamschula, Walter, 1996, S. 86–336, legt einen umfassenden Überblick der ab den 1860er bis zu den 1890er Jahren in Böhmen aktiven Literaturströmungen auf Deutsch dar.

21 Kostrbová, Lucie, 2011a: S. 62ff.

22 Kostrbová, Lucie, 2011a: S. 68.

23 Pynsent, Robert B., 1989: S. 121.

vom *Art Nouveau* über die Dekadenz bis hin zum Symbolismus.²⁴ Ein gemeinsamer Nenner ist aber die Ablehnung der Rolle des Künstlers als patriotischer Verteidiger der Nation, wie er sie im Zuge der sog. ‚Nationalen Wiedergeburt‘ zu spielen hatte. Kunst dient den Prinzipien der Moderne zufolge nicht der nationalen Emanzipation, sondern dem freien, individuellen Ausdruck. Wichtig dabei ist jedoch, dass für die meisten Gruppierungen Individualismus nicht im Gegensatz zu gesellschaftlichem Engagement steht.

Vorgänger des von Robert Pynsent definierten ‚*functional syncretism*‘ der tschechischen Literatur der 1890er Jahre war die sog. ‚Nationale Wiedergeburt‘, deren literarische Bemühungen den kulturellen und politischen Belangen des tschechischen Volkes Ausdruck geben, genau in jener Zeit, in der sich die tschechischen Politiker zurückgezogen haben.²⁵ Der Synkretismus der *Fin de Siècle*-Literatur bringt eine neue Vitalität in die tschechische Kultur, die die gesamten Bereiche des Lebens der Nation abdecken will. Die Literaturkritik mit ihrer allumfassenden polemischen Kraft hat dabei eine entscheidende Rolle inne.²⁶ Die sog. *Fin de Siècle*-Stimmung entwickelt sich in den Böhmisches Kronländern ab Ende der 1880er und gehört zu den dominanten Strömungen der tschechischen Literatur bis zum Beginn der 1920er Jahre. Ihre Literaten entstammen drei unterschiedlichen Generationen: Die ersten werden wie Tomáš Garrigue Masaryk in den 1850ern geboren, während die letzten, wie Rudolf Medek, Anfang der 1890er Jahre zur Welt kommen. Ihre kanonischen Werke entstehen jedoch, mit wenigen Ausnahmen – besonders der jüngeren Autoren –, großteils zwischen dem Ende der 1880er und dem Ende 1890er Jahre.²⁷ Die Ursprünge der Tschechischen Moderne sind in den 1880er Jahren zu finden. Sie erweist sich als Oppositionsbewegung, die für eine Erneuerung überkommener Werte plädiert und die sowohl nationale als auch soziale Probleme in Verbindung zum europäischen Kontext überdenkt. Ihr Beginn in den 1880er Jahren hängt mit den Anfängen der realistischen Bewegung zusammen, die sich innerhalb des wissenschaftlichen Bereichs der neu gegründeten Prager Universität entwickelt; die Tschechische Moderne bleibt bis zur Mitte der 1890er Jahre mit jener Bewegung verflochten, gleichzeitig versucht sie jedoch, sich auch von ihr abzugrenzen. Das Manifest der Tschechischen Moderne, das im Oktober 1895 veröffentlicht wird, stellt den letzten gemeinsamen Akt der Moderne mit der realistischen und fortschrittlichen Bewegung dar.²⁸

Die Vertreter der literarischen Moderne zweifeln an dem Fortschrittsglauben. Die Wahrnehmung der

24 Zur tschechischen Literatur der Jahrhundertwende siehe weiters Schamschula, Walter, 1996, S. 337–469.

25 Kudrnáč, Jiří, 1989: S. 90.

26 Kudrnáč, Jiří, 1989: S. 91.

27 Kudrnáč, Jiří, 1989: S. 88.

28 Kostrbová, Lucie, 2011a: S. 59f.

gewaltigen Veränderungen, die die Modernisierung mit sich gebracht hat, wie auch die Folgen der positivistischen Wissenschaft werden von ihnen philosophisch und ästhetisch verarbeitet.²⁹

Die Position der Jungtschechen scheint für die nun auf der Bildfläche erscheinende tschechische *Intelligenzija* fürderhin nicht weiter vertretbar. Deswegen entscheidet sich die letztere, mit dem Manifest der Tschechischen Moderne öffentlichkeitswirksam Stellung zu nehmen. Die Tschechische Moderne behauptet darin, dass Menschsein Vorrang vor Nationalität hat, dass Kunst Realität und Menschen treu darzustellen hat. Weiters muss Kritik frei ausgeübt werden.³⁰ Sie vertritt nicht mehr die demagogische Vorstellung einer zwangsvereinigten, streng monolingualen Nation, sondern verlangt ‚*self-predetermination*‘; die Möglichkeit einer freien Individualität sei die einzige Basis zur Erreichung einer gedeihenden nationalen Gemeinschaft. Innovativ war im Manifest der Tschechischen Moderne der Gegensatz zwischen Kultur und Politik, da die beiden im Laufe des 19. Jahrhunderts miteinander unzertrennlich verbunden waren.³¹ Die Tschechische Moderne will nicht nur ihre Vorgänger kritisieren: Sie glaubt an neue Möglichkeiten, sie glaubt an die „vom Generationswechsel ausgehenden Impulse“, sie beruft sich „auf neue Gesichter und eine neue Bereitschaft zur Zusammenarbeit“.³² T. G. Masaryk³³ spielt dabei die Rolle des Anführers der jungen Generation.

Die Tschechische Moderne hat eine Vision einer erneuerten tschechischen Gesellschaft nicht zuletzt dank der Kultur- und Literaturkritik. Die anfängliche Absicht der Tschechischen Moderne ist, ihr Volk wie auch dessen Politiker zum Wandel zu führen. Der Konflikt zwischen der jüngeren und der älteren Generation von Literaten zieht sich durch die gesamte erste Hälfte der 1890er Jahre, besonders in Bezug auf die Rolle der Kritik, die für die Vertreter der jüngeren Generation hauptsächlich individualistisch und nicht ideologisch zu sein hat.³⁴

Die 1890er Jahre bringen eine Zäsur im politischen und gesellschaftlichen Leben der Böhmisches Kronländer. Nachdem die seitens der tschechischen Bewohner in den 1860ern geforderte Autonomie in Folge des sog. ‚Ausgleichs‘ innerhalb der Donaumonarchie nunmehr endgültig unmöglich scheint, herrscht Trägheit im tschechischen Bürgertum und die politische Situation

29 Kostrbová, Lucie, 2011a: S. 65.

30 Wittlich, Petr, 1989: S. 82.

31 Wittlich, Petr, 1989: S. 82.

32 Doubek, Vratislav, 2011: S. 46.

33 Vgl. Schamschula, Walter, 1996, S. 246–276. Masaryks Figur und Ideologie werden in den eben genannten Kapiteln näher beleuchtet.

34 Kostrbová, Lucie, 2011a: S. 65.

stagniert. Die Sozialdemokratie scheint nicht fähig zu sein, in jener resignierten Stimmung Änderungen zu bringen. Die lang geführte passive Opposition der tschechischen Politik gegenüber Wien trägt zum allgegenwärtigen Resignationsgefühl bei. In dem Versuch, die Schäden der finanziellen Krise in Böhmen zu lindern, wendet sich die tschechische Politik Anfang der 1880er Jahre wieder der Zentralmacht in Wien zu, aber wohl zu spät. Noch dazu erweist sich die neue herantretende Generation der Jungtschechen als rücksichtslos und opportunistisch. 1882, unter den eben genannten Umständen, betritt T. G. Masaryk die politische Bühne in den Böhmisches Kronländern der Donaumonarchie. Sein Aufruf zur Reformation und Erneuerung der Gesellschaft wird von vielen gehört und bereitwillig angenommen, inklusive des jungen Literaturkritikers Šalda.³⁵

In den Jahren 1895 bis 1897 ist Böhmen aus politischer Sicht am Scheideweg. Die letzte proösterreichisch geprägte politische Generation der Tschechen sehnt sich nach Ergebnissen, sie ist des Wartens und der daraus resultierenden Resignation überdrüssig. In gleichem Maße sucht die Generation der Neorealisten nach einer kulturellen Erneuerung, nachdem die angestrebten Änderungen seitens der Tschechischen Moderne nicht zustande kommen. Auch Masaryks Bestrebungen gehen in Richtung eines kulturellen Umschwungs, wobei er zeitgleich jedoch auf eine selbstständige Durchsetzung der politischen Moderne hofft.³⁶

Die 1890er Jahre bringen die Herausbildung der kapitalistischen Struktur der tschechischen Gesellschaft und gleichzeitig einen politischen Bruch mit sich. Es entsteht eine Bewegung, die an der Erneuerung der tschechischen Gesellschaft arbeiten will und allgemein unter der pejorativen Bezeichnung ‚Dekadenz‘ bekannt wird. Doch im Gegensatz zu ihrem schlechten öffentlichen Ruf arbeitet sie an der Genesung und Erneuerung des tschechischen Menschenbildes.³⁷

2.3 Schlussfolgerungen zu dem soziopolitischen und kulturellen Hintergrund der Tschechischen und der Wiener Moderne

In den Böhmisches Kronländern einerseits und in der Hauptstadt der Habsburgermonarchie andererseits herrscht ein grundlegend unterschiedliches politisches Klima: In den Böhmisches Ländern wächst das Bewusstsein für die eigene nationale Identität und die Hoffnung auf einen unabhängigen tschechischen Staat. In Wien hingegen lauert stets das unterschwellige Bewusstsein

35 Svoboda, Ludvík, 1967: S. 17f.

36 Doubek, Vratislav., 2011: S. 49.

37 Svoboda, Ludvík, 1967: S. 17f.

für den baldigen Zerfall der Donaumonarchie; doch will man diesen drohenden Zerfall nicht unbedingt wahrhaben. Insbesondere diese Negierung des Zerfalls könnte erklären, warum die Tschechische Moderne viel mehr Interesse an politischen Fragen zeigt als es etwa bei der Wiener Moderne der Fall ist. Was beide Modernen wiederum gemeinsam haben, ist die Tatsache, dass sie sich von keiner Partei vertreten fühlen. Angesichts der daraus resultierenden Enttäuschung über die offizielle Politik suchen die Vertreter der Tschechischen Moderne außerparteiliche Wege, um nachhaltig auf die Gesellschaft zu wirken.

Die Wiener Moderne wird – sei es im Positiven oder im Negativen – von unterschiedlichen Faktoren beeinflusst, die in dem Zeitraum zwischen etwa 1890 und 1910 konvergieren. In der Kunst und Literatur sind es Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Peter Altenberg, Karl Kraus, Gustav Mahler, Arnold Schöneberg, Gustav Klimt, Adolf Loos, Otto Wagner; in der Wissenschaft und Philosophie Sigmund Freud, Ernst Mach, Otto Weininger. In der Politik Georg von Schönerer, Karl Lueger, Viktor Adler, Kaiser Franz Joseph I und Kaiserin Elisabeth.³⁸ In der Literatur der Wiener Moderne kristallisieren sich die Grundmerkmale und Merkworte jener Epoche heraus, wie etwa Nerven, Seele, Ich, Traum.³⁹ Anhand der eben genannten Begriffe wird hervorgehoben, wie die Literaten der Wiener Moderne sich in das Innere, in das Subjektive zu flüchten und sich von den überwältigenden geschichtlichen Ereignissen abzuwenden scheinen. „Die so zutage tretende thematische Verschiebung stellt sich als Bewegung von außen nach innen dar: vom Sozialen zum Individuellen, vom Objekt ins Subjekt, von Umwelt auf Innenwelt.“⁴⁰ Damit unterscheidet sich die Wiener Moderne unter anderem programmatisch von dem damals herrschenden Naturalismus. Obwohl auch sie ihr Recht auf Individualismus einfordert, bleibt sich die Tschechische Moderne stets der sozialen Komponente bewusst und ist bemüht, auf der politischen Ebene Einfluss auszuüben, wie sie in ihrem Manifest zum Ausdruck bringt. Interessanterweise glauben jedoch die Vertreter der Tschechischen Moderne, obwohl sie gerade Zeugen des lang ersehnten nationalen Aufbruchs sind, nicht mehr an eine fortschrittliche Entwicklung.⁴¹ Bahr hingegen, der inmitten des auseinanderfallenden Österreichs lebt, behält weiter den Glauben an der Fortschritt, wenn auch mit einer des Öfteren ambivalenten Haltung dem Fortschrittsglauben gegenüber.

Die Mitglieder der Tschechischen Moderne wiederum, die klar darauf abzielen, auf die Gesellschaft

38 Wunberg, Gotthart, 1987a: S. 91f.

39 Wunberg, Gotthart, 1987a: S. 92.

40 Wunberg, Gotthart, 1987a: S. 93.

41 Kostrbová, Lucie, 2011a: S. 65.

Einfluss nehmen zu wollen, gehen kurz nach der Veröffentlichung ihres Manifestes getrennte Wege und scheinen nicht im Stande zu sein, einen gemeinsamen Plan entwickeln und durchführen zu können. Die Vertreter der Wiener Moderne, mit ihrem Fokus auf dem Ich, mit ihrer viel stärker individualistisch ausgeprägten Haltung, mit ihrem Mangel an einem gemeinsamen Programm scheinen aber länger die Beziehungen zueinander zu pflegen, obwohl auch sie keinen gemeinsam orchestrierten Plan entwickeln. Bahrs Figur spielt in dieser Hinsicht eine wichtige Rolle, indem er als Vermittler fungiert; nichtsdestotrotz kann die zwiegespaltene Haltung vieler Künstler des Jung-Wiens gegenüber dem vielfach engagierten Kritiker nicht unerwähnt bleiben.

Wie aus Bahrs Tagebüchern hervorgeht, fordert der österreichische Publizist Ende der 1880er Jahre die Rückkehr zu dem verlorengegangenen Gemeinschaftscharakter der Menschen. In seinem Streben nach Ganzheit will er „die zertrennten, durch den Liberalismus atomisierten Teile der Gesellschaft wieder aneinanderzufügen.“⁴² Denn „erst in Geist und Kultur der Gemeinschaft“ ist es dem Einzelnen möglich, sich wahrzunehmen und sich weiterzuentwickeln.⁴³ Bahr glaubt in jenen Jahren an die Möglichkeit einer Synthese der Wechselwirkungen zwischen Masse und Individuum, die streng an das Naturgesetz gebunden sind. Diese Wiedervereinigung von Geist und Körper, Kultur und Natur, Individuum und Gesellschaft kann aber lediglich unter der Voraussetzung der Aushöhlung des Individualismus gelingen, so der Linzer Autor.⁴⁴ Die Kooperation mit den österreichischen politischen Repräsentanten wird allerdings seitens des Kulturvermittlers nicht gesucht.

Die Tschechische Moderne fühlt sich der Figur T. G. Masaryk verbunden; in jenen Jahren spielt der Politiker die Rolle des Anführers der jüngeren Generation. Masaryks Vision entsprechend arbeiten die Vertreter der Tschechischen Moderne an der Erneuerung der tschechischen Gesellschaft, die durch Kulturkritik und Kulturarbeit zu erreichen ist. Insofern ist ihre Abwendung von der Politik letztendlich nicht so komplett wie jene der Wiener Moderne.

Die nationale Frage, in jener Zeit im politischen Panorama stark präsent, wird von Bahr und der Wiener Moderne unterschiedlich verstanden: Bahr versteht die k. u. k. Monarchie als ein nicht ethnisch, sondern national definiertes Österreich.⁴⁵ Die nationale Vielfalt ist ein integraler Bestandteil Österreichs und somit gehört dazu auch die tschechische Kultur. Bahr schafft sich eine ideale Konstruktion von Österreich: Er glaubt an ein österreichisches Nationalgefühl jenseits

42 Farkas, Reinhard, 1987b: S. 20.

43 Farkas, Reinhard, 1987b: S. 20.

44 Farkas, Reinhard, 1987b: S. 13.

45 Bahr, Hermann, 2005: S. 75.

ethnischer Identitäten.

Die Tschechische Moderne sieht die Frage der Nationalitäten viel weniger idealistisch als Bahr: Auch wenn sie sich gegenüber ihren deutschsprachigen Mitbürgern durchaus versöhnlicher verhält als die allgemeine Stimmung in Tschechien, wie sie in ihrem Manifest deutlich aussagt, ist sie sich der tiefgreifenden Konflikte zwischen den unterschiedlichen Nationalitäten Österreichs durchaus bewusst.⁴⁶

46 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 362f.

3 Zu den Biographien der zwei Autoren

3.1 Bahrs Lebensbild

Hermann Bahr (1863–1934) beeinflusst dreißig Jahre lang durch seine Tätigkeit als Literatur- und Kunstkritiker das literarische Panorama Österreichs und, in geringerem Ausmaß, Deutschlands. Sein Talent liegt nicht zuletzt darin, neue literarische und kulturelle Bewegungen zu entdecken und ihren Bekanntheitsgrad in der Öffentlichkeit zu mehren. Insbesondere gelingt es ihm, den Übergang vom Naturalismus über die Dekadenz, den Impressionismus, den Symbolismus, die Neuromantik, und die Heimatkunst bis hin zum Expressionismus frühzeitig zu erkennen. Hermann Bahr stellt ein „Literatenparadigma“ der Generation der Modernen dar, in der alle „Nietzscheaner“, „Ibsen-Verehrer“, „Skandinavienfreunde, frankophile Literaturkritiker“ sind.⁴⁷

Nachdem er das Studium in Wien und Berlin abgebrochen hat, verbringt er ein Jahr in Paris und reist nach Südfrankreich, Spanien und Marokko. Nach einem kurzen Aufenthalt in Berlin, wo er anfängt, für die Zeitschrift *Freie Bühne* zu schreiben, sowie einer Reise nach Sankt Petersburg, kehrt er nach Wien zurück; er bleibt der Stadt von 1891 bis 1912 treu. Während seines Aufenthalts in Berlin gerät er in Kontakt mit dem deutschen Naturalismus; in Paris nähert er sich dann dem französischen Naturalismus und der Dekadenz. In Berlin lernt er aber auch gleichzeitig die Moderne kennen. Die Bewegung entsteht nämlich in der Hauptstadt Deutschlands:

Sie scheint widerspruchsvoll, zumindest beim ersten Hinsehen: eng mit der deutschen Kultur- und Geistesgeschichte verbunden und von europäischer Verbreitung, in großstädtischen Zirkeln diskutiert und auf die Natur gerichtet, von elitärem Charakter und zugleich im Gleichklang aufbrechender Massenbewegungen vibrierend, eine Revolution, aber auf konservativer Basis.⁴⁸

Schon in seinen frühen Jahren strebt Bahr nach einer Synthese, sei es im politischen, philosophischen oder literarischen Bereich. Seine in Berlin abgelehnte Dissertation *Die Entwicklung vom Individualismus zum Sozialismus* will ein neues Weltbild schaffen, das aus der Synthese verschiedener Wissenschaftsdisziplinen entsteht.⁴⁹

47 Wunberg, Gotthart, 2001b: S. 347.

48 Farkas, Reinhard, 1987a: S. 45.

49 Ifkovits Kurt, 2007: S. 12.

Nach seiner Rückkehr nach Wien setzt sich Bahr die literarische Erneuerung Österreichs wie auch die moralische und ästhetische Erneuerung des Menschen zum Ziel, was, seiner Meinung nach, nur eine „ästhetisch durchgebildete Elite“ durchsetzen kann.⁵⁰ Bahr will eine Wendung von Weltanschauung zu Weltgestaltung durchführen: Darin sieht er die Zielsetzung des modernen Menschenbildes und das begründet seine Bemühungen um die Verwirklichung einer literarischen und sozialen Moderne.⁵¹ „Mit seinem Wirken für die daraus resultierende Integration der Persönlichkeit in die Gemeinschaft des Sozialen und die Ganzheit der Natur ist Hermann Bahr zu einem bedeutenden Vorkämpfer der Moderne geworden.“⁵²

Noch dazu will er Österreich künstlerisch und politisch so weit modernisieren, dass sich die k. u. k. Monarchie den anderen europäischen Staaten gleichsetzen kann. Österreich muss enger an Westeuropa herangeführt werden und auf internationaler Ebene seine eigene politische und literarische Identität etablieren.⁵³

Gegenstand und Selbstverpflichtung der Moderne ist es, die umfassende Desintegration der modernen Welt und deren Chaos zu überwinden.⁵⁴

Begründet wurde, welche Rolle der monistischen Erkenntnistheorie als Voraussetzung dieser Synthese zukam, dass sie zur Vermittlung und Aufhebung von romantisch-idealistischer Fiktion und materialistisch beschränkter Seinsinterpretation zu dienen schien. Der modernen Kunst kommt im Rahmen der Ganzheitsutopie Bahrs eine zentrale Bedeutung zu: als tragende Elemente dieser Utopie werden Humanismus – als Integration der Persönlichkeit, Sozialismus als Integration der Gemeinschaft, sowie Naturalismus – als Integration des Menschen mit der Natur sichtbar gemacht.⁵⁵

Bahr träumt vom Aufbruch in ein neues Zeitalter. Die französische Kultur scheint ihm auf radikalere Weise neu und moderner als die deutsche Kultur. Nicht zuletzt daher kommt seine Auseinandersetzung mit Charles Baudelaire, Maurice Barrès, Paul Bourget, Joris-Karl Huysmans und Maurice Maeterlinck in seiner Pariser Zeit: Die französischen Schriftsteller prägen in entscheidendem Maß seine anfängliche Auffassung der Moderne.

50 Farkas, Reinhard, 1987b: S. 63.

51 Farkas, Reinhard, 1987a: S. 99.

52 Farkas, Reinhard, 1987a: S. 99.

53 Daviau, Donald G., 1984: S. 9.

54 Farkas, Reinhard, 1987a: S. 6.

55 Farkas, Reinhard, 1987a: S. 150.

Während seiner Zeit in Wien ist Bahr für unterschiedliche Zeitungen und Zeitschriften als Kulturredakteur, Theaterkritiker und Kritiker der Bildenden Kunst tätig, u. a. auch in der von ihm mitbegründeten *Die Zeit*. Er wirkt als Mitarbeiter der *Deutschen Zeitung* und als Theaterkritiker u.a. beim *Neuen Wiener Tagesblatt* und der *Österreichischen Volkszeitung*. Nach seiner Rückkehr nach Wien setzt sich Bahr dafür ein, die Moderne in allen Bereichen der Kunst und des Lebens zu verbreiten, damit sie an die gegenwärtigen Trends Europas Anschluss finden bzw. neue durchsetzen kann. Dieses Programm wird auch zum Fokus seiner beiden Bände *Zur Kritik der Moderne* und *Die Überwindung des Naturalismus*.⁵⁶

Bahr ist an allem Neuem sofort interessiert und bemüht, es zu verstehen und zu verarbeiten, damit er es überwinden und schlussendlich weitergehen kann. Aus dieser Perspektive ist seine Tätigkeit als Kritiker zu verstehen. Sein Programm in Wien durchläuft unterschiedliche Phasen: Als erstes wird der Begriff der Moderne als anpassungsfähige, auf den Nerven basierende, Lebensweise, eingeführt. Dann wird die Überwindung der Kluft zwischen Kunst und Leben angestrebt, indem die Moderne alle Kunstbereiche durchdringt. Alle Künstler Österreichs werden zur Entwicklung aufgefordert. Die Öffentlichkeit wird darüber hinaus zu mehr Bewusstsein, Verständnis, Toleranz im Hinblick auf die Kunst erzogen: Damit wird die Kunst zu echter Kultur, die einen steten Bestandteil des öffentlichen und privaten Lebens darstellt. Eine eigenständige, qualitativ hochwertige österreichische Kultur, die in der Lage ist, mit den anderen führenden Nationen Europas zu konkurrieren, wird herausgebildet. Eine Annäherung zwischen Österreich und Westeuropa wird erreicht, indem europäische Künstler in Österreich und in Deutschland und österreichische Künstler in Europa propagandiert werden. Der Fokus wird von Wien auf ganz Österreich verlagert (daher das Programm *Die Entdeckung der Provinz* aus dem Jahr 1899). Der letzte Schritt ist die dadurch gewonnene zentrale Bedeutung der Kunst in allen Bereichen des Lebens, welche Bahr nach 1900 erreichen wollte.⁵⁷

Bahr verfasst auch mehrere Stücke, denen allerdings kein sonderlich großer Erfolg beschieden ist. Bahr pflegt mit vielen bedeutenden Personen seiner Zeit persönlichen Umgang, von Schnitzler über Hofmannsthal bis hin zu Klimt; darüber hinaus ist er vielseitig im kulturellen Leben Wiens tätig. Er wird zum Katalysator des Kunstgeschehens in Wien, daher auch seine Selbstdarstellung als Proteus.

56 Daviau, Donald G.,1984: S. 95f.

57 Daviau, Donald G.,1984: S. 97f.

Seine Bemühungen sind von der Vision geleitet, die die österreichische Kultur als Synthese aller in der Monarchie beheimateten Kulturen auf einer qualitativ höheren Stufe sieht.⁵⁸ Bahr glaubt fest an den Gedanken eines neuen Österreichs und propagiert diesen Glauben. Seine Einschätzung des politischen Potenzials und der politischen Entwicklung der Habsburger Monarchie ist aber unsicher: In der Hinsicht ist er Zeuge und kein Initiator.⁵⁹

Seine wichtigsten Werke, verfasst zwischen 1886 und 1918, bestehen vorwiegend aus Sammelbänden, Essays und Rezensionen. Zu seiner Lieblingsschreibweise gehört die *Conférence*: „Diese zierliche, kokette und unversehens doch, ohne es sich merken zu lassen, bis an das Wesen der Dinge streifende Art der Rede, die Sachliches persönlich bringt [...] Sie ist nicht Predigt, nicht Lehre, nicht Causerie und ist doch ein bisschen von allen.“⁶⁰ Seine Vorliebe für die Form der *Conférence* kann mit seiner Perspektive auf die Welt erklärt werden: Die Welt ist dynamisch und im ständigen Wandel, und die Rolle des Kritikers besteht darin, Wandlungsfähigkeit zu zeigen und die Gabe zu besitzen, neue Richtungen zu erkennen, zu verstehen und zu verbreiten. Bahr legt Wert darauf, die in ihm von den Kunstwerken und literarischen Texten hervorgerufenen Gefühle und Eindrücke impressionistisch nachzuzeichnen. Er predigt die Nervenkunst⁶¹, das heißt, die Sinne werden als Maßstab für die Wahrnehmung der Wirklichkeit genommen. „Wenn der Klassizismus Mensch sagt, so meint er Vernunft und Gefühl; und wenn die Romantik Mensch sagt, so meint sie Leidenschaft und Sinne; und wenn die Moderne Mensch sagt, so meint sie Nerven.“⁶²

Das Verlangen nach Synthese und nach Ganzheitlichkeit gehört zu den innovativen Merkmalen Bahrs und der Moderne. Ihre Wurzeln liegen jedoch in den Strömungen des 19. Jahrhunderts, wie dem jungdeutschen Realismus, dem Biedermeier und der Romantik.⁶³ Jetzt, wo die tragenden Ideologien der Habsburger Monarchie, der Liberalismus und der Katholizismus überwunden scheinen, entsteht endlich die Möglichkeit, eine neue Gemeinschaft zu bilden, die sich sowohl auf die „urewige[n] Ziele der Menschheit“ als auch auf die vorchristlich germanische Tradition bezieht.⁶⁴ Das Ich muss sich erneut öffnen, sich mit dem Ganzen wieder verbunden fühlen und sich

58 Ifkovits, Kurt, 2011: S. 99.

59 Doubek, Vratislav, 2011: S. 47.

60 Bahr, Hermann, 2008: S. 11. Der gesamte, 1894 verfasste Text *Décadence* findet sich in: Bahr, Hermann, 2008: S. 1–11.

61 Zum Thema Nervenkunst und Naturalismus vgl. Kostrbová, Lucie, 2011b, S. 50–66.

62 Hermann Bahr, 2013: S. 130. Aus *Die Überwindung des Naturalismus*, nachgedruckt in: Hermann Bahr, 2013, S. 129–133.

63 Farkas, Reinhard, 1987b: S. 13.

64 Farkas, Reinhard, 1987b: S. 25.

nicht an das Negative haften.⁶⁵

3.2 Šalda's biographischer Werdegang

František Xaver Šalda (1867 – 1937) wird, nach dem Abbruch des Studiums, Literaturkritiker und Literaturwissenschaftler, Journalist und Schriftsteller. Ähnlich wie Bahr ist er weniger für seine eigenen literarischen Werke als vielmehr für seine Rezensionen und Essays bekannt. Bahr und Šalda verfolgen in der jeweiligen Moderne das gleiche Ziel: Sie wollen beide ihre Moderne an das internationale literarische Panorama anknüpfen und sie entprovinzialisieren.

Šalda's anfängliche Bewunderung für den den *Lumírovci* zugehörigen Schriftsteller Jaroslav Vrchlický wird bald von seinem wachsenden Interesse für die modernen europäischen kulturellen Strömungen überholt. Diese ursprünglich aus Frankreich stammenden Strömungen stellen eine Reaktion auf die nervöse Stimmung der jungen Generation dar und erschüttern deren Glauben an die bisherigen moralischen und gesellschaftlichen Gesetze. Ab dem Jahr 1885 verfasst Šalda Gedichte, die der parnassischen Tradition zuzuordnen sind. Zwischen 1885 und 1890 wendet er sich dem Genre der Prosa zu; jetzt will er Tiefe, Ängste und Zweifel der Psyche seiner Generation ans Licht bringen.⁶⁶ 1891 veröffentlicht er in der Brünner Zeitung *Vesna* die impressionistisch-symbolistische Erzählung *Analýza*⁶⁷. Die Geschichte, die gegen den damaligen herrschenden Realismus Stellung nimmt, löst starke Kritiken seitens der realistischen Zeitschrift *Čas* aus. Dies wird für Šalda letztlich zum Anlass, seine Überzeugungen theoretisch begründen zu wollen, welche er später in *Synthetism v novém umění*⁶⁸ darlegt. Daher ist der Aufsatz *Synthetism v novém umění*, der 1892 in der Zeitschrift *Literární listy* veröffentlicht wird, ein weiterer wichtiger Beitrag zur Literaturkritik. Der Aufsatz setzt Šalda's theoretische Grundlagen für sein künftiges Schaffen fest; erläutert werden auch die Entwicklungstendenzen der neuen Generation tschechischer Literaten. Mit diesem Essay spricht sich Šalda gegen sämtliche Schriften aus, die sich lediglich zum Ziel setzen, die innere Wahrheit des Menschen zu erläutern, wie auch gegen jene, die nur die äußeren Gegebenheiten schildern; so macht er sich auf die Suche nach einer neuen Form von Literatur, die beide Aspekte in sich gleichzeitig verbindet. Indem er ein Heilmittel für die chaotische

65 Bahr, Hermann, 2004: S.136. Aus *Von deutscher Litteratur*, 1889 erstmals erschienen, nachgedruckt in: Bahr, Hermann, 2004, S. 134–138.

66 *Dějiny české literatury* 4, 1995: S. 96.

67 Nachgedruckt in: Šalda, František Xaver, 1949b, S. 193–207.

68 Nachgedruckt in: Šalda, František Xaver, 1949a, S. 11–54.

Desintegration der modernen Welt und des modernen Menschenbildes sucht, plädiert er für eine höhere Unität. Die Intuition spielt eine wesentlich größere Rolle als die Vernunft allein, um die gesamte Natur des Menschen zu erfassen.

Zunächst schreibt Šalda für die Zeitschriften *Rozhledy*, *Literární listy* und *Lumír*; auch beteiligt er sich an Arbeiten für die Enzyklopädie *Ottův slovník naučný*. Später, im Jahre 1895, wird er zu einem der Mitverfasser des Manifests *Česká moderna*⁶⁹, welches in der Zeitschrift *Rozhledy* erscheint. Das Manifest verlangt eine Erneuerung in allen Bereichen des Lebens, sei es auf politischer, nationaler oder gesellschaftlicher Ebene; gleichzeitig fordert das Manifest die innerliche Wahrhaftigkeit des Künstlers und die Sicherstellung seiner schöpferischen Individualität. Weiter erklärt das Manifest die literarische Kritik zu einem selbstständigen Genre, das über eine eigene Autonomie verfügt und das unabhängig von jeglichen Einflüssen betrieben werden muss. Šalda pflegt ein polemisches, gespanntes Verhältnis zur tschechischen Umwelt, greift aber nie persönlich an, sondern bleibt bei der Diskussion und Kritik literarischer und gedanklicher Probleme. Sein Beharren auf dem Anspruch auf Individualität führt letzten Endes zum Zerfall der *Česká moderna*.⁷⁰ Die alte vaterländische Tradition, die französische Kultur, die realistische Richtung, der Druck der modernen, sozialen und kulturellen Fragen wirken auf die gesamte tschechische Literatur in den 1890er Jahren. Die vielen unterschiedlichen, damals herrschenden Strömungen treten in jener Zeit in Kontakt miteinander, verknüpfen sich und bekämpfen sich und tragen zuletzt alle zur Herausbildung der literarischen Moderne bei.⁷¹

Šaldas Schaffen und sein theoretischer Werdegang werden von Hyppolite Taine, Émile Hennequin und Jean-Marie Guyau, aber auch von der Ästhetik Johann Friedrich Herbarts und der französischen positivistischen Literaturkritik geprägt. In seinem Blick auf das Soziale und Gesellschaftliche steht er Masaryk nahe. Oft vergleicht er die deutsche Literatur, deren Einfluss über die Autoren Friedrich Nietzsche, Friedrich Hebbel und Johann Wolfgang von Goethe am deutlichsten wird, und mit der er sich am intensivsten in den für ihn formativen 1890er Jahren beschäftigt, mit dem tschechischen literarischen Schaffen. Šalda schwankt zwischen einem Positivismus Tainescher Prägung und Nietzsches vitalistischer Lebensphilosophie.

69 Nachgedruckt in: Šalda, František Xaver, 1950b, S. 361–364.

70 Špirit, Michael, 2005: S. 383.

71 Nachgedruckt in: Krejčí, František Václav, 2011: S. 123.

Empfindet Šalda zunächst, in den neunziger Jahren, noch Sympathie für den modernen Ästhetizismus, wendet er sich bald schon gegen den Kult des Raffinements, gegen die hohle Feier der edlen Form, des schwülen *L'art pour l'art* — und all dessen, was die Kunst des Fin de Siècle oft so schwer erträglich macht. Der Kreis um die dekadente *Moderní revue* wird zu seinem Lieblingsgegner.⁷²

Taine liefert Šalda einen wichtigen Impuls, besonders in den 1890er Jahren; dabei vergewissert sich der tschechische Kritiker jedoch der Grenzen der positivistischen Methode.

Dante und Nietzsche wirken in entscheidendem Maße auf Šaldas Werdegang. Šaldas Denkweise und kritisches Handeln werden sowohl vom Prinzip der überraschenden Vereinigung des scheinbar Ungleichen als auch von dem „Prinzip der Trennung der bis dahin gültigen Einheit“⁷³ stark beeinflusst. Ein gutes Beispiel solchen Denkens bei Šalda sieht man in der 1895 verfassten Studie *K otázce dekadence*⁷⁴: Hier kombiniert und kodiert Šalda Begriffe wie Individualismus und Kollektivität, Einzigartigkeit und Massenhaftigkeit, Altruismus und Egoismus auf neue Weise. So sieht Šalda die Dekadenz „einerseits als einzigartige Etappe der Kunstgeschichte, andererseits als eine von vielen Entwicklungsphasen des künstlerischen menschlichen Bemühens.“⁷⁵ Nietzsche beeinflusst Šalda in seiner Definition von Stil: Stil ist ein

Äquivalent des Lebens, der Kultur, des Rhythmus, der Einheit, der Schönheit oder des Ganzen. Sprache ist nicht nur ein technisches Hilfsmittel zur Verständigung, ein Mittel, wie man seine Gedanken ausdrücken kann, sie formt vielmehr auch einen Stil, und dieser wiederum ein Zeichen von künstlerischer Individualität; Worte drücken die Gedanken aus, und den Gedanken selbst kann man nicht teilen.⁷⁶

Die drei Hauptthemen, mit denen sich Šalda sein Leben lang in seinem Werk beschäftigt, sind erstens die Frage von künstlerischer Form und Stil, zweitens das Verhältnis von Individualität zum Kollektiv⁷⁷ und drittens die Positionierung und die Aufgaben der Literaturkritik.⁷⁸ Seine Konzeption

72 Pfaff, Ivan, 2013.

73 Špirit, Michael, 2005: S. 385.

74 Nachgedruckt in: Šalda, František Xaver, 1950b, S. 206–222.

75 Špirit, Michael, 2005: S. 385.

76 Špirit, Michael, 2005: S. 385.

77 Schamschula fügt dem hinzu: „Der Gegensatz Individualismus – kollektive Psyche bildet in Šaldas Theorie durchweg ein Dilemma, das er nicht zu lösen vermochte. (...) Es handelt sich hierbei um das Dilemma der linken Intellektuellen generell, die noch mit Nietzsche und dem wiederentdeckten Junghegelianer Max Stirner (d.i. Johann Kaspar Schmidt, 1806–1856) aufgewachsen, in ihrem Streben nach schöpferischer Entfaltung, – in einem dialektischen Schritt, – die Werte der sozialen Gemeinschaft entdeckt haben und doch nicht fähig waren, die Grundlagen, von denen aus sie diese Entdeckung gemacht hatten, aufzugeben.“ In: Schamschula, Walter, 1996: S. 360.

78 Špirit, Michael, 2005: S. 382f.

dieser drei Kategorien bleibt keineswegs starr, sondern entwickelt sich mit der voranschreitenden künstlerischen, gesellschaftlichen und politischen Situation weiter. Unverändert bleibt allerdings Šaldas Festlegung der drei oben genannten Begriffe als Fundament der modernen Kunst, die er stets ‚phänomenologisch‘ wahrnimmt: Bei seiner Analyse künstlerischer Werke verbindet Šalda sie nie mit außerkünstlerischen Zielen.⁷⁹

In den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg sympathisiert Šalda stark mit dem Poetismus. Er legt die Grundlagen für die Entwicklung des Prager Strukturalismus und wird auch zu einem Bestandteil des Prager Linguistenkreises (auf Tschechisch: *Pražský lingvistický kroužek*).

Durch seine Werke zieht sich ein Spannungsfeld zwischen der Betrachtung der Literatur aus einer soziologischen Perspektive auf der einen Seite und der formalen und sprachlichen Analyse auf der anderen (ähnlich wie es auch zwischen dem Individualismus und der kollektiven Psyche bestand). Seit Anfang der 1890er Jahre bis zu seinem Tode bleibt Šalda letztlich der führende Kritiker der tschechischen Literatur. 1919 wird er zum Professor für vergleichende Geschichte der modernen europäischen Literatur an die Universität Prag berufen. Doch auch in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts bleibt er eine wichtige Persönlichkeit: Er veröffentlicht die kritische Kulturzeitschrift *Tvorba* und gibt ab 1928 im Alleingang die kulturkritische Zeitschrift *Šaldův zápisník* heraus, die, nicht zuletzt wegen seines scharfen und schonungslosen Blicks auf das kulturelle und literarische Panorama, mit Karl Kraus' *Die Fackel* verglichen wurde.

3.3 Bahrs und Šaldas Entwicklungsgeschichte im Vergleich

Bahrs und Šaldas Leben erstreckt sich über eine ungefähr gleiche Zeitspanne: Beide werden in den 1860er Jahren geboren und sterben in den 1930ern. Die literarischen Anfänge finden für beide Ende der 1880er statt. Während aber Šalda bis zum Ende seines Lebens von entscheidender Wichtigkeit für das tschechischsprachige kulturelle Panorama bleibt, verliert Bahrs Beitrag allmählich ab Mitte der 1910er Jahre an Bedeutung.

Beide widmen sich neben ihren kritischen Aktivitäten dem Verfassen literarischer Werke, denen allerdings kein großer Erfolg zuteil wird: Sie bleiben schließlich für ihre Rezensionen und Essays, und nicht für ihre Dramen und Romane bekannt.

Mit ihrer kritischen Tätigkeit zielen beide auf die Entprovinzialisierung jeweils der Tschechischen

⁷⁹ Špirit, Michael, 2005: S. 383.

und Wiener Moderne und deren Einbettung und Positionierung im internationalen künstlerischen Umfeld ab. Ihre Vorgehensweise fällt jedoch zum Teil unterschiedlich aus: Bahr versucht, das oben genannte Ziel zu erreichen, indem er sich ein dichtes Netzwerk im österreichischen Kulturkreis aufbaut. Diese zahlreichen und vielfältigen Beziehungen versteht er dann zu nutzen, um Einfluss auf kulturpolitische Entscheidungen zu nehmen, wie z. B. die Auswahl der im Theater aufgeführten Stücke. Bahr ist bemüht, einen Literatenkreis der Moderne aufzubauen, der dennoch des Öfteren ein ambivalentes Verhältnis zu ihm pflegt. Der tschechische Literaturkritiker zeigt sich hingegen vielmehr als Einzelgänger; es ist wohl kein Zufall, dass er ab dem Jahre 1928 im Alleingang die Zeitschrift *Šaldův zápisník* verfasst und herausgibt.

Beide spielen eine nicht unerhebliche Rolle bei der Vermittlung und Bekanntmachung ausländischer Schriftsteller in ihrem Heimatland. Überdies schenken beide Feuilletonisten fremdsprachigen Künstlern breiten Platz in ihren Rezensionen.

Šalda dient schon ab den 1890er Jahren als wichtiger Vermittler der französischen Kultur in den böhmischen Ländern, nicht zuletzt mit einigen Übersetzungen aus dem Französischen, wie z.B. von Hennequin und Charles Morice. Diese Vermittlerfunktion kommt nicht zuletzt aufgrund Šaldas wissenschaftlicher Tätigkeit zustande, in deren Rahmen er etwa zahlreiche und umfangreiche Stichwörter für die tschechische Enzyklopädie *Ottův slovník naučný* über französische Autoren verfasst, zustande.⁸⁰ In seiner Tätigkeit als Zeitschriftenredakteur, besonders in den Jahren 1902-1907, registriert er aufmerksam die kulturellen Ereignisse in den deutschsprachigen Regionen.⁸¹

Šalda und Bahr werden in ihrem künstlerischen Werdegang von ähnlichen Autoren beeinflusst: Französische Schriftsteller, wie die eben genannten Hennequin und Morice, und aus Frankreich stammende Strömungen prägen die Herausbildung beider Literaturkritiker. Ebenso tragen zahlreiche skandinavische Künstler zu ihrer Vision der modernen Literatur bei. Nietzsches vitalistische Lebensphilosophie ist für beide, wie für ihre gesamte Generation, von Bedeutung. Während sich Šalda lange Zeit der politischen Figur Masaryks verbunden fühlt, und sich weiter für die politischen Ereignisse jener Zeit interessiert, verliert Bahr nach einem anfänglichen großen Enthusiasmus sein Interesse für die Politik. Bahr wird vom politischen Agitator zum Förderer und Kritiker der neuen Kunst.⁸² Er entwickelt eine ganzheitliche Anschauung der Welt, die sich aus

80 Špirit, Michael, 2005: S. 382.

81 Špirit, Michael, 2005: S. 382.

82 Vgl. Farkas, Reinhard, 1985: S. 34. Bahrs Wandlung im Jahr 1889 „vom politischen Revolutionär zum kunstversessenen *décadent* ist beeinflusst von der Enttäuschung an der bürgerlichen Beschränktheit der Sozialdemokratie.“

philosophischen, wissenschaftlichen und ästhetischen Theorien herausbildet: Für beide Autoren ist der Begriff ‚Synthese‘ von entscheidender Wichtigkeit, der in allen Sphären des Lebens auf gesellschaftlicher, philosophischer und literarischer Ebene durchzusetzen ist. Für beide reicht die Vernunft allein nicht, um die unterschiedlichen Aspekte des Menschen zu verstehen und zu erfassen: Intuition und Nerven tragen entscheidend dazu bei.

Beide, Šalda und Bahr, sind schlussendlich darum bemüht, die Welt nicht nur wiederzugeben, sondern sie durch ihre Arbeit zu gestalten. Sie wollen mit ihrem Schaffen an dem Durchbruch eines neuen Zeitalters, an der Erneuerung der Gesellschaft konkret mitwirken: Die moderne Kunst kann und muss das menschliche Leben prägen und verändern, sowohl auf der individuellen wie auch auf der kollektiven Ebene.

4 Die Rolle der Kritik und des Kritikers aus der Sicht Bahrs und Šaldas

4.1 Bahrs Vorstellung der modernen Kritik und der Rolle des Kritikers

Bahr tritt in seinen ersten Werken für eine neue Rolle der Kritik und des Kritikers ein.⁸³ Er bedauert die Tatsache, dass die literarische Kritik in Deutschland von den Entwicklungen und Errungenschaften des modernen Denkens unberührt geblieben sei. Während die Kunst im 19. Jahrhundert vorankam und sich stetig weiterentwickelte, blieb die literarische Kritik laut Bahr starr und ihren alten Vorstellungen verhaftet: Für die Literaturkritik blieb der Ansicht Bahrs zufolge das dialektische Verfahren ein Fremdwort; sie klammert sich weiterhin, trotz der im 19. Jahrhundert errungenen Erkenntnisse, an einen metaphysischen Absolutismus und an starre, vorgefasste Begriffe von Schönheit und Moral. Die Literaturkritik lässt es nach wie vor an Dynamik missen, sie beteiligt sich nicht am zum Teil schon vollzogenen und zum Teil aktuell stattfindenden Wandel der Gesellschaft und der Kultur und beurteilt die neue Kunst nach wie vor nach veralteten Maßstäben und Vorstellungen.⁸⁴ Die deutsche Kritik sei darum vorrangig um die Darlegung bemüht, wie das absolute Kunstwerk sein soll, jedoch nicht, wie das vorliegende Kunstwerk entstanden ist bzw. wie es im Kontext der Entwicklung der Kunst interpretiert werden soll. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts vollzog sich aber eine Entwicklung vom metaphysischen hin zum dialektischen Prinzip⁸⁵. In der metaphysischen Zeit war alles stabil, starr (und auch dementsprechend festgefahren); die neue Zeit hingegen steht unter dem Vorzeichen des dialektischen Prinzips. In diesem Sinne ist es zwecklos, an starren Vorstellungen festzuhalten und sich regelrecht sklavisch nach eben diesen unbeweglichen Maßstäben zu richten.⁸⁶

Das Missverstehen der eigenen Rolle stellt gemäß Bahr eines der wesentlichen Probleme der Kultur- bzw. Literaturkritik dar: „Als Lehrmeister und Mentor fühlt sie [die Kunstkritik, Anm.] sich

83 Vgl. dazu die *Thesen der »Freien literarischen Vereinigung Durch!«*, erstmals anonym in: *Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes* 55/1886, S. 10; wieder abgedruckt in: Wunberg, Gotthart, Dietrich, Stephan (Hrsg.), 1998: *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Freiburg i. Br.: Rombach Litterae, S. 26: „Als ein wichtiges und unentbehrliches Kampfmittel zur Vorarbeit für eine neue Literaturblüte erscheint die Kunstkritik. Die Säuberung derselben von unberufenen, verständnislosen und übelwollenden Elementen und die Heranbildung einer reifen Kritik gilt daher neben echt künstlerischer Produktion als Hauptaufgabe einer modernen Literaturströmung.“

84 Bahr, Hermann, 2004: S. 70. Der vollständige Text *Henrik Ibsen*, 1887 verfasst, ist nachgedruckt in: Bahr, Hermann, 2004, S. 70–90.

85 Siehe auch Farkas, Reinhard, 1985, S. 42: „Dialektik und evolutionistisches Denken kennzeichnen, wie Chastel argumentiert, weitgehend die Modernisierungskonzeption des jungen Bahr. Die *décadence* synthetisiert sich für den ‘Überwinder’ aus subjektivistischer Romantik und objektivistischem Naturalismus.“

86 Bahr, Hermann, 2004: S. 266. Der vollständige Text *Zur Kritik der Kritik*, ist nachgedruckt in: Bahr, Hermann, 2004, S. 266–274.

immer als gesetzgebender Kunstrichter; daß es vielmehr ihre Aufgabe wäre, gesetzerkennender Kunstforscher zu sein nach dem Vorbilde des Naturforschers, das ist ihr noch nicht zum Bewußtsein gekommen.⁸⁷ Der Paradigmenwechsel, der in der Kunstproduktion im Laufe des 19. Jahrhunderts erfolgt war, muss laut Bahr endlich auch im Bereich der Kritik zur Geltung kommen. Die neue Kritik muss gewillt sein, vom Künstler zu lernen; sie soll nicht schlichtweg den Künstler belehren und nach ihren eigenen Kriterien formen wollen.⁸⁸ Sie kann und soll sehr wohl der Kunst folgen, sie jedoch nicht führen oder gar lenken (und somit zwangsläufig durch ihre eigenen starren Gesetze einengen).⁸⁹

Die literarische Kritik muss ein pflichtgetreuer Biograph des Künstlers und seiner Werke werden.⁹⁰ Der Kritiker muss dem Zeitgeist lauschen und ihn selbstlos wiedergeben. Er muss im Dienste des Künstlers arbeiten und dessen Kunst gehorsam wiedergeben. Er darf keinesfalls der Kunst die einzuschlagende Richtung zeigen. Aufgabe des Kritikers ist vielmehr, den Weg des Künstlers zu erkennen, wahrzunehmen und den seitens des Künstlers (vor-)gezeichneten Weg zu interpretieren. Dementsprechend muss er dem Wandel, der Möglichkeit der Erneuerung gegenüber offen bleiben:

Der Kritiker muß ein Verwandlungsmensch sein, ein Kautschukmann und Schlangemensch des Geistes, der immer aus seiner Haut und in jede fremde Natur kriecht, um aus ihr heraus zu berichten, was in ihr drin geschieht und wie es da aussieht. Der Kritiker muß sich des Eigenen völlig entäußern, seine Instinkte abthun, um die fremden zu erspähen, seinen Willen unterdrücken, um den fremden in Herkunft, Entwicklung und Absicht zu erforschen.⁹¹

Diese Aussage bietet letztlich einen möglichen Erklärungsansatz für Bahrs eigene Rolle und untermauert gleichermaßen die Gründe für viele seiner Verwandlungen bzw. Meinungsumschwünge. Der Kritiker muss sich laut Bahr der Kunst anpassen; die Kunst hingegen muss sich ihrerseits dem Leben so weit wie möglich annähern bzw. eine getreue und gleichzeitig subjektive Wiedergabe des Lebens schaffen. Da Bahr das Leben als eine sich kontinuierlich verändernde Bewegung auffasst, ist es einer wahrhaftig modernen Kunst gleichsam nicht möglich, sich der Bewegungslosigkeit und dem Erstarren hinzugeben. Wenn jedoch die Kunst sich stets

87 Bahr, Hermann, 2004: S. 71.

88 Bahr, Hermann, 2004: S. 266.

89 Bahr, Hermann, 2013: S. 96. Der vollständige Text *Buddhismus*, 1890 verfasst, ist nachgedruckt in: Bahr, Hermann, 2013, S. 81–86.

90 Bahr, Hermann, 2004: S. 273f.

91 Bahr, Hermann, 2013: S. 105. Der komplette Artikel *Die neue Psychologie*, 1890 verfasst, ist nachgedruckt in: Bahr, Hermann, 2013, S. 87–100.

verändert, so ist der Kritiker, als ihr Schüler und Diener, gleichsam dazu verpflichtet, sich ebenfalls andauernd mit ihr zu wandeln und weiterzuentwickeln. Hermann Bahr fungierte in den 1890er Jahren hauptsächlich als Vermittler. Diese Rolle vertritt er in vielerlei Hinsicht. Er ist sowohl als Mittler zwischen der Kunst und dem Publikum als auch als Mittler zwischen Österreich und dem übrigen Europa tätig. Seine Berichterstattung und Wirkung als Literaturkritiker beschränkt sich hierbei nicht ausschließlich auf das kulturelle Panorama Österreich-Ungarns sondern umfasst auch die neuesten europäischen Stile und Trends, seien sie im literarischen Bereich oder einer anderen Kunstrichtung angesiedelt.⁹² Bahrs Bemühungen um die Vermittlung und den kulturellen Austausch zwischen Österreich und Europa weiten sich auch auf das tschechischsprachige Gebiet aus. Sein Interesse beschränkt sich hierbei jedoch auf den kulturellen Bereich, politische Belange bleiben bei Bahr ausgeklammert. Er sieht sich als Entdecker und Förderer gegenwärtiger Talente, unabhängig von der verwendeten Sprache und der jeweiligen Herkunft: All diese neu entdeckten Künstler sollen zur Gestaltung der Kultur der Donaumonarchie beitragen.⁹³

In *Studien zur Kritik der Moderne* kommt Bahrs Vielseitigkeit zum Vorschein; die in diesem Band publizierten Essays unterteilen sich in die Kategorien Kritik, Literatur, Malerei und Theater. In Bezug auf die kritische Tätigkeit weist Bahr nachdrücklich darauf hin, dass für ihn das kritische Modell von Jules Lemaître normative Aussagekraft hat. Lemaître spricht sich für die subjektive Kritik auf der Grundlage der Begriffe des ständigen Wandels und der relativen Werte aus.⁹⁴

Er hat keine Grundsätze, kein Dogma, keinen Schimmel. Dieses ist der Unterschied. Diese moderne Kritik des Jules Lemaître, der in der Ästhetik der Romanen die nämliche Neuerung vollbracht hat wie Georg Brandes in der Ästhetik der Germanen, wird eigentlich nur von der Neugierde bewegt. Er will wissen, was gegenwärtig ist, auf dem Theater und in der Litteratur, und wie das wirkt; wie die Dichter dichten und was das Publikum dazu sagt.⁹⁵

Der moderne Kritiker ist sich des Umstands bewusst, dass man sich der Wahrheit bestenfalls annähern, sie jedoch nie vollkommen darstellen kann. Ebenfalls weiß er um die Widersprüchlichkeit der Wahrheit, aufgrund derer jene wahre Kunst und jene wahre Kritik stets Antinomien und Polaritäten aufweisen.⁹⁶ In *Studien zur Kritik der Moderne* betont Bahr die Wichtigkeit der Moral,

92 Daviau, Donald G., 1984: S. 9.

93 Jähnichen, Manfred, 1969: S. 367.

94 Daviau, Donald G., 1984: S. 103.

95 Bahr, Hermann, 2004: S. 268.

96 Bahr, Hermann, 2004: S. 268.

die mit der Suche nach einem Zweck der Kunst in Zusammenhang steht. Nietzsches und Zolas⁹⁷ Einflüsse verleiten den österreichischen Kritiker letzten Endes sogar dazu, Moral und Kunst gleichzustellen.⁹⁸

Rollen und Ziele des Schöpfenden und des Kritikers sind nicht gleich; Künstler und Kritiker müssen zwei unterschiedliche Aufgaben erfüllen. Deswegen sind Kritiker in der Regel keine guten Künstler und umgekehrt: Die kritische Fähigkeit trübt die künstlerische Natur, während die Nerven des Künstlers sich durch den Einsatz der Kritik nicht entfalten können.⁹⁹ Der Künstler muss in seiner Kunst immer seine eigene Natur ausdrücken. Der Kritiker hingegen hat die Aufgabe, die anderen (in diesem Falle die Künstler) zu porträtieren.¹⁰⁰ „Sie sind alle beide Sensitive. Aber der Künstler ist sensitiv, um an den Abweichungen der Welt sich selbst mit gedoppelter Leidenschaft zu empfinden. Der Kritiker ist sensitiv, um an der eigenen Besonderheit den Charakter der Welt desto handgreiflicher zu demonstrieren.“¹⁰¹ Bourget, Lemaître und Edouard Rod sind für Bahr die zeitgenössischen Meister der französischen Kritik; ihren Vorstellungen soll bedingungslos Folge geleistet werden.¹⁰²

Der Franzose Huysmans¹⁰³ ist ein gutes Beispiel, dass Künstler selten gute Kritiker sein können und umgekehrt. Bahr schätzt den Schriftsteller aufgrund seiner Fähigkeit, die Persönlichkeit des Lesers in seine umzuwandeln. Wie Bahr in dem Aufsatz *Kunst und Kritik* behauptet: Huysmans sei wie die Künstler der Renaissance, für welche Kunst die einzige mögliche Lebensweise war. Huysmans' Modernität liegt zunächst darin, dass der Franzose sich von jeglichem Angelernten befreien konnte. Überdies ist er dazu fähig, alles, was er je empfunden hat, in Kunst zu gestalten, und alles, womit er in Kontakt gerät, künstlerisch zu formen. „Aus solcherlei erkläre ich mir die Wirkung Huysmans': aus dem exklusiven Kunstterrorismus seiner Modernität.“¹⁰⁴ Huysmans' ‚Nurkünstlerschaft' sei sowohl Grund als auch Grundlage seiner beiden Kennzeichen bzw. Merkmale, des Grotesken und des Pessimismus. Huysmans' letztes Buch, *Certains*, brachte Bahr jedoch dazu, sich noch weitere Gedanken über den Autor zu machen; zuvor hatte Bahr ihn gelesen und genossen, ohne sich sonderlich viel dabei zu überlegen. Infolge der intensiveren Beschäftigung mit Huysmans' Werk gelangte Bahr zu dieser Erkenntnis: Huysmans' kritische Fähigkeiten funktionieren sehr gut, wenn

97 Zum Verhältnis Bahrs Zola gegenüber vgl. Kostrbová, Lucie, 2011b, S. 50–66.

98 Daviau, Donald G., 1984: S. 106.

99 Bahr, Hermann, 2013: S. 106.

100 Bahr, Hermann, 2013: S. 107.

101 Bahr, Hermann, 2013: S. 107.

102 Bahr, Hermann, 2013: S. 105.

103 Siehe auch Kostrbová, Lucie, 2011b: *Romantismus nervů a dekadence – Bahr a Huysmans* S. 66–82.

104 Bahr, Hermann, 2013: S. 103.

es um ihn selbst bzw. um sein eigenes literarisches Schaffen geht, scheitern aber kläglich, wenn er andere Schriftsteller analysiert. Er sei eben Schriftsteller und kein Kritiker.¹⁰⁵ Die Unfähigkeit des Künstlers, ein guter Kritiker zu werden (und umgekehrt), stellt Bahr zufolge ein weit verbreitetes Phänomen dar. Denkbar ist hierbei, dass das Talent des Künstlers durch die eigenen ‚kritischen Nerven‘ und den ‚kritischen Gebrauch‘ nach und nach zugrunde geht. Die Essenz des Künstlers besteht darin, „eine entwickelte Welt für sich, mit besonderen Trieben und nach besonderen Gesetzen, die nicht ergänzt und nicht verändert werden kann noch will und kein anderes Verdienst nötig hat, als daß sie da ist“¹⁰⁶, zu sein. Um ein wahrer, wahrhaftig moderner Künstler zu sein muss er bereit sein, sich in seiner Kunst immer selbst abzubilden. Die Rolle des Kritikers steht hingegen im Zeichen des Dienstes für die anderen, für Kunst und Publikum. Ein echter Kritiker hat ausschließlich die anderen darzustellen.¹⁰⁷

Bahrs kritischer und literarischer Werdegang stimmt sehr wohl mit seinen in den Bänden *Zur Kritik der Moderne* und *Die Überwindung des Naturalismus* dargelegten Auffassung in Bezug auf die kritische Tätigkeit und die Rolle des Kritikers überein. Bahr ist an allem Neuen sofort interessiert und bemüht, es zu verstehen und zu verarbeiten, um es dann umgehend überwinden zu können; diese Tatsache stellt womöglich den Schlüssel für das Verständnis seiner Tätigkeit als Kritiker dar. Im Verlauf der 1890er Jahre arbeitet er unermüdlich daran, die neuesten Strömungen und Talente zu entdecken und ihren Bekanntheitsgrad zu steigern, ohne jedoch diese Strömungen und Talente zwingend interpretieren zu wollen. Er strebt nach Anpassung und getreuer Wiedergabe des Geschehenden und vermeidet es, vorgefertigte Richtlinien als einzig gültigen Maßstab für die Fähigkeiten eines Künstlers oder eines Kunstwerkes zu verwenden. Andererseits mischt Bahr sich ständig in den Kulturbetrieb Wiens ein, indem er zum Beispiel versucht, bestimmte Werke oder Autoren auf die Bühne zu bringen oder zu veröffentlichen. Diese Einflussnahmen und Interventionen seitens Bahrs müssen als ein alles andere als neutraler Eingriff in das kulturelle Leben betrachtet werden.

4.2 Šalda über die Rolle der Kritik und des Kritikers

Šalda, der selbst ab dem Anfang der 1890er Jahre bis zu seinem Tod im Jahre 1937 als der führende Kritiker der tschechischen Literatur gilt, beschäftigt sich zeitlebens in seinen Werken – wie bereits

¹⁰⁵ Bahr, Hermann, 2013: S. 102ff.

¹⁰⁶ Bahr, Hermann, 2013: S. 106.

¹⁰⁷ Bahr, Hermann, 2013: S. 107.

erwähnt – mit den folgenden drei Themen: der Frage der künstlerischen Form und des Stils, dem Verhältnis der Individualität und des Kollektivs sowie der Stellung als auch den Aufgaben der Literaturkritik.¹⁰⁸ Die letztgenannte Thematik steht im Mittelpunkt der folgenden Betrachtungen. Šalda Konzeption unterliegt einem dynamischen Wandel, im Einklang mit der Entwicklung der künstlerischen, gesellschaftlichen und politischen Lage. Konstant bleibt die Tatsache, dass es dem tschechischen Kritiker stets gelingt, die Analyse der Werke von außerkünstlerischen Zielen auseinanderzuhalten bzw. zu trennen.¹⁰⁹

Das Genre der Literaturkritik dominiert in den 1890er Jahren die tschechische literarische Moderne.¹¹⁰ Šalda feilt in jener Zeit an seiner Definition von Kritik und von Stil, also an Kriterien, die seiner Vorstellung nach ein gelungenes Werk und eine gelungene Kritik ausmachen. Nichtsdestotrotz betrachtet sich Šalda bloß als Gelegenheitskritiker.¹¹¹ Šalda beschreibt sich als okkasioneller, nicht als systematischer Kritiker im Hinblick auf die Tatsache, dass es das künstlerische Werk ist, welches ihm Anlass zum Ausdruck seiner Meinung über die Einheit von Kunst und Leben gibt, und welches es ihm ermöglicht, seine Individualität und deren schöpferische Fähigkeiten zu äußern. Der tschechische Kritiker lehnt die utilitaristische Funktion der Kritik insofern ab, als er ihr eine erzieherische Funktion verweigert; die Betonung liegt bei ihm auf der Erkenntnis der spezifischen Einheit der Kunst.¹¹² Der tschechische Publizist betrachtet gleichzeitig das Ausüben der literarischen Tätigkeit als Berufung, deren Ziel ein wahres, tiefgründiges, bleibendes Verhältnis zum Werk ist. Wie der britische Bohemist Pynsent in seinen Studien zur Kenntnis bringt, bildet der Begriff der Kritik eine der Hauptsäulen der *Fin de Siècle*-Erkenntnistheorie; dies nicht nur als herrschende literarische Gattung, sondern auch als fundamentaler Standpunkt jener Epoche. Der zweite grundlegende Begriff dieser Zeit ist jener des ‚*functional syncretism*‘ der tschechischen Literatur.¹¹³ Das Genre der Kritik gilt als eines der Hauptmerkmale der tschechischen Kultur der 1890er Jahre.¹¹⁴

108 Špirit, Michael, 2005: S. 382f.

109 Špirit, Michael, 2005: S. 383.

110 Kostrbová, Lucie, 2011a: S. 66.

111 Kudrnáč, Jiří, 1989: S. 92.

112 *Dějiny české literatury* 4, 1995: S. 97.

113 Kudrnáč, Jiří, 1989: S. 88.

114 Kudrnáč, Jiří, 1989: S. 92.

*Fin-de-siècle literature was syncretic with a new vitality, as if it had turned the original exploratory methods of the National Revival; it covered the whole national life. Literary criticism in magazines assumed fundamental constitutive importance and, necessarily, also a polemical character; it followed all aspects of national life. The fin-de-siècle movement rejected bad journalism, but by no means journalism as such.*¹¹⁵

Es ist wohl kein Zufall, dass die Wichtigkeit der Gattung der Kritik im Manifest *Česká moderna* gesondert Erwähnung findet: „*Kritická činnost jest prací tvůrčí, umělecko-vědeckou, samostaným literárním žanrem, rovnocenným všem ostatním. Chceme individualitu. Chceme ji v kritice, v umění.*“¹¹⁶ In den 1890er Jahren bleibt die Wirkung der Literaturkritik nicht nur auf ihren (vergleichsweise engen) Bereich beschränkt: Sie übt Einfluss auf die gesamte nationale Kultur.¹¹⁷ Šalda ist es weitgehend zu verdanken, dass der Gedanke der großen kulturellen und ethischen Mission der Kunst in das allgemeine Bewusstsein eingepflanzt wurde. In den 1890ern bildet der tschechische Feuilletonist den Kern neuer Werte und einen vorher nicht dagewesenen Sinn der menschlichen Aktivität heraus; zudem erkennt er den Zusammenhang zwischen Kunst und Kollektivität und die weitgehenden Auswirkungen ersterer auf letztere. Seine Vorstellung der kritischen Arbeit kann als ‚*národní autokritika*‘ bezeichnet werden, indem sie ein Mittel zur Selbstreflexion der historischen Aufgabe, dem Ruf und der Berufung des Individuums, der Nation, der Gemeinschaft und der gesamten Menschheit wird.¹¹⁸

Šalda, der in den Kernpunkten seiner Literaturauffassung mit dem Denken Dantes und Nietzsches übereinstimmt¹¹⁹, formuliert bereits am Anfang seines Schaffens, was für ihn die kritische Arbeit bedeutet: Die Kritik stellt ein eigenständiges Genre dar und der Kritiker fungiert im Literaturbetrieb auf der gleichen Ebene wie der Künstler. Die Kritik kritisiert den Kritisierenden genauso wie den Kritisierten. Der Kritiker arbeitet für sich selbst und nicht für den Autor oder das Publikum.¹²⁰ Die Kritik kann sowohl wissenschaftlich als auch künstlerisch sein. Die wissenschaftliche Kritik ist objektiv, neutral und historisch: Sie analysiert den Entstehungsprozess eines Werkes, sie betrachtet das künstlerische Werk als ein Produkt, das einer Genese unterliegt und im Zusammenhang mit einem breiteren Kontext steht.¹²¹ Die literarische Kritik ist hingegen subjektiv, sie spiegelt die

115 Kudrnáč, Jiří, 1989: S. 91.

116 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 361.

117 Kudrnáč, Jiří, 1989: S. 98.

118 *Dějiny české literatury 4*, 1995: S. 96.

119 Špirit, Michael, 2005: S. 388.

120 Špirit, Michael, 2005: S. 386.

121 Šalda, František Xaver, 1949a: S. 199. Aus *Literární kapitoly*, 1892 verfasst. Der komplette Text ist zu finden in: Šalda František Xaver, 1949a, S. 197–210.

eigenen Eindrücke, Ideen, Vorstellungen wider, sie erklärt, was das Kunstwerk in ihr hervorruft. Die subjektive Kritik lobt, wenn ein Werk ihren eigenen Anschauungen und Gefühlen entspricht, und schmäht, wenn es sich davon differenziert. Die literarische Kritik sucht im Werk eines Autors im Grunde genommen nur (nach) sich selbst.¹²² Man bedarf beider kritischen Richtungen, um eine vollständige Analyse zu erreichen, welche dem Publikum, also den Lesern, behilflich und wahrhaftig lehrhaft ist.¹²³ Die Kritik steht keineswegs mit einem spezifischen Genre oder einer literarischen Strömung in direktem Zusammenhang und hat dementsprechend auch keine Kriterien vorzugeben: Ihre Aufgabe besteht darin, als klarer Spiegel des psychischen literarischen Lebens zu dienen.¹²⁴

„*Kritika kritisuje kritisujícího stejně jako kritisovaného.*“¹²⁵ Die Kritik muss schonungslos sein: Denn der Kritiker arbeitet letztendlich nur für sich selbst, nur sich selbst gegenüber muss er Rechenschaft ablegen. Die Kritik stellt demzufolge ein eigenständiges Genre dar, welches gleichrangig neben den anderen literarischen Gattungen steht.¹²⁶

Weder die politische noch die wissenschaftliche Sphäre und selbstverständlich auch nicht die Kritik dürfen in den individuellen Ausdruck des eigenen Stils des Schriftstellers eingreifen; durch einen derartigen Eingriff bzw. durch eine derartige Einflussnahme würden sie das Talent und den kreativen Geist der jüngeren künstlerischen Generation, die sich um die Herausbildung eines neuen Stiles verdient gemacht hat, nivellieren und ersticken. Eben dies war jedoch in der Vergangenheit bedauerlicherweise viel zu oft vorgefallen.¹²⁷

Ein Kunstwerk zeichnet sich dadurch aus, dass alle seine Teile miteinander zusammenhängen und kein Element überflüssig wirkt. Der Autor muss an der eigenen Schreibform so lange arbeiten, bis sie seine Persönlichkeit komplett und wirksam auszudrücken vermag. Der Künstler darf keine externen Einflüsse auf seinen Stil zulassen, denn der Stil ist zweifelsohne der mächtigste Ausdruck seiner Individualität.¹²⁸ Es ist hierbei völlig nebensächlich, ob der Stil der schöpferischen Gestalt mystisch, suggestiv, schlicht oder barock sei; das Hauptmerkmal eines guten, gelungenen Stils ist schlichtweg seine Authentizität.¹²⁹ Die Unabhängigkeit und Individualität der Kunst muss gewahrt

122 Šalda, František Xaver, 1949a: S. 199f.

123 Šalda, František Xaver, 1949a: S. 201.

124 Buriánek, František, 1987: S. 11.

125 Šalda, František Xaver, 1949a: S. 202.

126 Šalda, František Xaver, 1949a: S. 202.

127 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 351. Der vollständige Text, *Otázka redaktorská*, 1895 verfasst, ist zu finden in: Šalda, František Xaver, 1950b, S. 349–357.

128 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 349.

129 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 350.

bzw. gewährleistet werden, nur so kann sie Gutes, Ehrliches und Wertvolles für die gesamte Gesellschaft schaffen. Selbstverständlich muss die Kritik ebenfalls unabhängig bleiben, um ihre Funktion wahrhaftig zu erfüllen.

Die Aufgabe der Kritik in den Revuen ist, wie Šalda in *Kritika v revui* aus dem Jahr 1892 behauptet, der Welt zu Verbesserung und mehr Modernität zu verhelfen und sie dazu zu verleiten, ihre Zukunft zu verwirklichen. Das Genre der Kritik machte im Laufe des 19. Jahrhunderts eine positive Wandlung durch: Von einem subjektiven, belehrenden Ausgangspunkt nahm sie die Rolle eines Psychologen und eines Soziologen an, sie wurde historisch und objektiv und entfaltete ihr Auffassungs- und Interpretationsvermögen. Die Kritik folgt gegen Ende des 19. Jahrhunderts „ihrer universellen Neugier“, wie es Taine auch beschreibt; eine solche Kritik bewegt sich, ausgehend vom studierten Werk, hin zum Autor bzw. vom Autor aus hin zur Gesellschaft. In der ersten Phase dieses Prozesses verfährt sie zuerst empirisch, ästhetisch und psychologisch, um sich dann in der zweiten Phase der Instrumente der Ethik, der Geschichte und der Soziologie zu bedienen.¹³⁰ Sie erfasst somit gleichermaßen die psychologischen wie auch die soziologischen und politischen Aspekte eines Werkes. Wie Šalda am Ende seines Aufsatzes ein letztes Mal kräftig betont: „*Kritiky v revui mají býti historické skizzy přítomnosti. Historické, t. j. objektivné, široké, klidné, které chápou a vykládají. Přístupné a laiční. Definitivní býti ovšem nemohou. Přijde budoucnost, která je smění, doplňuje, která jim dá rám, souvislost, cenu, význam, místo.*“¹³¹ Im Aufsatz *Rozhledy sociální, politické a literární*, der 1894 veröffentlicht wurde, erklärt Šalda die kritischen Inhalte der tschechischen Revue *Rozhledy* zum Paradebeispiel einer gelungenen modernen Kritik. Ihre Modernität besteht in der Tatsache, dass sie das Alte zerstört und Neues schafft, dass sie das Aktuelle von der Vergangenheit absondert und trennt. Die kritische Arbeit der Mitarbeiter von *Rozhledy* ist lebendig, inhaltlich dicht, verfügt über einheitliche Aussagen; ihr geht es um nichts weniger als um die einheitliche, ernsthafte, innige Auffassung und Aufklärung des Lebens.¹³²

Šalda sieht die kritische Arbeit als Kampf um die künstlerische Erscheinung des Lebens, als Ringen um eine neue Kultur. Sowohl Kultur als auch Kritik sind Mittel zum Ausdruck des Lebens, sie dienen dazu, die Existenz in all ihren Formen zu intensivieren.¹³³ Letztendlich muss sich der

130 Šalda, František Xaver, 1949a: S. 132f. Der Artikel *Kritika v revui*, aus dem Jahr 1893, ist zu finden in: Šalda, František Xaver, 1949a, S. 130–138.

131 Šalda, František Xaver, 1949a: S. 138.

132 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 137f.

133 Buriánek, František, 1987: S. 9.

Kritiker als eine Kraft verstehen, die etwas bewirken will, die danach strebt, in die äußere Welt einzudringen und in dieser zu wirken, sich aber auch in dieser aus(!)zuwirken.¹³⁴

4.3 Schlussbemerkungen zu Bahrs und Šalda Ansichten über die Rolle der Kritik und des Kritikers

Beide, Bahr und Šalda, spielen in den 1890er Jahren eine führende Rolle in dem literaturkritischen Panorama der jeweiligen (Erst-)Sprache.

Scheint Bahrs Weg sowohl vielseitig als auch widersprüchlich zu sein, so ist in der Laufbahn des tschechischen Kritikers zwar ein dynamischer Wandel zu erkennen, dies ergibt sich jedoch als Resultat langer Überlegungen und tiefgründiger Analysen. Was man dem Linzer Journalist vorzuwerfen vermag, sein schneller und zum Teil sogar leichtsinniger Richtungswechsel, kann dem tschechischen Kritiker, der sich bis zum Ende seines Lebens mit all seinen Kräften und reichlicher Weitsicht der Literaturkritik widmet, nicht unterstellt werden.

Šaldas Konzeption der Kunst wird von künstlerischen, gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen beeinflusst. Nichtsdestotrotz lassen sich manche grundlegende Konstanten herausfinden: Der tschechische Kritiker lehnt die erzieherische Funktion der Kritik ab. Die Kunst ist ein spezifischer Bereich, der nicht anderen Sphären des Lebens – wie zum Beispiel der politischen – untergeordnet werden darf.

Šalda versteht die kritische Tätigkeit als Berufung, als Lebensinhalt. Die Kritik muss folglich als eigenständiges Genre verstanden werden, das eigenständig zu betreiben ist. Der Kritiker darf sich nicht dem Autor oder dem Publikum unterordnen; Aufgabe der Kritik ist, das psychische literarische Leben und das gesamte künstlerische Werk widerzuspiegeln, ohne darin einzugreifen. In dem eben genannten Punkt treffen sich die Meinungen der zwei Literaturkritiker: Auch laut Bahrs Vision der kritischen Arbeit besteht die Aufgabe des Kritikers darin, den Künstler und seinen Weg zu lesen und zu interpretieren für das, was sie wirklich sind, und sie nicht an der eigenen Betrachtung der Kunst zu messen. Der Kritiker muss der Kunst folgen und dienen, nicht sie führen. Trotzdem darf und soll die Kritik in Šaldas Augen der Welt zu ihrer eigenen Verbesserung verhelfen.

¹³⁴ Buriánek, František, 1987: S. 120.

Der Kritiker ist Diener und Nacheiferer der Kunst: Dementsprechend muss sich der Kritiker – aus der Perspektive Bahrs – mit der Entwicklung der Kunst verwandeln. Mit den Worten Bahrs:

Sie [die literarische Kritik, Anm.] hat nicht länger den Künstlern zu declarieren, was ewig schön ist, sondern sie hat aus den Künstlern zu konstatieren, was derzeit schön ist. Sie hat nicht ihnen Lehren zu geben, sondern von ihnen Lehren zu empfangen. Sie hat ganz einfach, redlich und ohne Vorurteil die zeitgenössische Kunst, wie sie einmal ist, in ihrem ganzen Inhalt und Umfang zu untersuchen, die Züge ihres Antlitzes nachzuziehen, ihre Absichten und Wünsche zu verstehen und dieses Verständniß in faßlicher Formel den anderen mitzuteilen und zu verbreiten unter den Leuten.¹³⁵

Šalda lehnt die utilitaristische Auffassung der Kritik, derzufolge die Erziehung der Nation im Mittelpunkt zu stehen hat, strikt ab; in seiner Anschauung wird der Fokus der kritischen Tätigkeit auf die Erkenntnis des spezifischen Wertes der Kunst und auf deren einzigartige Funktion verschoben.¹³⁶ Die Kritik betrachtet der tschechische Publizist als selbstständiges Genre und die kritische Methode wird durch die Vorstellung einer schöpferischen, kritischen Individualität begründet. Seine Auffassung der Kritik ist weder normativ noch dogmatisch, denn in seiner Rolle als Kritiker sucht Šalda nach allem, was die Einzigartigkeit eines Werks ausmacht. Šalda sucht und forscht nach dessen Zusammensetzung, er will die Individualität des schöpferischen Subjekts erkennen und nach jener Kenntnisnahme zur Bewertung des Werkes gelangen.¹³⁷ In diesem Sinne verfährt Šalda, die dogmatische Auffassung der kritischen Rolle ablehnend, empirisch und konkret; seine diesbezüglichen Vorstellungen vertritt er im Glauben, dass allein die empirische Kritik dem Publikum beibringen kann, literarisch zu denken. Die Kritik muss unmittelbar vom literarischen Werk und nicht von a priori festgelegten literarischen Anschauungen ausgehen.¹³⁸

Die neue Kritik muss – so Bahr – dialektisch verfahren. Bahr vertritt in den 1890er Jahren Lemaîtres Vorstellung der Kritik, die im Zeichen des ständigen Wandels und der relativen Werte steht.¹³⁹ Šalda hingegen erkennt der Kritik eine eigenständige Rolle zu, die auf der gleichen Ebene mit der künstlerischen Tätigkeit steht: Der Kritiker verfügt für ihn über eine schöpferische Kraft, die zur Weltgestaltung beiträgt, genauso wie der Künstler. Obwohl Šalda für den Wandel und für die

135 Bahr, Hermann, 2004: S. 268.

136 Zur Rolle der Literaturkritik und der unterschiedlichen Gruppen, die sich mit der kritischen Theorie und Praxis in den 1890er Jahren in Böhmen auseinandersetzen, vgl. den Essay: Kudrnáč, Jiří, 1989: *The significance of Czech Fin-de-siècle Criticism*, S. 88–101.

137 *Dějiny české literatury* 4, 1995: S. 97.

138 Buriánek, František, 1987: S. 113.

139 Daviau, Donald G., 1984: S. 103.

Öffnung des Kritikers dem künstlerischen Werk gegenüber plädiert, bleibt für ihn der Kritiker ein starkes Individuum, das einer anderen starken Individualität, der des Werkes gegenübersteht. Während sich bei Bahr der Kritiker dem vorliegenden Werk anzupassen hat, bleibt der Kritiker in Šalda Vorstellung getrennt von dem zu analysierenden Œuvre. Die kritische Arbeit ist für ihn Mittel zur Selbstreflexion der eigenen Rolle, sei es als Einzelperson oder als Mitglied der Kollektivität.¹⁴⁰

Bahr behauptet in den 1890er Jahren, weder die Kunst noch die Kritik dürfen sich an starren Regeln und Vorstellungen festhalten¹⁴¹; indem der Kritiker der Kunst dient, muss der Kritiker nur den Künstler und sein Werk darstellen, und mit ihren Wandlungen auch sich selbst wandeln¹⁴². Bahrs Rolle in jenen Jahren war zweifelsohne die des Vermittlers und Begleiters der unterschiedlichen künstlerischen Erscheinungen. Seine Wichtigkeit in der Verbreitung zahlreicher Künstler und Strömungen im deutschsprachigen Raum Österreichs darf keineswegs unterschätzt werden. Ebenfalls muss ihm das Beleben des künstlerischen Lebens Wiens anerkannt werden. Fraglich bleibt jedoch, inwiefern sein Urteil darüber aussagekräftig und weitsichtig war. Bahr hat zwar bereits in seinen Anfängen die Widersprüchlichkeit der Wahrheit postuliert¹⁴³, trotzdem muss jenes Bewusstsein der zahlreichen Polaritäten des Lebens nicht rastlose und widersprüchliche Umschwünge bedeuten. Andererseits sind solche Umschwünge kohärent mit seiner Auffassung von Überwindung.

Der tschechische Kritiker hat hingegen nicht die Rolle des Vermittlers inne; seine Bestrebungen zielen darauf ab, durch die kritische Arbeit zu einem neuen, höheren Bewusstsein zu gelangen. Šalda ordnet die Kritik nicht dem künstlerischen Werk unter; beide sind für ihn schöpferische Akte, die in Kontakt treten aber weiter eigenständig bleiben. Hier scheint mir unklar zu bleiben, wie dieser Kontakt in der Praxis abzulaufen habe; möglicherweise denkt er hier an eine Synthese, an eine Zusammensetzung der beteiligten Glieder. Es gilt nicht die aktuelle Strömung zu überwinden, sondern anzuerkennen, dass sie Teil eines Ganzen ist. Dieses noch nicht erreichte Ganze wird aber nicht aus etwas Neuem entstehen, sondern aus den bereits vorhandenen Stücken. Daher wird letztendlich nichts Neues geschaffen, sondern lediglich das Gesamtbild ans Licht gebracht.

140 *Dějiny české literatury* 4, 1995: S. 96.

141 Bahr, Hermann, 2004: S. 266.

142 Bahr, Hermann, 2013: S. 107. Aus *Kunst und Kritik*, 1890 verfasst, nachgedruckt in: Bahr, Hermann, 2013, S. 101–108.

143 Bahr, Hermann, 2004: S. 268.

5 Die Moderne und der Begriff ‚modern‘ bzw. ‚Die Moderne‘ aus der Perspektive der zwei Autoren

5.1 Bahr: Die Moderne und der Begriff ‚modern‘ bzw. ‚Die Moderne‘

Der Zeitrahmen der Moderne erstreckt sich in etwa vom Jahr 1890 bis zum Jahr 1910. Prägend für ihre Entstehung und ihre Entwicklung sind insbesondere jene Einflüsse, die aus der französischen, skandinavischen und russischen Literatur kommen. Von Bedeutung für die Entfaltung der literarischen Moderne sind vor allem die Franzosen Gustave Flaubert, die Brüder Edmond und Jules de Goncourt und Zola, aus Norwegen Henrik Ibsen, Arne Garborg und Alexander L. Kielland, aus Dänemark Georg Brandes und Jens Peter Jacobsen. Im Rahmen der Moderne entstehen mannigfache Verbindungen zur bildenden Kunst und der Musik des eigenen Landes, aber auch im internationalen Kontext; kennzeichnend für die Moderne ist ihr heterogener Charakter. Das Adjektiv ‚modern‘ wird regelrecht zum Merkwort der Epoche: von vielen benutzt, aber unklar definiert. Selbst Bahr, wenn er von der Moderne spricht, definiert sie nicht konkret, sondern bringt mit der Verwendung des Begriffs ‚lediglich‘ den Wunsch nach etwas Neuem zum Ausdruck.

In ihren Anfängen in den 1880er Jahren gilt der Begriff ‚modern‘¹⁴⁴ bis zur offiziellen Entstehung der unterschiedlichen *Fin de Siècle*-Strömungen im Allgemeinen eher als abwertend¹⁴⁵. 1887 erscheint zum ersten Mal der Begriff ‚Moderne‘ in der *Allgemeinen Deutschen Universitäts-Zeitung*, in der er als Gegensatz zum Begriff ‚Antike‘, worunter der Klassizismus und seine Ideale zu verstehen sind, verwendet wird¹⁴⁶. Eugen Wolff, späterer Kieler Literaturhistoriker und Mitbegründer der Berliner Gruppierung *Durch!*, verwendet als erster das Wort in seinem Pamphlet *Die jüngste deutsche Literaturströmung und das Prinzip der Moderne* um die neue Bewegung zu bezeichnen. Die Moderne selbst wirkt auf den ersten Blick voll von Widersprüchen: Sie hängt mit der deutschen Kultur- und Geistesgeschichte eng zusammen, verbreitet sich aber in ganz Europa. Sie wird in einer Metropole geboren, richtet sich aber zugleich auf die Natur, ihr Charakter ist elitär, hat aber viel Gespür für die gerade entstehenden Massenbewegungen; sie ist letztlich eine

144 Zum geschichtlichen Verlauf des Begriffs *modern* von seiner ersten Erscheinung bis zur Gegenwart vgl. bes. Klinger, Cornelia, 2002: *Modern/Moderne – ein irritierender Begriff*, S. 121–167.

145 Pynsent, Robert B., 1989: S. 155.

146 Nichtsdestotrotz wird in der Literatur der Moderne zahlreiches Material aus der antiken Kultur verarbeitet. Zum Thema vgl. auch Niefanger, Dirk, 1993: S. 109ff.

Revolution, jedoch mit einem konservativen Hintergrund.¹⁴⁷ Bahr nimmt später den von Wolff geprägten Begriff auf und setzt ihn durch. Bahrs Moderne will das Innenleben minutiös protokollieren. Mit der Aussage, dass die Wahrheit, wie jeder sie empfindet, das einzige Gesetz der Moderne(n) sei, baut Bahr die Schnittstelle zwischen Naturalismus und *Fin de Siècle* auf: Die Wiedergabe der objektiven Wahrheit ist nicht mehr der zentrale Punkt, sondern der Fokus wird auf die subjektive Wahrnehmung der Realität verlagert.¹⁴⁸ Hermann Bahr

hat die Moderne verstanden. Moderne modern verstehen heißt im Kontext: nicht nur finden, dass es etwas Neues geben muss, dass der Antike die Moderne entgegenzusetzen sei [...]. Es heißt, sie ‚dynamisch‘ verstehen. Sein Begriff von Dynamik heißt Überwindung [...] es komme darauf an, die Welt, die immer nur verschieden interpretiert worden sei, zu verändern.¹⁴⁹

Die literarischen Werke von Impressionismus, Symbolismus und Dekadenz, die in der ersten Hälfte der 1890er Jahre entstehen, beeinflussen mit ihrem wiederholten Bild eines Individuums, das entweder seine Identität verliert oder am Druck der Gesellschaft zugrunde geht, die Herausformung der Moderne.¹⁵⁰ Die *Fin de Siècle*-Moderne zeichnet sich durch eine problematische Grundannahme aus: Die Persönlichkeit bleibt an die ‚Existenzbedingungen der Dekadenz‘, an deren Isoliertheit und Spezifizierung gebunden, die Entfaltung des eigenen Charakters erfolgt innerhalb der Abspaltung zwischen den eigenen geistigen und schöpferischen Fähigkeiten und der lebendigen Existenz. Die letztere ist nämlich in jenem Zeitalter von der gegen- und allgegenwärtigen Degradation überwältigt.¹⁵¹ Die Moderne resultiert wie die Dekadenz aus dem Gefühl, in einem Zeitalter des Übergangs zu leben, nimmt aber nicht nur den Verfall der Zivilisation wahr, sondern sucht ein Heilmittel dagegen.¹⁵² Nach der Interpretation Robert B. Pynsents: Bahrs Aufsatz *Die Moderne* ist einerseits am Anfang dekadent, andererseits eine Wiederholung von Max Nordaus Text *Die konventionellen Lügen*. Indem er aber nicht nur auf die Krankheit hinweist, sondern auch ein

147 Farkas, Reinhard, 1987a: S. 45.

148 Wunberg, Gotthart, 2001a: S. 197f.

149 Wunberg, Gotthart, 2001a: S. 199.

Bahrs Bestimmung der Moderne Anfang der 1890er Jahre wird von Wunberg u.a. in *Hermann Bahrs Moderne-Entwurf der neunziger Jahre im zeitgenössischen Kontext* (Wunberg, Gotthart, 1987b: S. 15–23) untersucht. Das Augenmerk im Aufsatz liegt auf Bahrs Verständnis der Moderne vordergründig als dynamischen Vorgang, dessen Ursprung in dem Marxschen Veränderungskonzept zu finden ist. Wie es auf Seite 20 zu lesen ist: „Bahrs Überwindungskonzept, heißt das, ist seiner Genese nach die bürgerlich formulierte Veränderungsforderung der elften These ad Feuerbach von Marx.“

150 Kostrbová, Lucie, 2011a: S. 68f.

151 Farkas, Reinhard, 1987a: S. 51.

152 Pynsent, Robert B., 1989: S. 111.

Heilmittel sucht, verdeutlicht er den Unterschied zwischen Dekadenz und Moderne.¹⁵³

Die Moderne behandelt keine Formprobleme, sondern beschäftigt sich mit Inhalten: Sie unternimmt keine Formexperimente. Ihre definitorische Unschärfe besteht für ihre gesamte Lebenszeit weiter; dies gilt gleichermaßen für das stete Bedürfnis nach einer präzisen Definition. Die repräsentativsten zeitgenössischen Autoren werden immer wieder rezipiert und angeführt, während die Tradition nur selten erwähnt wird; Ausnahmen sind z.B. Autoren wie Homer, Shakespeare, Goethe.¹⁵⁴

„Dieses Bestreben, sich aus den Beschränktheiten bürgerlichen Daseins zu befreien, verleiht der Moderne ihre suchende Kraft, die Kraft des Sichunterscheidens vom Bestehenden: die Kraft der visionären Ausformung des Mythos aus dem Archaischen.“¹⁵⁵ Bahrs Definition der Moderne basiert auf der Annahme, dass das ganze Leben ständig im Fluss bleibt; sowohl das Individuum als auch jegliche Lebensäußerung müssen sich diesem unaufhörlichen Wandel öffnen. Nur durch diese Einstellung ist es möglich, auf der Höhe der aktuellen gesellschaftlichen Wirklichkeit zu bleiben.¹⁵⁶ „Moderne im weitesten Sinn des Wortes war eine Geisteshaltung, eine Annäherung an das Leben über die Nerven.“¹⁵⁷ Das Ziel von Bahrs Moderne ist eine neue Menschlichkeit, ihr Credo ist das Streben nach der Wahrheit, und die Überwindung der Kluft zwischen Kunst und Leben stellte zum Erreichen dieses Zieles das geeignete Instrument dar. Die Kunst muss zu ihrer Quelle der Wirklichkeit zurückkehren und das tatsächliche zeitgenössische Leben wiedergeben, ohne die Welt durch Ausflüge in ein imaginäres Reich zu idealisieren und zu romantisieren.¹⁵⁸ Dabei wird aber die Betonung von der äußeren Realität des Naturalismus auf die innere Wirklichkeit des Impressionismus verlagert.¹⁵⁹

Die Versöhnung der entgegengesetzten Ideen ist die vorherrschende Aufgabe der Moderne, wie Bahr in den Essay-Bänden *Zur Kritik der Moderne* und *Die Überwindung des Naturalismus* ständig wiederholt: die Verschmelzung von Individualismus und Sozialismus in der Politik, die Verbindung von praktischer Erfahrung und theoretischem Denken in der Wissenschaft und die Synthese von Naturalismus und Romantik in der Kunst. Auf der Suche nach der Wahrheit, die das Banner war, unter dem der Feldzug in die Moderne führte, verwendete Bahr in seinen Essays ein

153 Pynsent, Robert B., 1989: S. 155f.

154 Pynsent, Robert B., 1989: S. 156.

155 Farkas, Reinhard, 1987b: S. 14.

156 Daviau, Donald G., 1984: S. 100.

157 Daviau, Donald G., 1984: S. 100.

158 Daviau, Donald G., 1984: S. 100f.

159 Daviau, Donald G., 1984: S. 102.

System relativer Normen, die dem Glauben an die ewige Wahrheit und an absolute Werte entgegengesetzt waren.¹⁶⁰

Bahr erklärt in vielfacher Form, was für ihn die Moderne repräsentiert. Eine dieser Erläuterungen zur Moderne findet sich in seinen Tagebüchern: „Die Moderne ist alles seit dem Zusammenbruche des Individualismus: alles, was nicht ist, sondern wird. Dieses namenlose Wünschen, das Ringen nach einer Weltanschauung und einer Kunst.“¹⁶¹ Die Moderne strebt dementsprechend nach der Synthese von Äußerlichem und Innerlichem, von Raffinement und ungezügelter, primitiver Kraft, von Welt und Ich.¹⁶²

Für Bahr, wie er in *Die Herkunft der Weltanschauungen* postuliert, lautet das einzige Gesetz: modern zu sein. Man muss aber immer wieder modern bleiben, zu jeder Zeit muss man für die Revolution bereit sein.¹⁶³ Weder Leben noch Geschichte bleiben starr und fest, es herrscht ein kontinuierliches, unaufhörliches Werden; deswegen ist es unzulänglich, nur einmal modern zu sein.¹⁶⁴ Die Moderne unterscheidet sich von den anderen Strömungen dadurch, dass sie das „ewige Werden und Vergehen“ jedes Phänomens und Wesens erkannt hat. Sie ist auch bis dato die einzige, die den Zusammenhang und die Abhängigkeit aller Dinge wahrgenommen hat: „Das ist die erste große Annäherung an die Wahrheit gewesen, daß sich die Erde bewege; und daß es überhaupt nichts giebt, als überall nur Bewegung ohne Unterlaß, ein ewiger Fluß, eine unendliche Entwicklung, in der nichts stillsteht und keine Vergangenheit jemals Gegenwart wird, das ist die zweite.“¹⁶⁵

Bahr bringt dabei ein bedeutendes und schwerwiegendes Phänomen seiner Zeit zur Kenntnis: Die Künstler und Schöpfer der Moderne schaffen eine Ästhetik und eine Philosophie, die sie erst in der Zukunft als erfüllt betrachten, die sich nach dem Kommenden sehnt, während die Künstler des 18. Jahrhunderts Taten vollbrachten.¹⁶⁶

Bahr kennzeichnet den modernen Geist positiv, in Opposition zum individualistischen Geist stehend. Der moderne Wille ist lebendig und kräftig, weil er in die Wirklichkeit hineinzudrängen versucht, während der individualistische vor dieser Wirklichkeit flieht. Nach der Romantik fällt die

160 Daviau, Donald G., 1984: S. 99.

161 Bahr, Hermann, 1987: S. 45.

162 Bahr, Hermann, 1987: S. 48.

163 Bahr, Hermann, 2004: S. 24f.

164 Bahr, Hermann, 2004: S. 44. Aus *Zur Geschichte der modernen Malerei*, 1886 verfasst, nachgedruckt in: Bahr, Hermann, 2004, S. 27–44.

165 Bahr, Hermann, 2004: S. 268.

166 Bahr, Hermann, 2004: S. 69. Aus *Erkenntnistheoretische Forschungen*, 1887 verfasst, nachgedruckt in: Bahr, Hermann, 2004, S. 61–69.

Literatur in das andere Extrem, in die realistische Strömung. Der Fokus wendet sich vom Denken zum Sein, vom Individuum zur Umwelt. Der Realismus stellt somit einen scharfen Gegensatz zur vorherigen Stilrichtung dar. Der Naturalismus negiert alles, was die Romantik war, repräsentiert aber dabei lediglich dasselbe Problem in umgedrehter Form, wodurch er letztlich auch keine wahre Lösung anbieten kann.¹⁶⁷ Die moderne Dichtung ist dadurch geprägt, dass „sie die Einheit von Leben und Willen begehrt, und dadurch, daß er [Henrik Ibsen, Anm.] vom wirkenden thätigen Individuum ausgeht, nicht vom beschaulichen und erkennenden, ist ihr Persönlichkeitsdrang so völlig ein anderer als der des Individualismus.“¹⁶⁸ Modern zu sein heißt, die Einheit zu suchen, es heißt, die überall vorhandenen Brüche bzw. Bruchlinien überwinden zu wollen. In der modernen Kunst werden keine Flügel der Phantasie unternommen, sondern ihre Vertreter trachten danach, die Realität ausfindig zu machen: „Der moderne Geist sucht die Wirklichkeit auf und mit ihrer Macht die Wirkungen seines Willens zu rüsten, ist sein Verlangen.“¹⁶⁹ Modern zu sein heißt, „in naturalistischer Form den allgemeinen Gedankenbesitz einer Zeit künstlerisch gestalten“¹⁷⁰ zu wollen. Der moderne Geist muss mit einem „weiten, freien und großen Blick“¹⁷¹ analysieren und darstellen können. Der Dichter der Moderne spürt den Zwiespalt bzw. den Widerspruch zwischen Realität und Traumwelt, Realismus und Romantik, weil er der gegenwärtigen Umwelt und all ihren Tendenzen, Empfindungen und Regungen Ausdruck gibt; modern zu sein heißt, alles, was in der Realität passiert, zu jeder Zeit aufzunehmen und widerzuspiegeln.¹⁷² Das letztendlich nie vollständig erreichbare Ziel ist die Synthese aller geschehenden Phänomene. Ein spezifisch moderner Gedanke ist für Bahr der Wunsch nach Frieden für alle gewöhnlichen Menschen. Dieser Gedanke kommt gemäß der Erkenntnis, dass Zusammenhang und Abhängigkeit zwischen allen Sachen und Menschen und Ländern bestehe. Dieser Gedanke hat jede Wissenschaft und jede Form von Kunst revolutioniert.¹⁷³

Was genau die moderne Literatur ist, weiß Bahr zu dem Zeitpunkt, in dem er den Aufsatz *Von deutscher Litteratur* verfasst, allerdings nicht konkret zu definieren: „Wir besitzen nichts von ihr als nur die Sehnsucht. Wir haben ihre sonnige Schönheit nie geschaut als nur im verworrenen Traum der Begierde. Wir wissen nichts von ihr als nur aus dem heißen Drange der Seele, daß sie kommen

167 Bahr, Hermann, 2004: S. 79.

168 Bahr, Hermann, 2004: S. 76.

169 Bahr, Hermann, 2004: S. 77.

170 Bahr, Hermann, 2004: S. 80f.

171 Bahr, Hermann, 2004: S. 184. Aus *Rococo*, 1889 verfasst, nachgedruckt in: Bahr, Hermann, 2004, S.178–184.

172 Bahr, Hermann, 2004: S. 92. Aus *Vom Wiener Theater*, 1888 verfasst, nachgedruckt in: Bahr, Hermann, 2004, S. 91–111.

173 Bahr, Hermann, 2004: S. 217f. Aus *Die Geschichte der menschlichen Wohnungen*, 1889 verfasst, nachgedruckt in: Bahr, Hermann, 2004, S. 216–219.

wird, nach uns, zu einem glücklicheren Geschlechte.“¹⁷⁴ Mit messianischem – und doch ironischem Ton – deklariert Bahr: „Die ganze künftige Litteratur wird nichts sein als Wissenschaft und Opiumrausch. Übrigens: Sie brauchen es ja nicht zu glauben.“¹⁷⁵ Aber eins steht fest: alles muss neu werden. Das 19. Jahrhundert hat alles verändert, innen und außen, das ganze Leben wurde durch eine rasante Entwicklung komplett umgeformt, und deswegen muss der moderne Künstler seinen Blick nach vorne richten; das Alte ist nicht mehr aktuell und muss überwunden werden.¹⁷⁶

In seinem Aufsatz *Die Moderne* kündigt Bahr seine Vision an. Der moderne Künstler will werden, was seine Umwelt geworden ist. Er will wahr werden, d. h., dem neuen Körper muss endlich auch eine neue Seele folgen. Er will gleichzeitig dem äußeren Gebote und der inneren Sehnsucht folgen.¹⁷⁷ Die Liebe zur Wahrheit wird diese Umwandlung ermöglichen.¹⁷⁸ Die Mittel, um die Wahrheit zu erkunden, sind die Sinne, allein ihnen muss man vertrauen.¹⁷⁹ Aufgabe der Moderne sei es, „das Außen zum Innen zu machen, daß wir nicht länger Fremdlinge sind, sondern Eigentum erwerben. Aber wir müssen uns reinigen zuvor, für die künftige Einwanderung, reinigen von den Tyrannen. Es darf keine alte Meinung in uns bleiben, kein Betrug der Schule, kein Gerücht, das nicht Gefühl ist.“¹⁸⁰

Der moderne Künstler muss das auswärtige Leben in den inneren Geist einbeziehen.¹⁸¹ Er muss alles erforschen, d. h. er muss die Wahrheit des Körpers, des einzelnen und des ganzen Körpers, der Gefühle und der Gedanken, sowohl der eigenen als auch der fremden, untersuchen. Das Äußerliche muss verinnerlicht werden, die von außen empfangene Wahrheit muss in eine eigene seelische Wahrheit verwandelt werden. Dadurch entsteht ein neuer Mensch, der moderne Mensch: Er verfügt weder über große Worte noch große Wunder. Aber er will dem alltäglichen, allgegenwärtigen Lügen ein Ende setzen.¹⁸² Die Modernen „haben kein anderes Gesetz als die Wahrheit, wie jeder sie empfindet.“¹⁸³ Nur ihr folgen sie. Nur ihr wollen sie dienen. Bahr kann also noch nicht beurteilen, ob die moderne Kunst tatsächlich eine Erneuerung darstellt, oder bloß den Schwanengesang einer

174 Bahr, Hermann, 2004: S. 134.

175 Bahr, Hermann, 2004: S. 191. Aus *Isoline*, 1889 verfasst, nachgedruckt in: Bahr, Hermann, 2004, S. 185–191.

176 Bahr, Hermann, 2004: S. 158. Aus *Die Krisis des Burgtheaters*, 1889 verfasst, nachgedruckt in: Bahr, Hermann, 2004, S. 152–161.

177 Bahr, Hermann, 2013: S. 4. Aus *Die Moderne*, 1890 erschienen, nachgedruckt in: Bahr, Hermann, 2013, S. 3–8.

178 Bahr, Hermann, 2013: S. 5.

179 Bahr, Hermann, 2013: S. 5.

180 Bahr, Hermann, 2013: S. 5.

181 Bahr, Hermann, 2013: S. 6.

182 Bahr, Hermann, 2013: S. 6.

183 Bahr, Hermann, 2013: S. 7.

sich auflösenden Gesellschaft: „Vielleicht betrügen wir uns. Vielleicht ist es nur Wahn, daß die Zeit sich erneut hat. Vielleicht ist es nur der letzte Krampf, das überall Stöhnende, der letzte Krampf vor Erstarrung in das Nichts.“¹⁸⁴

Die moderne Kunst entsteht aus der gegenseitigen Wirkung von Psychologie und Naturalismus.¹⁸⁵ Der moderne Geist – so Bahr – braucht die Psychologie, aber eine, die am Naturalismus gewachsen ist;¹⁸⁶ er erforscht alle Gefühle, und kann sich mit der bloßen Tatsache der Existenz der Gefühle nicht zufrieden geben.¹⁸⁷ Wie der Autor im Aufsatz *Das Rätsel der Liebe* erklärt:

Über alle Gefühle: Neid, Geiz, Herrschsucht, Habgier, Eitelkeit – was nur den Menschen treibt und leitet; aber von der Liebe geht alle Dichtung aus und kehrt zur Liebe immer am Ende wieder zurück, wie alles Leben: die Liebe ist die große Macht, so lange sie das große Geheimnis ist. Zuerst nahm man die Liebe, wie sie der Liebende empfindet; als ob man die Psychologie des Traumes von Träumenden oder die Psychologie des Rausches von Betrunkenen besorgen ließe: es wurde natürlich keine Psychologie, sondern bloß eine Lyrik der Liebe.¹⁸⁸

Der moderne Geschmack hat seine Wurzeln im Naturalismus, und an ihm ist er lange Zeit haften geblieben. Jetzt will er alles, was Naturalismus war, behalten und durch die psychologische Komponente bereichern.¹⁸⁹ Sowohl die alte als auch die moderne Kunst wollten, im Gegensatz zum Naturalismus, den inneren Vorgang des Menschen zum Ausdruck bringen: „Aber wenn der Klassizismus Mensch sagt, so meint er Vernunft und Gefühl; und wenn die Romantik Mensch sagt, so meint sie Leidenschaft und Sinne; und wenn die Moderne Mensch sagt, so meint sie Nerven.“¹⁹⁰ Die Romantik wird durch eine ‚Mystik der Nerven‘ ausgelöst; dazu kann es nur dank der langanhaltenden Herrschaft des Naturalismus kommen: „Denn bloß in dieser dreißigjährigen Reibung der Seele am Wirklichen konnte der Virtuose im Nervösen werden.“¹⁹¹ Die Moderne kehrt zur Romantik zurück, aber dabei handelt es sich um eine Nervenromantik und um eine Nervensymbolik. „Nervöses soll geäußert und erweckt werden.“¹⁹² Und dafür muss sich auch die

184 Bahr, Hermann, 2013: S. 7.

185 Bahr, Hermann, 2013: S. 58. Aus *Der Naturalismus im Frack*, 1890 erschienen, nachgedruckt in: Bahr, Hermann, 2013, S. 53–58.

186 Bahr, Hermann, 2013: S. 60. Aus *Die Krisis des Naturalismus*, 1890 erschienen, nachgedruckt in: Bahr, Hermann, 2013, S. 59–64.

187 Bahr, Hermann, 2013: S. 66f. Aus *Das Rätsel der Liebe*, 1890 erschienen, nachgedruckt in: Bahr, Hermann, 2013, S. 65–70.

188 Bahr, Hermann, 2013: S. 66f.

189 Bahr, Hermann, 2013: S. 94.

190 Bahr, Hermann, 2013: S. 131f.

191 Bahr, Hermann, 2013: S. 131f.

192 Bahr, Hermann, 2013: S. 164f. Aus *Maurice Maeterlinck*, 1891 erschienen, nachgedruckt in: Bahr, Hermann, 2013,

Sprache erneuern, um die Nervenstände darstellen und erläutern zu können.¹⁹³ Die moderne Kunst will die Widersprüche des Lebens, jede Facette des menschlichen Daseins und gleichzeitig ihren Zusammenhang ausdrücken. Sie will die menschliche Wirklichkeit vermitteln, die innerliche und die äußerliche, in ihrer Entwicklung und Herausbildung, sie will den gesamten Prozess darlegen.¹⁹⁴ Denn die Moderne hat die Vielfalt des Ichs endlich anerkannt, und will diese in all ihren Nuancen schildern.¹⁹⁵ Die modernen Dichter haben „andere Nerven, andere Gehirne, andere Herzen, als die alten, um eben die fünfzig Jahre anders, die sie später daran sind: daraus wird dann natürlich allmählich in neuen Formen ein neuer Gehalt.“¹⁹⁶ Für Bahr ist das moderne Zeitalter voller Neuerungen; ein Zeitalter, in dem die ganze Welt sich umwandelt und etwas Neues (er-)schafft:

Es ist im Geiste und im Gefühl, im Glauben und im Wirken, im Wollen und Vollbringen, in den Zwecken und in den Mitteln, in allen Äußerungen des Lebens eine unaufhaltsame und unerbittliche Revolution bis in die letzten Gründe aller Dinge, wie sie seit dem saftigen Frühling der frohen Renaissance nicht wieder erlebt ward.¹⁹⁷

Diese Verwandlung erfolgt in jedem Lebensbereich, wie auch in der Wissenschaft und in der Kunst; es kommt zu einer ständigen Wechselwirkung zwischen dem Ganzen und dem Einzelnen, zwischen dem Äußerlichen und dem Innerlichen. Die unterschiedlichen Bereiche der Künste interagieren miteinander und beeinflussen sich gegenseitig. In der Erkenntnis dieses holistischen, allgegenwärtigen Zusammenhanges und gemeinsamen Prozesses steckt die große Erkenntnis der modernen Kunst.¹⁹⁸ Ihr Hauptanliegen ist, „die äußere Wirklichkeit, die der Körper außer uns, die innere Wirklichkeit, die der Seelen in uns, und den unwirklichen Rest von Hoffnungen und Träumen auszudrücken.“¹⁹⁹

Weitere Autoren, die Bahr nahe stehen, versuchen ebenfalls, das Konzept von ‚modern‘ zu definieren. Max Burckhard, der es in einem Aufsatz ebenfalls versucht, stellt dabei fest, dass der Begriff, wenn auch ständig verwendet, selbst für den Benutzer zumeist ziemlich nebulöser Natur

S. 161–168.

193 Bahr, Hermann, 2013: S. 164f.

194 Bahr, Hermann, 2013: S. 182f. Aus *Zur Entwicklung der modernen Schauspielkunst*, 1891 erschienen, nachgedruckt in: Bahr, Hermann, 2013, S. 179–184.

195 Bahr, Hermann, 2013: S. 183.

196 Bahr, Hermann, 2013: S. 202f. Aus *Spanischer Naturalismus*, 1890 erschienen, nachgedruckt in: Bahr, Hermann, 2013, S. 199–206.

197 Bahr, Hermann, 2013: S. 264f. Aus *Die Berliner Kunst-Ausstellung*, 1890 erschienen, nachgedruckt in: Bahr, Hermann, 2013, S. 263–266.

198 Bahr, Hermann, 2013: S. 264f.

199 Bahr, Hermann, 2013: S. 264f.

sei. Man versucht vorrangig, die „Notwendigkeit des entwicklungsgeschichtlichen Fortschritts“²⁰⁰ auszudrücken und äußert hierbei die Absicht, alles auf eine neue Art und Weise machen zu wollen. Die Anhänger der Moderne streben „eine konkrete Änderung des Bestehenden“²⁰¹ an. Erneut wird aber nicht erklärt, welche Form dieses Neue annehmen soll.

Selbst Bahr wiederholt in seinem Essay *Das junge Österreich* vom Jahr 1897 (also sieben Jahre nachdem er den Aufsatz *Die Moderne* verfasst hat), wie die Moderne weder Programm, noch Ästhetik, noch Formel hat. Ihr einziger Wunsch ist, ‚modern‘ zu sein. „Dieses Wort lieben sie sehr, wie eine mystische Kraft, die Wunder wirkt und heilen kann. Es ist ihre Antwort auf jede Frage. (...) In allen Dingen um jeden Preis modern zu sein – anders wissen sie ihre Triebe, ihre Wünsche, ihre Hoffnungen nicht zu sagen.“²⁰²

Dieser Drang nach Neuem als Überwindung des Alten (jedoch ohne weitere inhaltliche Begründung) wird nicht nur von konservativen Kulturkreisen attackiert. Karl Kraus, der kongeniale Kritiker der Wiener Moderne, rezensiert in den Jahren 1891 und 1892 zwar wohlwollend, aber bisweilen auch mit einer gewissen Skepsis die Erstlingswerke der Vertreter der Wiener Moderne (u. a. Schnitzler, Hofmannsthal). Schon 1893 tritt er jedoch mit vollem Einsatz gegen die von Bahr propagierte *Überwindung des Naturalismus* mit dem Text *Zur Überwindung des Hermann Bahr* auf, fordert immer wieder vehement eine wirklichkeitsbezogene Literatur ein und stellt sich zeitgleich gegen die neuen Ich-bezogenen literarischen Strömungen: Kraus zufolge ist Bahr bestrebt, etwas zu überwinden, was zu diesem Zeitpunkt schlichtweg (noch) nicht existiert.

Wenn man versucht, die Entwicklung von Bahrs Vorstellung der Moderne zwischen dem Ende der 1880er und der Mitte der 1890er Jahre zusammenzufassen, lassen sich drei unterschiedliche Auffassungen in den Schriften des Kritikers herausfiltern. Erstens: Eine materialistische Auffassung der Moderne, welche Bahr nur in den ersten Abhandlungen von *Zur Kritik der Moderne* behauptet. Diese Anschauung stützt sich auf die Theorie von Marx von Basis und Überbau: Die Basis (die Wirtschaft) bestimmt einseitig den Überbau (Kultur, Kunst, Literatur, Religion).²⁰³ Zweitens: Eine Art von Religion des sich immer wieder erneuernden Lebens, das die alten Ideen aus dem Geist verdrängen und die neuen in den Geist einführen muss. Diese Art von Moderne kommt besonders

200 Burckhard, Marx, 1981: S. 275.

201 Burckhard, Marx, 1981: S. 275.

202 Bahr, Hermann, 2005: S. 74. Aus *Das junge Österreich*, 1893 erschienen, nachgedruckt in: Bahr, Hermann, 2005, S. 70–89.

203 Vgl. Bahr, Hermann, 2004: *Die Herkunft der Weltanschauungen*, S. 13–26, *Erkenntnistheoretische Forschungen*, S. 45–60, *Die Weltanschauung des Individualismus*, S. 61–69.

klar im Aufsatz *Die Moderne* vor. Drittens: Moderne als Überwindung, das heißt als Ergebnis einer kulturellen historischen Entwicklung, welche die verschiedenen Strömungen des 19. Jahrhunderts (Klassik, Romantik, Realismus, Naturalismus) in sich aufnimmt und zusammenfasst. Diese Auffassung wird folgerichtig im Aufsatz *Die Überwindung des Naturalismus* dargestellt und in dieser Hinsicht kommt Bahrs Vorstellung der Moderne als Synthese zum Vorschein.

5.2 Die Tschechische Moderne und Šalda's Standpunkt zum Begriff ‚modern‘

Die Gruppierung der *Česká moderna* inkludiert nicht alle modernen Strömungen (wie z. B. jene rund um die Zeitschrift *Moderní revue*, oder auch die *Katolická moderna*), die in den 1890er Jahren tätig waren. Die moderne, gesellschaftlich stark engagierte Gruppe junger Politiker, die als Alternative zu den Jungtschechen auftritt, wird aber sehr wohl in der *Česká moderna* vertreten. Bei der Gestaltung bzw. Unterzeichnung des Manifests *Česká moderna* beinhaltet das Wort ‚modern‘ eine pejorative Konnotation. Dieser negativen Konnotation ist sich die Tschechische Moderne voll und ganz bewusst, weshalb die Vertreter der Bewegung rund um die Tschechische Moderne eben diese Bezeichnung auch mit Absicht verwenden.²⁰⁴ Die Tschechische Moderne distanziert sich ausdrücklich von den anderen modernen Strömungen, indem sie in ihrem Manifest behauptet: „*Naše moderní není to, co je právě v módě: především realismus, včera naturalismus, dnes symbolismus, dekadence, zítra satanismus, okultismus, ta efemérní hesla, jež nivelizují a uniformují vždy na několik měsícův řadu literárních děl a po nichž opíčí se literaní gigrlata.*“²⁰⁵ Die Tschechische Moderne betrachtet die Polarität zwischen Naturalismus und Dekadenz, welche beide gleichermaßen die Herausbildung der Moderne prägen, als überwindbar. Diese Polarität ist für die Vertreter der Moderne sogar Ausdruck einer bestimmten gesetzmäßigen Notwendigkeit.²⁰⁶

Die Tschechische Moderne will die Verbindung unterschiedlicher Individualitäten schaffen. Im Manifest *Česká moderna* nehmen ihre Vertreter Stellung zu jenem Begriff ‚Moderne‘, der im damaligen kulturellen Sprachgebrauch eher abwertend verwendet wurde. Die Moderne bzw. die Modernen (also die diversen Strömungen der Moderne) wurden von den älteren Generationen aufgrund ihres revolutionären Geistes abschätzig betrachtet und verurteilt: Die Vertreter der Moderne empfinden eine tiefgründige Diskrepanz zwischen dem Alten und dem Neuen, sind dabei jedoch stolz auf ihr Anderssein und betonen demnach die Abgrenzung gegenüber den älteren Strömungen sowie die Skepsis in Bezug auf die geltenden literarischen Autoritäten.²⁰⁷

204 Kautman, František, 1968: S. 89.

205 Šalda, František Xaver, 1950a: S. 361.

206 Kautman, František, 1968: S. 90.

207 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 361.

Die Modernen haben ein eigenes Credo, und verlangen die Möglichkeit, frei und schonungslos mit den Worten umgehen zu können. Modern zu sein heißt demzufolge auch, mit der eigenen Individualität auftreten zu können.²⁰⁸

Die moderne Kunst muss wahrhaftig sein, kein Echo fremder Töne, sie muss authentisch sein und nicht den herrschenden, kurzlebigen, künstlerischen Strömungen folgen, sondern ihre eigene Wahrheit ausdrücken.²⁰⁹ „*Chceme pravdu v umění, ne tu, jež je fotografií věcí vnějších, ale tu poctivou pravdu vnitřní, jíž je normou jen její nositel – individuum.*“²¹⁰ Die Vertreter der Tschechischen Moderne verlangen, wie es auch bereits Bahr postulierte, nach einer Wahrheit, wie jeder sie empfindet.

Die Tschechische literarische Moderne ist gleichzeitig eine tschechische politische Moderne²¹¹: Literatur bzw. Kultur und politische Bewegung arbeiten zusammen, weil sie die Unzertrennbarkeit von Politik und Kunst erkennen. Auch in der Politik verlangen die Vertreter der Tschechischen Moderne ihr Recht auf Individualismus.²¹² Bahrs Aufsatz *Die Moderne* unterscheidet sich dadurch, dass er einerseits dekadente Züge aufweist und zugleich die von Nordaus in *Die konventionellen Lügen* dargelegten Ideen aufnimmt. Während Bahrs Aufsatz Nordaus Konzept weitgehend wiederholt und verarbeitet, folgt das Manifest der Tschechischen Moderne in vielen Punkten Masaryks Visionen. Dies erklärt letztlich, weshalb sich die Tschechische Moderne als viel politischer als etwa die Wiener Moderne betrachtet.²¹³

Die Tschechische Moderne liegt geographisch in der Mitte des Dreiecks der zentraleuropäischen Moderne(n) Berlin – Wien – Prag. Die tschechische Literatur in den 1890er Jahren neigt einerseits zu selbstgewählter Isolation, andererseits lassen sich Kontakte mit den anderen europäischen Literaturen und Kulturen auch beim Versuch der konsequenten Selbstisolation letzten Endes nicht vermeiden. Die ins Tschechische übersetzten Werke beeinflussen den tschechischen literarischen Kontext, indem sie entweder zur Inspirationsquelle oder zum Bestandteil kritischen Wettiefers werden. Die ausländischen Werke unterliegen hierbei einem Interpretationsprozess, innerhalb dessen sie ihren ursprünglichen Kontext verlassen, um Teil eines neuen Kontextes zu werden. Diesen neuen Kontext wiederum beeinflussen diese Werke durch einen Prozess der Dynamisierung. Der Begriff Internationalismus gehört zu den grundlegendsten programmatischen Schlagwörtern

208 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 361.

209 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 361.

210 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 361.

211 Vgl. auch Kostrbová, Lucie, 2011: *Moderna a politika*, S. 387–398.

212 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 362.

213 Pynsent, Robert B., 1989: S. 156.

der Repräsentanten der Tschechischen Moderne. Bis zum Ende der 1890er Jahre gelten Frankreich, England, Russland, Skandinavien und Deutschland als große Quelle der Inspiration; die Arbeiten von Zola, Tolstoj oder Ibsen in den 1880er Jahren tragen zur Konzeption einer neuen Nationalliteratur bei.²¹⁴ Das erklärt die programmatische Erneuerung der Kontakte zum deutschen Kulturleben, in welchem viele skandinavische Künstler, wie u.a. Ibsen, Ola Hansson, Laura Marholm und August Strindberg wirken. Der Einfluss Nietzsches ist ebenso prägend für die Vorstellung der Moderne von einer starken schöpferischen Individualität.²¹⁵

Die Tschechische Moderne rezipiert neben dem deutschen Drama auch die deutsche Lyrik, zu der sich Parallelen in der tschechischen Literatur wiederfinden. Die breite Rezeption der Berliner Moderne seitens der tschechischen Modernisten findet auch in Form persönlicher Kontakte statt.

Die Rezeption der Wiener Moderne war in den Böhmisches Kronländern von einem politisch konstruierten Vorverständnis, demzufolge Wien als politischer Feind gesehen wurde, beeinflusst. Nicht zuletzt deshalb wendet sich die Tschechische Moderne, stets auf der Suche nach neuen Kontakten und Impulsen, bevorzugt an Figuren und Zeitschriften außerhalb der k. u. k. Monarchie. Die Wiener Kulturszene zeigt sich hingegen – und das sicherlich dank Bahrs Einfluss – der tschechischen Kultur gegenüber so offen wie nie zuvor.²¹⁶

Synthese ist das Schlagwort Šalda in seiner Konzeption der Moderne. Durch die Verwendung einer ‚*technika citivá i myslivá*‘ will Šalda eine Einheit, eine Harmonie, ein System so umfänglich wie möglich erreichen, um schlussendlich zur Synthese zu gelangen.²¹⁷ Er erklärt die metaphysische Synthese als Grundzug der neuen Poesie. Der moderne Künstler erkennt die Einheit der unterschiedlichen Wissenschaften, er stellt fest, dass Kunst und Wissenschaft nicht abgesondert, sondern miteinander verbunden existieren. Durch abstraktes, intuitives und symbolisches Denken arbeitet der moderne Künstler an deren Wiedervereinigung. Der moderne Schaffende überwindet die scheinbar vorhandenen Grenzen zwischen den unterschiedlichen Bereichen des Lebens und hebt sie auf, er sehnt sich nach dem Ewigen, Einigen, Absoluten (*Věčné, Jednotné, Absolutní*).²¹⁸

Bei Šalda lässt sich keine eindeutige und klare Definition der modernen Kunst oder des Begriffs ‚modern‘ finden. Er ist ein empirischer Kritiker und legt elastische Kriterien dafür, was ‚*modernost*‘

214 Kostrbová, Lucie, 2011a: S. 69f.

215 Kostrbová, Lucie, 2011a: S. 71.

216 Kostrbová, Lucie, 2011a: S. 80.

217 Kautman, František, 1968: S. 90.

218 Šalda, František Xaver, 1949a: S. 11.

sein soll, fest. Gleichzeitig betont Šalda sehr wohl den Unterschied zwischen Moderne und Mode (*modernost* und *módnost*). Der Begriff Moderne darf Šaldas Vorstellungen zufolge nicht einfach ein Synonym für ‚neu‘ oder ‚aktuell‘ werden.²¹⁹ Im weitesten Sinne versteht Šalda den Begriff Moderne als Gegenpol zum Begriff ‚Antike‘. Dieser Denkart folgend, wären etwa die gotische Kunst wie auch die Barockkunst bereits ‚modern‘.²²⁰

Aber Šalda arbeitet nicht nur an der Herausbildung der modernen Kunst, sondern auch an jener des modernen Menschen. Charakteristisch für den Begriff ‚modern‘ bzw. ‚Moderne‘ sind Dichotomien, Polaritäten, ‚*dialektičnost*‘.²²¹ ‚*Modernost*‘ ist progressiv und regressiv zugleich, sie bewegt sich ständig in einem Spannungsfeld zwischen Individualismus und Kollektivität. Šalda erkennt schon in seinen Anfängen den Individualismus als Voraussetzung für das moderne künstlerische Schaffen.²²² Zugleich betont er aber den Unterschied zwischen Individualismus und Egoismus. Der moderne Mensch stellt das Produkt eines bröckelnden Systems, und einer Epoche des Niedergangs und des Zerfalls dar. Aufgrund dessen liegt seine Aufgabe in der Integration aller unterschiedlichen agierenden Kräfte und Bewegungen.²²³ ‚*Nedogmaticnost*‘ und ‚*protidogmaticnost*‘ sind weitere Wesenszüge des modernen Menschen, der sich aber zeitgleich davor hüten muss, der Skepsis und dem Nihilismus zum Opfer zu fallen.²²⁴ Šalda setzt sich für eine neue Kunst ein, die im Gegensatz zur dekadenten Kunst steht: Ihm geht es um die Kunst des Lebens, nicht um die Kunst des Sterbens, während die Dekadenz ihren Akzent auf Morbidität und Wertevakuum legt. Die neue Kunst muss mehr sein bzw. mehr können als nur Sensation, Gefühl, Stimmung und Eindrücke zu bieten. Die neue Kunst soll Tat, Einheit, Leben, Nutzen sein.²²⁵ Für Šalda zielt die neue Kunst auf einen möglichst wirksamen und effektiven (*učinný*) Eingriff in das Leben der ganzen Gesellschaft ab.²²⁶ Die Tatsache, dass Šalda das Wort ‚neu‘ dem Wort ‚modern‘ gegenüber bevorzugt, könnte damit erklärt werden, dass ‚modern‘ im literarischen tschechischsprachigen Raum stark mit der Zeitschrift *Moderní revue* assoziiert wird. Die *Moderní revue* ist aber das Blatt der tschechischen dekadenten Literatur, gegen die Šalda mehrmals auftritt und von der er sich ausdrücklich distanziert. Um erst gar nicht vom Publikum mit der dekadenten Strömung in Verbindung gebracht zu werden, vermeidet Šalda bewusst die Verwendung des Adjektivs ‚modern‘. Von der Dekadenz abgesehen

219 Kautman, František, 1968: S. 95.

220 Kautman, František, 1968: S. 95.

221 Kautman, František, 1968: S. 96.

222 Kautman, František, 1968: S. 96.

223 Kautman, František, 1968: S. 97.

224 Kautman, František, 1968: S. 97.

225 Buriánek, František, 1987: S. 51.

226 Buriánek, František, 1987: S. 10.

existiert in jenen Jahren überdies auch die Gruppierung *Katolická moderna*, die ebenfalls ein gänzlich anderes Credo propagiert als die Tschechische Moderne.

In seinem Essay *Těžká kniha*, in welchem er T. G. Masaryks Publikation *Naše nynější krize* kommentiert, behauptet Šalda: In jener Epoche, nämlich in den 1890er Jahren, richtet sich der neue Stil auf die Einheit aus, er will seine ganze Seele, all seine Bestrebungen und Sehnsüchte in Einklang miteinander bringen. Aus dem Inneren projiziert sich der neue Stil gezielt nach außen, er sucht nach dem Ziel des Lebens, wie und warum man leben und sterben soll. Die derzeitige Aufgabe sei, die neue Kultur ethisch zu gestalten, nämlich in genau jenem Moment, in welchem das Alte abgestorben ist und das Neue gerade aufzukeimen beginnt.²²⁷ Das Neue, das Moderne, darf aber nicht nur ein leeres Wort bleiben, welches man letztlich nicht verinnerlicht und für welches man mit Taten nicht einstehen würde: „*Obsažností a náplní živých vod musí se nám stát tato slova a to znamená, musí přestat být slovy a stát se pojmy, přesvědčením, vypracovaným, ostře a bojovně vyhráňeným obsahem.*“²²⁸ Das Problem der modernen Bewegung sei: „*Modernost zvrhnuje se v módnost.*“²²⁹

Synthese und Analyse müssen gleichzeitig im modernen Geist koexistieren. Die moderne Zeit ist geprägt durch den ständig wachsenden Einfluss des Geistes auf die Materie, durch die immer stärker werdende Wahrnehmung und Entfaltung des inneren Lebens, des Verstandes, des Geistes; ein reiner, starker und bestimmter Wille dringt in die äußerliche, konkret existierende Welt durch und formt sie neu.²³⁰ Modern zu sein heißt, zum eigenen Geist und zur eigenen inneren Welt zurückzukehren, die eigene Menschlichkeit wieder anzuerkennen, nachdem man sich lange Zeit nur mit materiellen Angelegenheiten beschäftigt hat.²³¹ Modern zu sein ist eine innere Geisteshaltung, kein leerer Slogan, keine vage Ideologie und kein ungezielter Handlungstrieb: „*Ne pohodlná snášelivost - ale určitá pevnost a bojovná plnost!*“²³² Eklektizismus und Dilettantismus sind zwei verbreitete Krankheiten der modernen Bewegung, sei es der politischen oder der literarischen.²³³

Šaldas Publikation *Moderní drama německé* aus dem Jahr 1897 beschäftigt sich mit der Definition

227 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 274. Aus *Těžká kniha*, 1895 erschienen, nachgedruckt in Šalda, František Xaver, 1950b, S. 267–301.

228 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 276.

229 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 276.

230 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 299.

231 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 271.

232 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 277.

233 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 278.

des Begriffes ‚modern‘: Das Wort ‚modern‘ wird als Gegensatz zur klassischen Kunst verwendet. Damit wollen die modernen Autoren ihre Abwendung von der utilitaristischen, sentimental, tendenziösen, gegenwärtigen Kultur zugunsten der stolzen, individualistisch geprägten Antike und Renaissance deutlich machen. Der Begriff wird aber oft eher oberflächlich verwendet, häufig als Synonym von ‚zeitlich begrenzt‘, ‚neu‘, ‚geläufig‘ oder ‚gerade in Mode‘.²³⁴ Šaldas Einstellung zum Wort ‚modern‘ ist dementsprechend alles andere als wohlwollend; er betrachtet den Begriff ‚modern‘ im besten Falle als eine schlecht erstellte Definition jener Strömung. Demzufolge sparsam und kritisch verwendet er ihn in seinen eigenen Schriften.

*Moderní: dnes naturalismus, zítra idealismus a novoromantika – dnes askese, zítra estetický epikureismus – včera sociální themata a these, dnes samoučelná kontemplace pouhých krásných jevů a tvarů s věže individuální tvrdosti a hotovosti. Kolotoč a vír pojmů, hledisk, kritérií, dělidel a hodnocení estetických, kulturních, ethických!*²³⁵

‚Modern‘ ist viel zu breit angelegt, viel zu unbestimmt und nebulös, um als fachlicher, literarischer bzw. ästhetischer Begriff Geltung zu haben. Im deutschsprachigen Raum dient er oft – so Šalda – als Synonym für eine impressionistische Stilrichtung, die Stimmungen und Eindrücke wiedergibt.²³⁶

In seinem Artikel *Pohled na novou českou literaturu*, der wie *Moderní drama německé* im Jahr 1897 erscheint, stellt Šalda fest: Die gegenwärtige Literatur, sowohl in den Böhmisches Kronländern als auch in ganz Europa, ist im Umbruch, sie befindet sich auf der Schwelle zwischen einer neuen und einer alten Welt. Diese Spaltung zwischen Neuem und Altem fand ihren Anlass und literarischen Ausdruck in den Strömungen des Realismus und des Naturalismus. Diese Bewegungen strebten – mit gemischten Ergebnissen – nach einer erneuten Hinwendung zum realen Leben, welches nicht mehr idealisiert und verklärt dargestellt werden soll, wie es etwa in der vorherigen Epoche der Fall war.²³⁷

In den Publikationen *Renesance – čeho* und *Renesanční sen*, beide aus dem Jahr 1897, erklärt Šalda seine Vision der modernen Kunst.

234 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 312. Aus *Moderní drama německé*, 1897 erschienen, nachgedruckt in Šalda, František Xaver, 1950c, S. 312–356.

235 Šalda, František Xaver, 1950c; S. 313.

236 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 314.

237 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 357. Aus *Pohled na novou českou literaturu*, 1897 erschienen, nachgedruckt in Šalda, František Xaver, 1950c, S. 357–365.

„Renesance“ und „obrození“ sind die ersehnten Ideale der jüngeren Generation. Aber was genau bedeuten diese zwei Worte, die wie ein Talisman verwendet werden? Šalda's Auffassung zufolge versteht man darunter nicht viel und nichts Genaueres. Es gibt genug Dunkelheit und Zweifel, die neue Kunst jedoch muss laut Šalda Licht, Klarheit und Stärke bringen.²³⁸ Die neue Literatur, die sich in den 1890er Jahren entfaltet, unterscheidet sich grundlegend von den Prinzipien und Postulaten des Naturalismus und der Romantik.²³⁹ Die neue Kunst sorgt für Auslese: Sie sortiert, bewertet, filtert die vielfältigen Erscheinungen des Lebens heraus. Sie sucht die „ideovost“ und die „synthese“, die hinter allen, dem Anschein nach zusammenhanglosen Phänomenen stehen, um deren „ideová esence“ und „rozumové abstraktum“ ans Licht zu bringen.²⁴⁰ Die neue Kunst sucht die grundlegende Architektur des Lebens, sie bedient sich der „generalisace“ und „typičnost“, um die Dynamik der Ideen zu erfassen. Die neue Kunst wird aristokratisch sein, aber keine absolute, statische Aristokratie, sondern eine dynamische, die als soziales Ideal und ethisches Postulat zu verstehen ist.²⁴¹ Die neue Kunst will das Leben bereichern, sie will eine positive und aufrichtige Suggestion und deren inhaltliche Einheit repräsentieren. Sie will ein dynamischer Bestandteil des Lebens werden. Ihr größtes Anliegen ist es, pädagogisch und „tendenční“ zu wirken.²⁴²

Tak se musí rozuměti ideovosti, rozumuvosti, tenděčnosti, pedagogičnosti nového umění. Stará slova, ale užita v novém, ryzím, duchovém smyslu. Nové umění chce být něčím víc než sensaci, pocitem, dojmem, náladou. Sní o tom být činem, hodnotou, životem, užitekem. Toto nové umění nebude pasivnou reprodukcí všeho jevového, všeho existujícího, bude v první řadě tříděním, výběrem, kritikou stávajícího – a již tím osvobozujícím činem a povznášející výchovou.²⁴³

Die neue Kunst, die Šalda beschreibt, ist dem Klassizismus ähnlich, aber nicht in ihrer Form, sondern in ihren Ausgangspunkten, in ihren Idealen, in ihren Postulaten. Darüber, ob der neuen Kunst tatsächlich eine Erneuerung gelingt, lässt sich zu jener Zeit, in der Šalda den Aufsatz *Renesance – čeho* schreibt, noch nicht viel sagen, aber allein seine Bemühungen zeigen sein stetes Streben nach einer neuen Kunst bzw. Kunstauffassung.²⁴⁴

238 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 419. Aus *Renesance – čeho?*, 1897 erschienen, nachgedruckt in Šalda, František Xaver, 1950c, S. 419–432.

239 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 429f.

240 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 430.

241 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 432.

242 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 432.

243 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 432.

244 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 432.

In seinem Aufsatz *Renesanční sen*, der in der Zeitschrift *Nový kult* veröffentlicht wurde, erklärt Šalda, was für ihn die Moderne bedeutet: „*Ano, cítím, že jsme tam, že jdeme v tom směru, že stojíme zcela blízko, na samém prahu toho: všechny cesty vedou k životu. Ano, cítím, v tom je smysl modernosti. Staré doby naučily člověka umění velice vzácnému: krásně umírat; moderní musí ho naučit tisíckrát těžšímu: krásně žít.*“²⁴⁵ Die neue Kunst, der neue Heroismus müssen sich durchsetzen, sie müssen gegen den Tod und die herrschende Abgestumpftheit auftreten. Ihre Aufgabe sei es, den Reichtum des Lebens zu erweitern und zu vermehren. Sie müssen alles Kleine und Unscheinbare rehabilitieren, den Sinn von allem Verlorenen und scheinbar Unverständlichen wiederfinden.²⁴⁶ In der modernen Zeit beginnt die Seele aufzublühen, die dramatische Kunst wächst zu einem neuen Rhythmus, einem neuen Takt, einem neuen Profil. Die Frage, die noch offen bleibt, ist, wie und in welche Richtung diese neue Kunst letzten Endes gehen soll, wer ihr Barde sein wird bzw. wer den Weg zeigen kann. Die neue Kunst wird, wenn überhaupt, erst morgen entstehen; daher kann noch niemand sagen, welche Form genau sie annehmen wird.²⁴⁷

Die Seele wird sich ihrer selbst mehr bewusst; sie bleibt nicht mehr bloß überempfindlich, hin und her schwankend, gefangen im Banne ihrer eigenen Empfindungen. In der neuen Kunst leitet sie den Übergang aus der alten in die neue Welt.²⁴⁸ Die Seele muss stabiler werden, damit der Mensch leichter werden kann. „*Je třeba jí učinit pevnější a sebe pružnějšími. Jak ona bude růst do svalů tak my do nervů, jak ona do extensity, tak my do intensity, jak ona do vnějška, tak my v nitro. Ona a my - ty dvě hodnoty jsou komplementérní.*“²⁴⁹ Das innere Leben und seine undurchschaubaren, geheimnisvollen und vielfältigen Züge müssen jetzt erforscht werden. „*Nový svět hledáme a kdo řekl nový svět, řekl nové umění. Nové umění, ach ano, to: umění krásně žít. Dosud byly rozděleny a znepráteleny umění a život. Ted' je problém ten: ze života udělat umění a z umění život.*“²⁵⁰ Das Leben gehört endlich gewürdigt. In der modernen Zeit muss alles beibehalten und vermehrt werden, der Mensch und die Kunst müssen nicht mehr auf eine Seite verzichten (wie z. B. auf das Innerliche zugunsten des Äußerlichen). Nicht Abgrenzung, sondern wechselseitige Ergänzung der früher entgegengesetzten Pole wird angestrebt. Dadurch werden die Mauern zwischen den unterschiedlichen Sphären endlich aufgehoben und die ursprünglich voneinander getrennten Seiten in eine allumfassende Einheit überführt.

245 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 462. Aus *Renesanční sen*, 1897 erschienen, nachgedruckt in Šalda, František Xaver, 1950c, S. 462–466.

246 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 462.

247 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 462.

248 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 463.

249 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 463.

250 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 464.

Die Moderne repräsentiert Šalda zufolge eine Wiedergeburt: Die Seele gelangt zu einem höheren Bewusstsein von sich selbst und entfaltet ihre inneren Kräfte; sie wird elastischer, aber gleichzeitig auch stärker. Der Vertreter der Moderne soll erkennen, dass er und seine Seele komplementär sind und dass sie sich gegenseitig stützen und stärken sollen. Damit können die Repräsentanten der Moderne eine neue Kunst und eine neue Lebensart schaffen, welche die Zweiteilung der realistischen und der dekadenten Strömung löst, indem sie beide gleichermaßen in sich integriert. Die Erschaffung einer neuen Welt, jener der Moderne, erreicht der Künstler durch die Aufhebung unterschiedlicher Dichotomien, wie etwa jener zwischen Leben und Kunst. Während sich der Künstler früher für eine Seite entschied (bzw. entscheiden musste) und es nicht für richtig hielt, beide Seiten gleichermaßen anzunehmen, ist der moderne Künstler hingegen verpflichtet, alle unterschiedlichen Facetten und Perspektiven beizubehalten und zu pflegen.²⁵¹

Die Moderne ist vielmehr eine Geisteshaltung als eine bestimmte Richtung. Dabei geht es um Inhalt und nicht um eine gewisse Stilform. Darin stimmt Šalda mit Bahr überein. Sowohl Šalda als auch Bahr haben sichtlich Mühe, die Bewegung der Moderne im Positiven zu erfassen; vielmehr versuchen sie, die Moderne von anderen literarischen bzw. kulturellen Strömungen abzugrenzen. Dabei stimmen beide in Bezug auf die Wichtigkeit der Begriffe ‚Überwindung‘, ‚Dynamik‘ und ‚Synthese‘ im Kontext der Moderne überein: Beide sind der Meinung, dass der moderne Künstler immer wieder zur Änderung bereit sein müsse und die stets verwandelte Realität neu interpretieren soll. Šalda verwendet, im Gegensatz zu Bahr, viel spärlicher das Wort ‚modern‘, das seiner Ansicht nach zu undifferenziert, zu vage und durch andere gegenwärtige kulturelle Bewegungen vorbelastet ist, ohne jedoch selbst einen passenden Begriff finden zu können.

251 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 465.

5.3 Schlussfolgerungen zu Bahrs und Šaldas Verwendung des Begriffes ‚modern‘ und deren Konzeption der Moderne

Wie Cornelia Klinger sehr treffend bemerkt: „Das Wort modern ist sehr alt.“²⁵² Der Begriff Moderne umfasst in seiner heutigen Bedeutung eine Ära, „jenes Zeitalter, das die Dimension Zukunft, die Idee des Fortschritts entdeckt und das Neue absolut gesetzt hat.“²⁵³ Die Vorstellung des Modernen ruft jedoch gleichzeitig ihren Gegenpart, das Alte und Vergangene hervor: Dadurch stellt sich die Frage, ob die Moderne sich am ehesten an der Zukunft oder an der Vergangenheit orientiert.²⁵⁴ Zahlreiche bedeutende Phänomene und Errungenschaften tragen zu den Anfängen der Moderne und der Modernität bei: Die Trennung von Kunst und Wissenschaft, die Erkenntnis, dass sowohl ein absolutes Schönes als ein relatives, vergängliches Schönes existieren, die industrielle Revolution, die französische politische Revolution.²⁵⁵ Die Bezeichnung ‚die Moderne‘, die um das Jahr 1890 prompt in den allgemeinen deutschen Sprachgebrauch aufgenommen wird, etabliert sich als „programmatische Selbstbezeichnung literarischer/ästhetischer Bewegungen“²⁵⁶; wie programmatisch und ikonisch der Terminus auch klingen mag, so stellt er keineswegs eine einheitliche Richtung dar, sondern wird als „Sammelzeichnung einer allgemeinen zeitgemäßen Kultur“ verwendet.²⁵⁷ Wie stehen nun die zwei Literaturkritiker Bahr und Šalda zu diesem Begriff?

Auch wenn Bahrs und Šaldas Auffassung der Moderne und des Begriffes ‚modern‘ auf der einen Seite konvergiert, divergiert sie zugleich auf der anderen Seite.

Dem österreichischen Publizisten ist die Einführung und Verbreitung des ‚modern‘ und der ‚Moderne‘ – Begriffe, die er wiederum in Berlin aufgenommen hatte – in den deutschsprachigen Sprachraum der Habsburgermonarchie zu verdanken. ‚Modern‘ ist Bahrs bevorzugtes Adjektiv, um die neue aufkommende Kunst zu bezeichnen, das er u. a. in zahlreichen Essays – man denke an seinen programmatischen Aufsatz *Die Moderne* – durchzusetzen vermag.

252 Klinger, Cornelia, 2002: S. 121.

253 Klinger, Cornelia, 2002: S. 122.

254 Klinger, Cornelia, 2002: S. 122f.

255 Klinger, Cornelia, 2002: S. 127ff.

256 Vgl. dazu Wunberg, Gotthart, 1998, S. 16: „Man kann im übrigen feststellen, daß die von heute her wichtigen Vertreter der Epoche [der Moderne, Anm.] sich kaum programmatisch in dem hier [in *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*, Anm.] dokumentierten Sinne geäußert haben: Rilke nicht, Hofmannsthal nicht, George nicht; selbst Rudolf Borchardt, wie man sehen kann, ist nur mit einiger Anstrengung für Programmatisches zu vereinnahmen.“

257 Klinger, Cornelia, 2002: S. 139.

Wie bereits erwähnt, verwendet Šalda das Adjektiv ‚modern‘ viel spärlicher als Bahr, und ersetzt es oft durch das Adjektiv neu; die Gründe für diese Entscheidung liegen womöglich darin, dass es im tschechischsprachigen Raum bereits andere literarische Strömungen bzw. Zeitschriften bereits gab, die sich als modern bezeichneten, wie zum Beispiel jene der *Katolická moderna* oder das Blatt der Dekadenz *Moderní revue*. Beide trugen mit Stolz und Würde den ihnen von der vorherigen Generation spöttisch auferlegten Namen. Der Anspruch nach jener Wahrheit, wie jeder sie empfindet, ist für beide Publizisten ein konstitutives Element.

Sowohl für Bahr als auch für Šalda steht der Begriff ‚Moderne‘ im Gegensatz zum Begriff ‚Antike‘. Bahr und Šalda sind sich im Einklang darüber, dass die Moderne als eine unvermeidliche Reaktion auf die damaligen, nicht sonderlich positiven politischen und gesellschaftlichen Umständen entstanden ist und dass es ihre Aufgabe ist, eine Lösung jener unglücklichen Verhältnisse anzubieten.

Laut den Vorkämpfern der Moderne entsteht die Dekadenz aus der Aufsplitterung von Kunst und Leben, was zweierlei Folgen nach sich zieht: die Auflösung der gestalterischen Kräfte in der Kunst auf der einen Seite, den Sinnverlust des menschlichen Daseins auf der anderen. Geprägt wird die allgemeine Stimmungslage von einer Zerfahrenheit, die sich in der Scheinwirklichkeit des Liberalismus widerspiegelt.²⁵⁸ Die Zielsetzung Bahrs ist dementsprechend die Wiedervereinigung der Polaritäten Kunst und Leben, Traum und Wachen, Geist und Körper, Kultur und Natur. Die Moderne strebt weiters eine Synthese der Wechselwirkungen zwischen Masse und Individuum an, die streng an das Naturgesetz gebunden sind. Diese Abspaltungen will die Moderne wieder auf ihre natürliche Beziehung zurückführen, was nur unter der Voraussetzung eines ausgehöhlten Individualismus verwirklicht werden kann.²⁵⁹ Bahrs und Šaldas Entwürfe der Moderne beinhalten zwar weitgehend ähnliche Elemente, deren Wichtigkeit und deren Rolle in ihrer Gesamtkonzeption ist jedoch nicht zwingend gleich.

Synthese lautet das Schlagwort des tschechischen Kritikers in seiner Konzeption der Moderne. Er strebt nach einer Einheit, nach einem allumfassenden System, das ihm die Erreichung der angestrebten Synthese ermöglicht.²⁶⁰ Die metaphysische Synthese dient in seinem Moderne-Konzept als Grundzug der neuen Poesie. Moderne heißt für beide wechselseitige Vervollständigung, die Aufhebung der bisher getrennten Pole und deren Wiedervereinigung in einer höheren Einheit, die zur Vermehrung des schon Vorhandenen führen soll. Bahr sucht in seiner Moderne den Weg zu

258 Farkas, Reinhard, 1987: S. 13.

259 Farkas, Reinhard, 1987b: S. 13.

260 Kautman, František, 1968: S. 90.

einem ganzheitlichen Leben für die Menschheit, das die Spaltungen zwischen Masse und Individuum, zwischen Kunst und Leben, Geist und Körper aufhebt.²⁶¹ Er strebt nach einer „Synthese des Äußerlichen und des Innerlichen, Welt und Ich, der wildesten Kraft (brutal, ungebrochen) und der zartesten, überreiztesten Raffiniertheit“.²⁶²

Für Šalda kann die Synthese allein die gespaltene moderne Welt heil machen, in einem schöpferischen Prozess, der sich ständig perpetuiert, indem er die unterschiedlichen Fragmente immer wieder vereinigt.²⁶³ Bei Šalda bedeutet allerdings die Synthese der auseinander geratenen Teile nicht die automatische Überwindung des bisher Erreichten oder Geschehenen, wie dies bei Bahr der Fall ist.²⁶⁴ Šalda scheint nicht blind an eine endlose weitere Entwicklung der Menschheit zu glauben²⁶⁵: vielmehr legt er den Akzent auf die Integration der getrennten Teile, aus denen kein neues, vorher nie vorhandenes (künstlerisches) Produkt hergestellt wird. Obwohl Šalda den Begriff ‚Moderne‘ einerseits als Gegenpol zum Begriff ‚Antike‘ versteht, erklärt der tschechische Kritiker an einer anderen Stelle: Das Modernste besteht in der Rückkehr zu der Kühnheit, dem Stolz und dem Ruhm des Individualismus aus der Antike und aus der Renaissance. Das ist wahrhaftig modern, und nicht der in jenen Jahren tonangebende Utilitarismus und Egoismus.²⁶⁶ Der Individualismus spielt auch eine große Rolle in Šaldas Bild der Moderne: Ihn betrachtet der tschechische Publizist als notwendige Voraussetzung des modernen Schaffens,²⁶⁷ während er bei dem österreichischen Publizisten eher eine negative Konnotation erhält.

Bahrs Vision der Moderne hängt eng mit dem Konzept von Überwindung zusammen: Aus seiner Perspektive erfährt die moderne Kunst, wie das gesamte Leben, eine ständige Wandlung, die die Überwindung des jeweiligen künstlerischen Zustands mit sich bringt. Wie auch Gotthart Wunberg 1987 vermerkt, ist die Koppelung des Begriffes ‚modern‘ mit dem der ‚Überwindung‘ dem Beitrag Bahrs zu verdanken: Jenes kontinuierliche Veränderungskonzept stellt ohnehin ein spezifisches Merkmal der Vision von Bahr der Moderne dar.²⁶⁸

Sowohl Bahrs als auch Šaldas Moderne behandelt Inhalte, und keine Formprobleme. Die Moderne ist keine konkrete, streng kodierte Bewegung: In diesem Punkt überschneiden sich Bahrs und Šaldas Sicht auf die Moderne. Die Devise der Moderne heißt authentisch sein, die eigene Wahrheit

261 Bahr, Hermann, 1987: S. 13.

262 Bahr, Hermann, 1987: S. 48.

263 Kostrbová, Lucie, 2011a: S. 66.

264 Wunberg Gotthart, 1987a: S. 111.

265 Kostrbová, Lucie, 2011a, S.65f.

266 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 312f.

267 Kautman, František, 1968: S. 97.

268 Wunberg, Gotthart, 1987a: S. 100.

treu ausdrücken: Das eben genannte Credo gilt für beide Literaturkritiker. Es ist wohl kein Zufall, dass keiner von beiden dem modernen Künstler genaue formelle Strukturen zu diktieren oder aufzuzwingen versucht. Beiden Kritikern geht es um den Inhalt, um eine wahrhaftige und zugleich von innen kommende Botschaft. Beide betrachten die Moderne als ein dialektisches Verfahren.

Schlussendlich behaupten sowohl Bahr als auch Šalda, dass die moderne bzw. neue Kunst noch kommen muss: Zu der Zeit, in der sie schreiben, sind nur manche Anzeichen vorhanden, die Moderne ist aber noch weit davon entfernt, ihr volles Potenzial zu entfalten.

6 Das Manifest *Česká moderna* und der Aufsatz *Die Moderne*

6.1 Die zwei Texte *Česká moderna* und *Die Moderne* im Vergleich

Die Tschechische Moderne wird erst später, im Jahr 1895, offiziell gegründet. Grundlegend ist hierbei die Veröffentlichung des Manifestes *Česká moderna*, das von Otokar Březina, František Václav Krejčí, Josef Svatopluk Machar, Vilém Mrštík, František Xaver Šalda, Josef Karel Šlégel, Antonín Sova, Jan Třebický, Josef Pelcl, František Soukup, Vacláv Choc und K. Körner, unterschrieben wird und in der Zeitschrift *Rozhledy* veröffentlicht wird.²⁶⁹ Unter den oben angeführten Unterzeichnern finden sich sieben Literaten und fünf politisch engagierte Journalisten; dies erklärt auch die Bedeutung der politischen Aspekte, denen im Manifest großzügig Raum gegeben wird.

Betont werden im Manifest der tschechischen Moderne eindeutig die Freiheit der Kunst und des Individuums wie auch die Abwendung von Patriotismus und Nationalismus. Darüber hinaus werden die Emanzipation der Frau und ein allgemeines Wahlrecht verlangt. Die Tschechische Moderne verdankt ihren Namen letztlich vor allem der kategorischen Weigerung ihrer Vertreter, den alten Strömungen weiter zu folgen. Vielmehr sind diese nun darum bemüht, einen eigenen, neuen Weg einzuschlagen. In ihren Worten:

*Sražena typickými reprezentanty starých směrů v jeden šik, přinucena obhajovati své přesvědčení, volnost slova, právo bezohledné kritiky nejprudším a nejvášnivějším bojem jaký česká literatura vůbec zaznamenává, přijala část mladé generace literární jméno, které s despektem bylo hozeno na ni: Česká Moderna.*²⁷⁰

Behauptet wird weiterhin:

*Chceme v kritice to, zač jsme bojovali a co jsme si vybojovali: míti své přesvědčení volnost slova, bezohlednost. Kritická činnost jest prací tvůrčí, uměleckou, vědeckou, samostatným literárním žánrem, rovnocenným všem ostatním. Chceme individualitu, chceme ji v kritice, v umění. Umělce chceme, ne echa cizích tónů, ne eklektiky, ne diletanty.*²⁷¹

269 Zum Zustandekommen und zur Zusammensetzung der *Česká moderna* vgl. bes. Lukeš, Jan, 1997, S. 27–46.

270 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 361.

271 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 361.

Die Vertreter der tschechischen Moderne wenden sich von Folklorismus, Nationalismus und Realismus ab und schätzen die eigene Individualität als wichtigsten Aspekt des literarischen Schaffens. Ihr Motto lautet: „*Bud' svým a bud' to ty! (...) Bud' svým a budeš český.*“²⁷²

Ihre Vorstellung von Moderne weicht stark von den zur damaligen Zeit etablierten literarischen Strömungen – Realismus, Naturalismus, Symbolismus, Dekadenz – ab. Gefordert wird eine Wahrheit in der Kunst, die nicht nur ein Abbild des inneren Geschehens ist. Weiters nehmen sie deutlich und ausführlich Stellung zur vorherrschenden politischen Situation – die Ausführungen politischer Natur nehmen gut die Hälfte des Manifestes in Anspruch – indem sie sich von den Altschechen und von der Art, wie Politik betrieben wird, bewusst distanzieren. Entgegen der vorherrschenden Rivalitäten zwischen den Tschechen und den Deutschen in Böhmen setzen sich die Vertreter der *Česká moderna* die Verständigung mit der deutschen Bevölkerung auf der menschlichen Ebene zum Ziel. Sie propagieren weiters die Rechte der Arbeiterklasse und der Frauen, und sprechen sich gegen eine Auffassung der Politik, die primär militaristisch und kirchlich orientiert ist, aus. Die *Česká moderna* verlangt in ihrer Programmschrift – gegen die im Laufe des 19. Jahrhunderts propagierte demagogische Anschauung von Nation und Nationalität – ein allgemeines Recht auf Selbstbestimmung: Kunst muss Leben und Individuum treu wiedergeben. Menschsein kommt vor der Nationalität oder der Erstsprache; mit einer solchen Meinung distanzieren sich die Vertreter der *Česká moderna* eindeutig und grundlegend von der allgemein verbreiteten Stimmung in den Böhmisches Kronländern. Die Wichtigkeit der Kritik (wahrscheinlich unter dem Einfluss Šaldas) als selbständiges Genre, ihr Recht, in die politische Sphäre einzugreifen, wird im Manifest stark hervorgehoben. Das Manifest der Tschechischen Moderne gilt als gutes Beispiel jenes *Fin de siècle*-Synkretismus, dessen Schwerpunkte bzw. Forderungen sich von der Rolle der Kritik über die Politik und die Frauenbewegung bis hin zum Individualismus erstrecken:

*They replaced a demagogic idea of the unity of the nation with the demand for self-predetermination, for the free individuality they considered to be the only rational basis for a prosperous national collective. This manifest contradiction between politics and culture was something new in the history of the Czech national movement. During the nineteenth century the two had been indivisibly linked. The new situation, when men of letters began standing on their own feet, even in the field of politics, was then connected with the crisis of the hitherto valid notion of a 'national art'.*²⁷³

272 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 361.

273 Wittlich, Petr, 1989: S. 82.

Es ist auffällig, welch hoher Stellenwert der Politik hier beigemessen wird; auffallend ist aber auch, wie stark die Literatur in Bezug zur Gesellschaft und zu jenem Beitrag gebracht wird, den sie bringen könnte (und letztlich auch sollte). Die Bedeutung der soziologischen Dimension der Literatur wird besonders hervorgehoben. Obwohl die Vertreter der Tschechischen Moderne die Rolle des Künstlers als Held und Verteidiger der Nation ablehnen, gestehen sie ihr in weiterer Folge eine große erzieherische Rolle für die Gemeinschaft zu. Ähnlich wie Masaryk vertreten sie die Meinung, dass Politik im Dienst aller Mitbürger stehen und das Gemeinwohl sowie den sozialen Zusammenhalt fördern sollte. Die *Česká moderna* als Gruppierung jener Personen, welche das Manifest unterschrieben, zerfällt nach kurzer Zeit.²⁷⁴

Die Schriftsteller der Tschechischen Moderne äußern sich somit auf völlig andere Weise als etwa Hermann Bahr in seinem Aufsatz *Die Moderne*, der in der ersten Nummer der Zeitschrift *Moderne Dichtung. Monatsschrift für Kritik und Literatur* am 1. Jänner 1890 veröffentlicht wird. Der um fünf Jahre ältere Text setzt sich nicht mit Politik auseinander und bevorzugt persönlichere und lyrische Töne; der Form nach gleicht er einem Monolog. Gleich zu Beginn wird mehrfach die Ich-Form benutzt, wenn Bahr seine unterschiedlichen Aufenthalte und Reisen anspricht. In direktem Einklang mit der damals geläufigen dekadenten Schreibweise ist sein Stil poetisch und fast messianisch:

Es kann sein, dass wir am Ende sind, am Tode der erschöpften Menschheit, und das sind nur die letzten Krämpfe. Es kann sein, dass wir am Anfange sind, an der Geburt einer neuen Menschheit, und das sind nur die Lawinen des Frühlings. (...) Bleiben ist keines. Ja, es ist ein Glaube, ein demütiger, unversicherter Glaube, ohne Bürgschaft. Man kann sagen: es ist das Ende. Morgen bricht die Welt. Lasset uns genießen, in Rausch und Wollust, vor der Sintflut!!²⁷⁵

Es ist kein Zufall, dass Bahrs Essay *Die Moderne* als „Programmaufsatz ohne Programm“²⁷⁶ bezeichnet wird: Der für Eduard Michael Kafkas Zeitschrift *Moderne Dichtung* geschriebene Artikel bietet kein vollends definiertes Programm an. Indem er aber die subjektiv empfundene Wahrheit zum Oberprinzip erkennt, glückt ihm eine Erklärung dessen, worin sich die Moderne vom

274 Vgl. Lukeš, Jan, 1997, S.46: „*Though Moderna ended up as an unsteady and much artificially created political community, the great importance of the manifesto, concluding many years intellectual ripening of a part of young generation of the 90s, did by no means fall off. The point is that the manifesto expressed its interior feeling and wishes. Fundamental to this argument is, that irrespective of the early separation, the literary members of Česká moderna had always regarded it as their lifelong starting point.*“

275 Bahr, Hermann, 2013: S. 3.

276 Wunberg, Gotthart, 1981b: S. 46.

Naturalismus unterscheidet und was sie mit dem Impressionismus und der Dekadenz gemeinsam hat. Es geht nicht um die objektive Wahrheit (wie etwa im Naturalismus), sondern um eine subjektive, welche die eigenen Impressionen widerspiegelt. *Die Moderne* beinhaltet die stilistischen Merkmale der früheren Schriften Bahrs: Der Aufsatz wird als „assoziationsreicher Monolog in prophetischem Ton“ mit dem Anspruch, „repräsentativ für ein »Wir« verfasst worden zu sein“²⁷⁷, beschrieben; er ist vielmehr *Conférence* als Programmaufsatz. Die innere Wahrheit gilt als Maßstab in beiden Manifesten: Bei Bahr ist die „Wahrheit, wie jeder sie empfindet“²⁷⁸ das einzige Gesetz. Die zeitgenössische Realität ist die Basis moderner Kunst, die dem Zeitgeist entsprechen soll; dabei werden die Sinne und die Nerven besonders hervorgehoben.²⁷⁹ Im Manifest der *Česká moderna* wird der Künstler aufgefordert, seine innere Wahrheit (*poctivá vnitřní pravda*) wiederzugeben. Bahrs Plädoyer für die minutiöse Protokollierung des innerlichen Lebens verweist auf den literarischen Impressionismus.

In beiden Manifesten wird auch das Generationenproblem angesprochen. Bei Bahr ist von der Befreiung von den alten Tyrannen und von der Wissenschaft der Väter die Rede: Man sollte sich vom alten Glauben und von überkommenen Ideen reinigen, um neuen Ideen Platz machen zu können. Im Manifest der *Česká moderna* wenden sich die Verfasser gegen die Generation der *staročeši*, auch wenn zugleich deren aufklärerische Leistung gewürdigt wird. Dabei ist zu bemerken, dass in dem Manifest der Tschechischen Moderne spezifisch gegen die veraltete politische Partei Stellung genommen wird, während in Bahrs Manifest allgemein die Vergangenheit und die Wissenschaft der Väter genannt werden. Überdies kritisiert Bahr das Alte nicht: „Die Vergangenheit war groß, oft lieblich.“²⁸⁰ Das Problem bzw. der Grund der gegenwärtigen künstlerischen und menschlichen Krise ist, dass der moderne Mensch sich noch nicht von alten Vorstellungen und Meinungen befreit hat; er hat noch nicht den dazu notwendigen Schritt vollzogen, um aus jener Krise ausbrechen zu können: So wie das Leben im 19. Jahrhundert sich radikal verändert hat, so muss nun der Geist folgen. Solange dies nicht der Fall ist, wird sich der Geist weiterhin quälen und jenem schmerzvollen Zustand nicht entkommen können. Bahr bleibt also auf einer persönlichen, unparteiischen und apolitischen Ebene, wenn er Bezug auf die Vergangenheit bzw. den vergangenen Lebensstil nimmt.

Nach seiner Rückkehr nach Wien sucht Bahr, trotz seines anfänglichen politischen Engagements,

277 Wunberg, Gotthart, 1981b: S. 31ff.

278 Bahr, Hermann, 2013: S. 7.

279 Daviau, Donald G., 1984: S. 101.

280 Bahr, Hermann, 2013: S. 5.

nach weiteren Möglichkeiten, um zur Entwicklung des modernen Menschen beizutragen. Sein Aufenthalt in Paris überzeugte ihn von der Idee, dass die Kunst das geeignete Medium für diesen Zweck darstellen könnte.²⁸¹ Beim Verfassen des Aufsatzes *Die Moderne* ist seine aktive politisch engagierte Phase schon vorüber. Inzwischen ist er zum Entschluss gekommen, sich der Kunst zu bedienen, um mit ihrer Hilfe eine bessere Welt zu schaffen. Diese Auffassung bietet eine Erklärung, weshalb der einst politisch aktive Bahr keinerlei Bezug auf die Politik nimmt. Die Unterzeichner der Tschechischen Moderne wenden sich hingegen ausdrücklich gegen die politische Partei der Altschechen, kritisieren aber gleichzeitig auch jene Sparte der jüngeren Generation, die von den Jungtschechen vertreten wird. Die Partei der Jungtschechen artikuliert Mitte der 1890er Jahre lauten Widerstand gegen die k. u. k. Regierung; gleichzeitig bietet sie ihr einen stillen Rückhalt. Einerseits scheinpatriotisch und andererseits opportunistisch, erwecken die Jungtschechen in den Unterzeichnern des Manifestes der *Česká moderna* eine inbrünstige Ablehnung, die sie sogar im Manifest schriftlich festhalten.²⁸² Die Vertreter der Tschechischen Moderne wollen aber nicht nur das Alte kritisieren und sich von alten Ideen abgrenzen, sondern auch neue Impulse liefern. „Die Modernisten vertrauen auf die vom Generationswechsel ausgehenden Impulse, auf neue Gesichter und eine neue Bereitschaft zur Zusammenarbeit“.²⁸³

In beiden Schriften wird der Begriff der Modernität eher negativ als positiv besetzt erklärt: Zwar wird ausführlich formuliert, wogegen man Stellung bezieht, aber ein konkretes Bild davon, was ‚modern‘ sei, wird nicht gegeben. Es fehlt ein klar ausgesprochenes „Was wir wollen“ in Bezug auf Ästhetik, Literatur und Kunst. Das Manifest der Tschechischen Moderne nimmt die Ideen von T. G. Masaryk auf.²⁸⁴ Obwohl das Manifest der Tschechischen Moderne von einer Vielzahl von Autoren verfasst bzw. unterzeichnet wird, ist der Gruppe – hauptsächlich aus persönlichen Gründen – keine sonderlich lange Existenz beschieden. Im Gegensatz dazu wirkt die Formation der Wiener Moderne vergleichsweise lange, wobei dies in hohem Maße gewiss der Person Hermann Bahrs zu verdanken ist. Bahr und Šalda wollen beide das Gleiche, d.h., die jeweilige Moderne im europäischen Kontext positionieren und ihr einen internationalen Charakter verleihen.

Das Manifest der *Česká moderna* spricht sich gegen eine ‚*realistická, plochá objektivnost*‘ und für

281 Daviau, Donald G., 1984: S. 87.

282 Wittlich, Petr, 1989: S. 82.

283 Doubek, Vratislav. 2011: S. 46.

284 Pynsent, Robert B., 1989: S. 156.

die Individualität aus²⁸⁵. Nietzsche beeinflusst ihr Konzept einer stark schöpferischen Individualität.²⁸⁶ Kunst muss subjektiv wahrgenommen und gefühlt werden, sie muss originelle Züge aufweisen und nicht mechanisch irgendwelchen programmatischen (Vor-)Schriften folgen, egal welcher Strömungen sie zuzurechnen sind.²⁸⁷ Die Moderne sucht eine Synthese der Wechselwirkungen zwischen Masse und Individuum, die streng an das Naturgesetz gebunden sind. Die Leitvorstellung der Tschechischen Moderne über die Schöpfung moderner Kunst wiederholt zu einem gewissen Grad die von Šalda in *Synthetismus v novém umění* dargelegten künstlerischen Prinzipien. Der Ton des Manifests ist diesbezüglich allgemein gehalten.²⁸⁸

*In fact all prose writers, poets and dramatists who did not actually create socially disorientating art and did not blatantly connect their art with a religious idea could fulfil the literary part of the Moderna's programme. After the desintegration of this group, the problem of the interdependence of life and art was worked by Šalda and Krejčí, each in his own manner.*²⁸⁹

Weder Bahrs Aufsatz noch das Manifest der Tschechischen Moderne machen Anmerkungen zu stilistischen Fragen oder bestimmten Weltanschauungen. Die Moderne beschäftigt sich mit dem Inhalt eines Werkes; programmatische Formexperimente und Stilrichtungen fehlen im Rahmen der Moderne. Den diversen Vertretern der Moderne(n) geht es lediglich um die subjektiv empfundene Wahrheit, um Individualität, die endlich zum Vorschein und Ausdruck kommen soll, um die (noch zu erfolgende) Schaffung einer neuen Welt, die aber noch nicht einmal ansatzweise vorhanden ist. Dementsprechend ist ihre grundlegende Vagheit in der Definition letzten Endes wohl unvermeidlich.

285 Šalda, František X., 1950b: S. 361.

286 Kostrbová, Lucie, 2011a: S. 71.

287 Šalda, František X., 1950b: S. 361.

288 Kudrnáč, Jiří, 1989: S. 89.

289 Kudrnáč, Jiří, 1989: S. 89.

6.2 Abschließende Bemerkungen zum Aufsatz *Die Moderne* und zum Manifest *Česká Moderna*

Der Grundton der zwei Aufsätze wirkt sehr unterschiedlich: Während Bahrs *Die Moderne* für den Leser wie ein lyrischer und messianischer Monolog klingt, so lässt sich das Manifest *Česká Moderna* eher als politische Erklärung lesen: „*Moderna literární setkala se v té čisté snaze po novém a lepším s modernou politickou. Zrodily se obě z těžže dispozic.*“²⁹⁰

Das tschechische Manifest der Moderne entsteht außerdem als Ergebnis kollektiver Arbeit – es hat zwölf Unterzeichner, der Unterzeichner des Essays *Die Moderne* ist Bahr allein. Wie Bahrs *Die Moderne* eine individualistische Perspektive pflegt, so plädiert das Manifest *Česká Moderna* für eine neue Welt, die die gesamten sozialen Schichten, sowohl inner als auch außerhalb der Grenzen Böhmens umfasst. Der Grundton von Bahr Aufsatz ist subjektiv und emotional; weiter beschäftigt er sich, im Gegensatz zum Manifest *Česká Moderna*, weder mit der Politik noch mit der Gemeinschaft.

Bahrs *Die Moderne* inauguriert den Beginn der gleichnamigen Strömung auf dem österreichischen deutschsprachigen Boden; das tschechische Manifest erweist sich hingegen als Schwanengesang der Tschechischen Moderne, die wenige Monate später auseinandergeht.

Beide Schriften drücken die Absicht aus, sich von den gegenwärtig herrschenden literarischen Strömungen abgrenzen zu wollen.

Beide plädieren für eine Wahrheit, die sich mit mehr als nur einer Facette des Lebens und der Kunst auseinandersetzt: Die Wahrheit der Moderne darf nicht lediglich eine Wahrheit – sei es die innere oder die äußere – suchen, sondern muss beide und weiter den Schnittpunkt zwischen den zweien erforschen und abbilden. Denn: „Dreifach ist die Wahrheit, dreifach das Leben, und dreifach darum ist der Beruf der neuen Kunst. Eine Wahrheit ist der Körper, eine Wahrheit in den Gefühlen, eine Wahrheit in den Gedanken.“²⁹¹

In beiden Manifesten wird das Generationenproblem angesprochen: Beide sind sich der Spaltung zwischen der älteren und jüngeren Generation bewusst, genauso wie der Tatsache, dass die erste auf die zweite herabschaut.

290 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 362.

291 Bahr, Hermann, 2013: S. 6.

Die *Česká Moderna* verbindet stark Kultur und Gesellschaft: Die Kulturarbeit soll das kollektive Leben beeinflussen. Bahrs aktive politisch engagierte Phase ist bereits vorbei, als er *Die Moderne* verfasst: seine Anschauung der Rolle der Kultur ist daher viel individualistischer geprägt. Bahrs Haltung zur Rolle der Kunst scheint an mancher Stelle ambivalent zu sein: Einerseits ist für ihn die Moderne ein Weg zur Weltgestaltung, und er versucht des Öfteren, durch seine Tätigkeit als Kritiker und Vermittler auf die kulturellen Geschehnisse Einfluss zu nehmen, andererseits pflegt er in seinen Schriften einen individualistischen Ton und kommentiert selten die aktuellen gesellschaftlichen Ereignisse.

Die *Česká Moderna*, die unter anderem auch in ihrem Manifest ihr eigenes Recht auf Individualismus²⁹² affirmiert, kündigt gleichzeitig ihr Interesse für Politik und Gesellschaft an: Die zwei Pole sind nicht als entgegengesetzt zu betrachten, sondern ergänzen sich. Sie behauptet: „*Individualita nade vše, žitím kypící a život tvořící.*“²⁹³ Zugleich bezieht sie den Individualismus auf die politischen Sphäre: „*Jak chceme v literatuře individualismus, tak ho žádáme v politice.*“²⁹⁴ In der Tat könnte an der Stelle die Frage aufgeworfen werden, ob das Manifest der *Česká Moderna* überhaupt ein literarisches Manifest sei, oder nicht eher ein politisches. Oder sind womöglich die zwei Bereiche aus der Sicht der Unterzeichner des Manifestes schlicht unzertrennlich?

Beide Manifeste sind nicht im Stande, aufschlussreiche Angaben darüber zu machen, wie die moderne Kunst genau sein soll und was genau sie beinhaltet: Es wird erklärt, was sie nicht ist, aber eine konkrete Definition wird nicht angeboten, da sie noch entstehen muss. Mit den Worten Bahrs: „Wir haben keinen Beweis und keine Botschaft als nur das Versprechen des Gottes in unserer Brust.“²⁹⁵ Bis zum Zeitpunkt, zu dem die zwei Manifeste verfasst wurden, sind nur manche Anzeichen der Moderne vorhanden, mehr aber nicht. Letzten Endes wird weder von der *Česká Moderna* noch von Hermann Bahr ein klares, eindeutiges Programm entworfen.

292 Zur Problematik des Individualismus in dem Manifest *Česká moderna* siehe weiters Lukeš, Jan, 1997, S. 31–41.

293 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 361.

294 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 362.

295 Bahr, Hermann, 2013: S. 4.

7 Der Begriff ‚Überwindung‘

7.1 Bahrs Konzept der Überwindung

In Bahrs zwei Bänden, *Zur Kritik der Moderne* und *Die Überwindung des Naturalismus* wird, was sich unschwer an dem Titel seines zweiten Buches erkennen lässt, mehrmals und vielfach das Thema Überwindung behandelt. In den folgenden Absätzen wird analysiert, was genau Bahr überwinden will und warum laut ihm Überwindung eine solche Notwendigkeit ist.

Bahr wird nach seinem Paris-Aufenthalt vom politischen Agitator zum Förderer und Kritiker der neuen Kunst. Bahr entwickelt in jener Zeit eine ganzheitliche Anschauung der Welt, die sich aus philosophischen, wissenschaftlichen und ästhetischen Theorien herausbildet. Er löst sich im Laufe der Zeit von seiner monistischen, sensualistischen und impressionistischen Perspektive.

Diese Vereinzelung und starre Abscheidung der einzelnen Sonderwissenschaften selbst von der nächsten Schwester ist, wie sie die eigentümliche Signatur aller gegenwärtigen Erkenntnis ist, so auch der letzte Grund alles gegenwärtigen geistigen Elends; ihre Ueberwindung geradezu eine Lebensfrage für den geistigen Fortschritt.²⁹⁶

Bahr verlangt die Überwindung der im Laufe des 19. Jahrhunderts geschehenen Trennung der Teile des menschlichen Lebens. Die technisch-industrielle Revolution hat die Zersplitterung im Menschen selbst, zwischen Mensch und Gesellschaft wie auch zwischen Mensch und Natur verursacht. Diese Spaltung gilt es um die Jahrhundertwende zu überwinden: Der Mensch sehnt sich nach Synthese, nach Ganzheitlichkeit und dies zu erlangen ist die Aufgabe des modernen Menschen.²⁹⁷

Die Trennung zwischen Leib und Seele fing im Christentum an und wurde vom Bürgertum weitergeführt, indem es Ideal und Wirklichkeit voneinander trennte. Die Veränderungen in den Produktionsverhältnissen haben als Gegenreaktion einen stark ausgeprägten Individualismus verursacht, dessen repräsentativster Vertreter das Bürgertum ist. Sobald es aber seine gesellschaftliche Herrschaft behauptet hat, wird dafür die individualistische Perspektive „ein

296 Bahr, Hermann, 2004: S. 28.

297 Farkas, Reinhard, 1987b: S. 13.

Überwundenen, für die nachdrängenden Nacheiferer der Bourgeoisie ein zu Überwindendes“.²⁹⁸

In dem Aufsatz *Erkenntnistheoretische Forschungen* behauptet Bahr:

Wir können also weder in dem subjektiven Idealismus verharren noch können wir in den naiven Realismus zurück. Es ist nur eine Hilfe: wir müssen über beide hinaus. Wir müssen sie beide zu überwinden, und ihren Zwist in einer neuen höheren Form der Entwicklung aufzuheben suchen. Dies ist die philosophische Aufgabe der Gegenwart.²⁹⁹

Denn beide haben im Laufe des 19. Jahrhunderts ihre Mängel deutlich gezeigt, ihre Dürftigkeit wurde mehrfach bewiesen, genauso wie es in der Zeit deutlich wurde, dass sie eine der Ursachen des derzeitigen geistigen Elends sind.³⁰⁰ Es bleibt jedoch die Frage, wie die Überwindung der herrschenden Misere zustande kommen wird. Bahr erkennt nämlich als ein bedeutungsvolles Phänomen seiner Zeit, dass die Künstler und Schöpfer der Moderne eine Ästhetik und eine Philosophie schaffen, die sie erst in der Zukunft erfüllt sehen. Sie sehnen sich nach dem Kommenden, haben aber bisher keine konkreten Lösungen gefunden, während die Künstler des 18. Jahrhunderts Taten vollbrachten.³⁰¹ „Der moderne Geist sucht die Wirklichkeit auf und mit ihrer Macht die Wirkungen seines Willens zu rüsten, ist sein Verlangen.“³⁰² Gefunden hat er sie aber noch nicht. Nach der Romantik fällt die Literatur in das andere Extrem, in die realistische Strömung. Der Fokus wendet sich vom Denken zum Sein, vom Individuum zur Umwelt. Der Realismus stellt einen scharfen Gegensatz zu der vorherigen Stilrichtung dar. Der Naturalismus negiert alles, was die Romantik war, stellt in Wahrheit aber nur dasselbe Problem in umgedrehter Form dar, was es für ihn unmöglich macht, eine wahre Lösung des Dilemmas zu finden.³⁰³

Genauso wie im menschlichen Leben die Schranken überwunden werden müssen, ist es an der Zeit, dass auch im literarischen Bereich eine Überwindung³⁰⁴ der geltenden Genres stattfinden muss. Henrik Ibsen repräsentiert für Bahr einen Wegbereiter der Moderne, zumindest bis zu einem

298 Bahr, Hermann, 2004: S. 59. Aus *Die Weltanschauung des Individualismus*, 1887 veröffentlicht, nachgedruckt in: Bahr, Hermann, 2004, S. 45–60.

299 Bahr, Hermann, 2004: S. 62.

300 Bahr, Hermann, 2004: S. 62.

301 Bahr, Hermann, 2004: S. 69.

302 Bahr, Hermann, 2004: S. 77.

303 Bahr, Hermann, 2004: S. 79.

304 Andrew Barker untersucht Bahrs Ankündigung des Endes des Naturalismus Anfang der 1890er Jahre in dem Vortrag: *Hermann Bahr und die Überwindung des Naturalismus* (Barker, Andrew, 1987: S. 9–14). Der Fokus liegt hierbei nicht zuletzt auf Bahrs Stellung gegenüber Ibsens Werk.

gewissen Grad. Wie der Linzer Kritiker in seinem Essay *Henrik Ibsen* konstatiert, schafft Ibsens Werk *Brand* zumindest teilweise die Überwindung von Romantik und Naturalismus, indem es darin zu einer Synthese in der Gattung der naturalistischen Problemdichtung kommt. Seine Dichtung sei eine wahrhaftig moderne Dichtung, weil sie „die Einheit von Leben und Willen begehrt, und dadurch, daß er [Ibsen, Anm.] vom wirkenden thätigen Individuum ausgeht“³⁰⁵. Indem aber Ibsen weiter zu stark am Naturalismus haftet, gelingt es ihm nicht, die zwei Richtungen vollständig zu überwinden. Dafür muss ein noch größerer Künstler kommen, der in der Gegenwart noch nicht zu finden ist.³⁰⁶ Ibsen ist für Bahr zwar Vorbote jener ersehnten Überwindung der Gegenwartsliteratur, bleibt für den österreichischen Publizisten jedoch eine Übergangserscheinung. Die jüngere Dichtergeneration wird die eigentliche Überwindung verwirklichen.³⁰⁷

Von diesem Verlangen nach einer erneuten Verschmelzung der gespaltenen Teile ist jeder Bereich der Wissenschaft und des menschlichen Lebens erfüllt: „Überwindung der Metaphysik durch die Dialektik – das ist die Signatur unseres Jahrhunderts auf allen Gebieten der Wissenschaft.“³⁰⁸ Nach deren Überwindung strebt auch die Wissenschaft der Nationalökonomie.³⁰⁹

In *Die Krisis des Naturalismus* schildert Bahr die literarische Lage des Naturalismus um das Jahr 1890: Die derzeitige Aufgabe der Künstler sei es, aus dem Bourgetismus und vom Naturalismus ausgehend, eine neue Literatur zu schaffen, indem sie darin die Errungenschaften der *Fin de Siècle*-Psychologie einführen. Naturalismus und Psychologie müssen in einer neuen, modernen Literatur miteinander versöhnt werden. Bourget ist die Aufgabe zugeteilt, einen neuen Inhalt, frische Ideen in die herkömmliche Form einzubringen. Die Dekadenten werden dabei ebenfalls eine Rolle spielen, indem sie „die neue Form für diesen Gehalt, den sie selber noch gar nicht hatten“³¹⁰ gestalten. Es bedarf also des Zusammenstoßes mehrerer und kontrastierender künstlerischer Impulse, zu denen die neuesten wissenschaftlichen Erkenntnisse addiert werden, um die gegenwärtige Krise, in der die Literatur steckt, zu überwinden. Bahr beschäftigt sich in zahlreichen Essays und Aufsätzen mit der Überwindung des Naturalismus, jener künstlerischen Bewegung, die lange die europäische Literatur dominiert hatte. Wie er in *Die Überwindung des Naturalismus* mit deklamatorischem Ton bekundet:

305 Bahr, Hermann, 2004: S. 77.

306 Bahr, Hermann, 2004: S. 90.

307 Burckhard, Max, 1971: S. 131.

308 Bahr, Hermann, 2004: S. 130. Aus *Die sogenannte „historische“ Schule der Nationalökonomie*, 1886 veröffentlicht, nachgedruckt in: Bahr, Hermann, 2004, S. 126–133.

309 Bahr, Hermann, 2004: S. 131.

310 Bahr, Hermann, 2013: S. 64.

„Die Herrschaft des Naturalismus ist vorüber, seine Rolle ist ausgespielt, sein Zauber ist gebrochen.“³¹¹ Der Naturalismus ist aufgrund seiner starren Strukturen nicht mehr zeitgemäß. Ahmen viele Künstler die naturalistische Schule noch nach und folgen ihren Gesetzen, so gibt es aber bereits Vordenker und Wegbereiter, die vom Naturalismus weg und darüber hinaus wollen. Dennoch bleibt die zentrale Frage unbeantwortet: Was wird das Neue sein, das den Naturalismus überwinden kann und wird? Von dieser neuen Kunst sind nur wenige, zögerliche Spuren vorhanden: Die Psychologie, wie oben erwähnt, kann kurzlebig den Naturalismus entthronen. Es wird nach den innerlichen Zuständen der Seele geforscht, nachdem man sich lange Zeit nur dem Äußerlichen gewidmet hat; diese Phase dauert aber nicht lange, weil sie den Künstler weiter unzufrieden lässt. Danach wird lyrischer Ausdruck gefordert.

So kam man von der Psychologie, zu welcher man durch einen konsequenten Naturalismus gekommen war, weil ihre Wirklichkeit allein von uns erfaßt werden kann – so kam man von der Psychologie, wie ihren Trieben nachgeben wurde, notwendig am Ende zum Sturze des Naturalismus: Das Eigene aus sich zu gestalten, statt das Fremde nachzubilden, das Geheime aufzusuchen, statt dem Augenschein zu folgen, und gerade dasjenige auszudrücken, worin wir uns anders fühlen und wissen als die Wirklichkeit.³¹²

Anlässlich seines Besuchs der Berliner Kunstausstellung im Sommer 1890 gelangt Bahr zu dem Schluss, dass die Malerei als erste die Aufgaben der modernen Kunst begriffen hat: „die äußere Wirklichkeit, die der Körper außer uns, die innere Wirklichkeit, die der Seelen in uns, und den unwirklichen Rest von Hoffnungen und Träumen auszudrücken.“³¹³ Die Malerei hat als erste den Straßennaturalismus durch den Salonnaturalismus überwunden, während die Literatur ihr zögerlich nachgekommen ist. Die Malerei hat die moderne Landschaft schon in ihren Werken dargestellt, während die moderne Literatur unsicher die ersten modernen Verse schöpft. Maler wie Pierre Puvis de Chavannes, Arnold Böcklin und Claude Monet haben den Sachennaturalismus längst überwunden. Dies versucht nun zweifelnd auch die literarische *Décadence*.³¹⁴

In seinen ersten zwei Bänden tritt Bahr für eine Überwindung ein, die auf mehreren Ebenen geschehen soll. Die Kluft zwischen Kunst und Leben muss überwunden werden.³¹⁵ Das Unbewusste soll in das Bewusste integriert werden. Die Trennung der Menschen voneinander gehört ebenfalls

311 Bahr, Hermann, 2013: S. 129.

312 Bahr, Hermann, 2013: S. 129f.

313 Bahr, Hermann, 2013: S. 265.

314 Bahr, Hermann, 2013: S. 265.

315 Vgl. auch Kostrbová's Abhandlung zu Bahr Überwindungskonzept in: Kostrbová, Lucie, 2011b, S. 90–98.

überwunden. Die Spaltung zwischen dem Menschen und der ganzen Welt muss überwunden werden. Die Kluft zwischen Kunst und Leben soll überwunden werden. Die Metaphysik gehört durch die Dialektik überwunden. Der Naturalismus soll durch eine neue, moderne Kunst überwunden werden. Ein konkretes Modell oder Verfahren, das dem Gelingen jener überall gepriesenen Überwindung dienen soll, wird aber von Bahr nicht angeboten. Modern zu sein heißt, das Leben und alle Lebewesen als strömenden Fluss anzuerkennen, sich dem Wechsel immer offen zu halten, den ständigen Wandel zu erkennen und sich anzupassen.³¹⁶ Daher ändert sich das zu Überwindende und die Art und Weise, wie diese Überwindung geschehen soll, ständig und macht das unmöglich, ein allgemeines Rezept für jenes Unternehmen zu finden.

7.2 Šalda's Interpretation der Begriffe ‚*překonávání*‘, ‚*jednota života a umění*‘ und ‚*zmnožení života*‘

Während der österreichische Publizist Bahr vom Konzept der Überwindung so stark geprägt ist, dass er einen seiner Sammelbände – *Die Überwindung des Naturalismus* – danach benennt, und seine Essays vom Anfang der 1890er Jahre vom Begriff durchdrungen werden, scheint hingegen der tschechische Literaturkritiker eine andere Position einzunehmen. Laut Šalda's Auffassung wird die Vollendung des synthetischen Prozesses nicht zu einer Überwindung des Bestehenden zugunsten einer völlig unbekanntem Welt führen, sondern führt die Synthese zur Vermehrung, Steigerung und Erweiterung des Lebens; anders gesagt, die Vollendung jener berühmten Synthese impliziert nicht notwendigerweise die Erschaffung eines neuen (menschlichen) Zustandes. Das Leben verfügt längst über alles, was es benötigt, um zu gedeihen und vollkommen zu werden: Um dieses Ziel zu erreichen werden die Zusammenführung und Vernetzung der getrennten (aber schon bestehenden) Teile gefordert.

Auch den Sammlungen von Erzählungen wird die Aufgabe zugeteilt, ihre möglichen unterschiedlichen Facetten zur Einheit zu bringen, wie der Kritiker in seiner Buchrezension *Jo. bar. Krušina ze Švamberka: Črty* aus dem Jahr 1892 erklärt: Jede Geschichte muss gleichzeitig als ‚*celek*‘ und ‚*jednotka*‘ gelten, absolut und relativ sein, ideal und konkret, symbolisch und realistisch. Kurzerhand gesagt: Die modernen Künstler müssen eine Synthese aus all diesen vorhandenen Gegensätzlichkeiten schaffen.³¹⁷ Wahre, moderne Kunst kann allein aus der

316 Daviau, Donald G., 1984: S. 100.

317 Šalda, František Xaver, 1949a: S. 91f. Aus *Jo. bar. Krušina ze Švamberka: Črty*, nachgedruckt in: Šalda, František Xaver, 1949a, S. 91–99.

Verbindung und Vereinigung der überall und jederzeit existierenden konträren Pole entstehen.

Wie sich Šalda Konzeption der „*zmnožení života, jeho stupňování, jeho snadnost a úspornost*“³¹⁸ weiter entfaltet und entwickelt, werde ich in den folgenden Absätzen zu erläutern versuchen.

Im Jahr 1893 behauptet der tschechische Schriftsteller in seiner Artikelsammlung *Národní divadlo*: Der Kampf um das Leben wird auf der künstlerischen Ebene genauso wie auf den grundlegendsten Ebenen geführt. Sein Zweck ist überall und immer gleich. Eins verfolgt er unerbittlich und unabänderlich: die Vermehrung und Steigerung des Lebens, durch dessen Stärkung und Aufblühen.³¹⁹ Eine solche Aussage lässt wenig Raum für Zweifel über Šaldas Vision über die Zukunft der Kunst und des Lebens: Ihr Fluss ist gleich, beide suchen nach einem neuen, breiterem Strombett, dank dem sie zu neuen Ufern gelangen können.³²⁰ Ähnlich wie Bahr sieht der tschechische Autor keine Trennung zwischen den Bereichen ‚Kunst‘ und ‚Leben‘: Der erste greift in den zweiten über und umgekehrt. Daher ist die Kunst dazu berechtigt, in die restlichen Bereiche des Lebens einzugreifen und auf sie Einfluss auszuüben.

Im gleichen Jahr behauptet der tschechische Publizist in seiner Rezension über das Buch *Hymny a vzdechy* des Schriftstellers A. E. Mužík erneut: Das einzige Ziel der Kunst ist nichts anderes als die Vermehrung des Lebens, dessen Kraft, dessen ständiger und unaufhaltsamer Bewegung, dessen Wärme. Die Kunst muss das Leben steigern, erweitern. Zu dem bereits Gesagten fügt Šalda noch hinzu: Das Leben ist ebenfalls in den Ideen und in den Grübeleien vorhanden, genauso wie auch in den Träumen zu finden. Aber das bedeutet weder Starre noch Passivität: Auch in der nicht materiellen, ungreifbaren Welt der Gedanken gibt es Bewegung, Veränderung, Entwicklung. Der tschechische Autor stimmt vollkommen mit der neuen Ästhetik überein, die – sowohl im Leben als auch in der Kunst – überall Lebendigkeit und Bewegung, Entwicklung und Rhythmus erkennt.³²¹

318 Šalda, František Xaver, 1949a: S. 334. Aus *Národní divadlo*, nachgedruckt in: Šalda, František Xaver, 1949a, S. 325–355.

319 Šalda, František Xaver, 1949a: S. 334.

320 Šalda, František Xaver, 1949a: S. 334.

321 Šalda, František Xaver, 1949a: S. 399. Der vollständige Text *Hymny a vzdechy* ist nachgedruckt in: Šalda, František Xaver, 1949a, S. 398–405.

1895 bemerkt Šalda in seiner Rezension des Buches *Stojaté vody* des Dekadenten Jíří Karásek: Die wahre Kunst ist Kampf und harte Arbeit, sie entsteht aus der ständigen und fruchtbaren Beziehung der inneren Welt mit dem Äußeren. Denn die Kunst ist ein soziales und gemeinschaftliches Phänomen (*jev společenský a hromadný*), dessen Voraussetzungen die Mitteilbarkeit (*sdílnost*) und die Suggestivität sind. Je inhaltsreicher und lebendiger die Kunst ist, desto wertvoller wird sie. Je mehr Leben sie beibehält, das heißt, je besseres Leben sie hervorrufen kann, desto wichtiger und nützlicher wird sie. Je mehr Leben in der Kunst vorhanden ist, desto suggestiver wird sie: deswegen ist die Steigerung des Lebens im Kunstwerk so wichtig.³²² Dieser Anspruch, das Leben mehren, verdichten und steigern zu können, teilen der Symbolismus und die neue Kunst, im Gegensatz zur naturalistischen Strömung, wie auch zur tschechischen Dekadenz.³²³ Indem Šalda die Suggestivität der neuen Kunst als wünschenswerten und positiven Zug definiert, erklärt er implizit wieso er keine genaue Auffassung der modernen Kunst liefern kann (oder will). Die neue Kunst muss durch ihre suggestiven Kräfte ein höheres Lebensgefühl in ihren Empfängern erwecken können; die Vielfältigkeit und die zahlreichen Facetten des (wahren) Lebens verhindern freilich eine exakte Schilderung sowohl der Merkmale der neuen Kunst als auch der dadurch hervorgerufenen Empfindungen. Die – aus der Perspektive des tschechischen Autors – zwangsläufige Verknüpfung zwischen der Steigerung des Lebens im Kunstwerk und der darauffolgenden Steigerung der Suggestivität, welche in einer Vermehrung des Lebens im Kunstempfänger resultiert, scheint mir jedoch an dieser Stelle nicht genügend ausführlich erklärt und fundiert. Die logische Notwendigkeit und Unausweichlichkeit des eben genannten Prozesses bedürfen aus meiner Sicht einer tiefgründigeren Erklärung – Šaldas Absicht, keine eingehende und dadurch einschränkende Formulierung der neuen Kunst geben zu wollen, zum Trotz.

Auch die moderne tschechische Renaissance sucht weiter die Vereinigung des Bestehenden, wie der Prager Autor 1897 beteuert: „*Centrum její [Renesance, Anm.] je snaha spojit neivyšší sílu a neivyšší jemnosti.*“³²⁴ Dazu bedarf es allerdings der Überwindung der Dekadenz, insofern mit Dekadenz Passivität und falsche Sentimentalität gemeint wird.³²⁵ An der Stelle scheint Šalda die Dekadenz doch als schädlich und negativ zu beurteilen: Mit dem eben genannten Urteil bezieht er sich aber auf eine Scheidekadenz, die ohne jegliches wahres Gefühl nur oberflächlich die dekadente Bewegung, nachahmt.

322 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 244. Vollständig nachgedruckt in: Šalda, František Xaver, 1950b, S. 223–245.

323 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 241f.

324 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 246. Aus: *Antonín Sova: Vybouřené smutky*, 1897 erschienen, nachgedruckt in: Šalda, František Xaver, 1950c, S. 249–257.

325 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 246.

In *Moderní drama německé* aus dem Jahr 1897 plädiert er erneut für die Überwindung des aktuellen kläglichen Zustands:

*Mnoho hovořívá se nyní o problému Renesance. Sní se o překonání prý puritánského středověku, bolesti, tmy, sentimentality, svědomí. Jasná, světlá, klidná duše Hellady znova se hledá. Figury Renesance italské, nad zlem i dobrem povýšené, tyrani s nervovými rukama umělců se studují. O silné, zdravé a šťastné periodě života se blouzní.*³²⁶

Šalda fügt an dieser Stelle allerdings keine konkrete Erklärung über die Vollendung dieser ersehnten Renaissance hinzu; soll sein Schrei nach Heilung, nach Erneuerung etwa als bloßer Wunsch seitens des Schriftstellers verstanden werden?

Die Frage, die sich letztendlich dabei stellt, ist folgende: Wenn für Šalda das Ziel der Moderne die Zusammenführung, die Vereinigung des Bestehenden ist, welche Rolle spielen darin die negativen, künstlichen Erscheinungen des Lebens (die von Šalda sehr wohl wahrgenommen und kritisiert werden)? Wie können sie mit den anderen positiven Phänomenen im Prozess der Zusammensetzung eingebunden werden? Inwiefern tragen sie zur Schöpfung der neuen modernen Welt bei? Der tschechische Autor kann (oder will) dazu an mancher Stelle keine konkrete Antwort geben: Die Moderne ist aus seiner Perspektive zwar in manchen Anzeichen vorhanden, richtig entfaltet hat sie sich aber noch lange nicht – wie auch Bahr in seinen Schriften erklärt – und eine klare Lösung des Problems wird nicht formuliert. 1897, in *Renesance – čeho?* wird vom tschechischen Kritiker eine eindeutigere Stellungnahme abgegeben:

*Každý jev života má právo na uměleckou realizaci, na uměleckou formaci, nesmí být zanedbán, potlačen, [utopen] ve vyšším svém pojmovém obraze a ideové synthesi. Naopak: umělec ho musí studovat neúnavně, s všemožnou láskou a pílí a učit se ho vystihovat v celé jevové plnosti, složitosti, rozlitém roztržštění.*³²⁷

Die neue Kunst muss die breite Masse dazu heranbilden, sich dem höheren und besseren Leben anzunähern, sie muss dem Volk gesellschaftliche Ideale und ethische Ansätze vor Augen führen.³²⁸

Am Ende des Essays betont Šalda erneut: Die neue Kunst will das Leben vermehren und steigern,

326 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 355.

327 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 425.

328 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 431.

sie will eine klare und aufrechte Abbildung seines inhaltlichen Wertes schaffen. Damit ihr dieses Unterfangen gelingt, muss sie sich von dem heutigen Chaos und der allgegenwärtigen Verwirrung abwenden. Sie muss mehr als nur Sensation, Launen und Scheingefühle anbieten. Kurz und bündig: Sie muss anders als die vorhandene Kunst sein.³²⁹ Am Ende des Aufsatzes wird dies noch einmal bekräftigt: Aufgabe der neuen Kunst ist die Steigerung, Vermehrung und Verbindung aller Lebenserscheinungen. Trotzdem bleibt die Frage offen, wie Šalda die negativen Erscheinungen betrachtet: An manchen Stellen erklärt er, alles nütze dem Leben, an anderen will er das „Böse“ loswerden. Somit scheint der tschechische Autor eine unentschlossene, ambivalente Haltung zur Frage aufrechtzuerhalten.

Dem tschechischen Kritiker geht es nicht darum, die vorhandenen Gegebenheiten zu überwinden, um etwas Neues, noch nicht Vorhandenes zu schaffen; er will die Einheitlichkeit aller Erscheinungen im Leben erkennen. Er glaubt weder an den Zwiespalt zwischen Kunst und Leben, noch an den zwischen Schönheit und Wahrheit und will ihren Zusammenhang ans Licht bringen.

7.3 Die Funktion von Entwicklung und Innovation in Bahrs frühen Schriften

Entwicklung und Innovation stellen einen wesentlichen Aspekt literarischer Erneuerungen dar: Das Alte muss überwunden bzw. in das Neue integriert werden. Das in Österreich-Ungarn um die Jahrhundertwende herrschende Klima spaltet sich zwischen einem blinden Glauben an Fortschritt und Zukunft und der Vorahnung des kommenden Zerfalles des Kaisertums. Die zahlreichen technologischen Errungenschaften, die im Laufe des 19. Jahrhunderts stattgefunden haben, wirken überwältigend auf die Betroffenen. Eine neue Ära hat begonnen und der menschliche Geist ist gerade dabei, sich mit den gesamten, rasant geschehenen Eroberungen auseinanderzusetzen und sie zu verarbeiten. Der rasche und ungeheure Aufschwung lässt selbstverständlich die künstlerische Sphäre nicht unberührt; die Frage, was Innovation und Entwicklung bedeuten, ist nicht nur für Politik und Wirtschaft, sondern auch für Kunst und Wissenschaft aktuell und omnipräsent.

Die folgenden Abschnitte wollen Bahrs Bild und Stellung zu den oben genannten Begriffen ‚Entwicklung‘ und ‚Innovation‘ näher beleuchten.

In seinem Aufsatz *Seit hundert Jahren*, den Bahr anlässlich der Pariser Weltausstellung im Jahr

³²⁹ Šalda, František Xaver, 1950c: S. 431f.

1889 verfasst, behauptet der österreichische Schriftsteller: „Überall und immer, in allen Perioden aller Künste, scheiden sich die Künstler in zwei Gruppen: die einen bringen das Neue, die anderen wiederholen das Alte.“³³⁰ Die Denkweise des Menschen, des Künstlers und in Folge der Kunst ändert sich ständig; jede Erneuerung der Ideen ist von neuen Wünschen bezüglich dessen, was Kunst, Wahrheit und Schönheit sein sollten, begleitet. Der Künstler muss jedesmal wieder diesen neuen Wunsch erforschen, analysieren, entfalten, weiter mitteilen und an die Öffentlichkeit bringen.³³¹

In seinem Essay *Zur Kritik der Kritik* stellt Bahr fest, was die besonderen und innovativen Züge der Bewegung der Moderne sind: „die Erkenntnis von dem ewigen Werden und Vergehen aller Dinge in unaufhaltsamer Flucht und die Einsicht in den Zusammenhang aller Dinge, in die Abhängigkeit des einen vom anderen in der unendlichen Kette des Bestehenden.“³³² Indem sich die Moderne dessen bewusst wird, schafft sie es, sich an die Wahrheit anzunähern. Die weitere große Erkenntnis, zu der die Moderne kommt, ist, dass sich alles ständig bewegt: Das Leben ist „nur Bewegung ohne Unterlaß, ein ewiger Fluß, eine unendliche Entwicklung, in der nichts stillsteht und keine Vergangenheit jemals Gegenwart wird“³³³.

Um diese weitere Entwicklung der Menschheit zuzulassen, ist der moderne Geist gefordert, wie Bahr in dem programmatischen Aufsatz *Die Moderne* proklamiert, „das Außen zum Innen zu machen, daß wir nicht länger Fremdlinge sind, sondern Eigentum erwerben.“³³⁴ Er muss seine Seele leeren, sich von jeder alten Meinung und von jedem „Gerücht, das nicht Gefühl ist“³³⁵, befreien. Trotzdem bleibt die Frage, ob die moderne Strömung tatsächlich eine Erneuerung, oder nur den letzten Akt einer sterbenden Gesellschaft darstelle: „Vielleicht betrügen wir uns. Vielleicht ist es nur Wahn, daß die Zeit sich erneut hat. Vielleicht ist es nur der letzte Krampf.“³³⁶

In Bezug auf die Erneuerung im literarischen Bereich sieht Bahr, wie er in dem Aufsatz *Der Naturalismus im Frack* ankündigt, eine neue Strömung aus der Zusammensetzung von Psychologie und Naturalismus entstehen.³³⁷ Die Besonderheit der Moderne ergibt sich unter anderem daraus, dass sie die Probleme der Gefühle angreift. Das ist die nicht zu unterschätzende Neuerung, die Balzac und Stendhal eingeführt haben: Die bisherige Literatur hatte lediglich die Tatsache der Gefühle konstatiert und ihnen einen gesetzgebenden Charakter gegeben; die Gefühle wurden als

330 Bahr, Hermann, 2004: S. 250. Vollständig nachgedruckt in: Bahr, Hermann, 2004, S. 233–258.

331 Bahr, Hermann, 2004: S. 250.

332 Bahr, Hermann, 2004: S. 268.

333 Bahr, Hermann, 2004: S. 268.

334 Bahr, Hermann, 2013: S. 5.

335 Bahr, Hermann, 2013: S. 5.

336 Bahr, Hermann, 2013: S. 7.

337 Bahr, Hermann, 2013: S. 58.

unveränderbarer Umstand angenommen, der weder analysiert noch untersucht noch zergliedert wurde. Die Moderne hat diese Einsicht umgekehrt:

Was jenen die Hauptsache war, die Spannung rascher, reicher und bewegter Handlung und die Versammlung seltener, bizarrer Charaktere, das achten wir gering. Das Werkzeug von einst, zur Gestaltung des Gegenstandes, ist selber jetzt Gegenstand geworden, das Mittel zur Bewegung und Leitung des Vorwurfes selber Vorwurf, und eine neugierige, unerbittliche, rastlose Enquete ist eröffnet worden, über alle Gefühle in der Brust des Menschen, wie sie sind, wie sie wachsen und wechseln, wie sie verlaufen.³³⁸

Eine neue Psychologie und ein neuer Realismus sind gerade dabei, zu entstehen, wie Bahr in den Essays *Die neue Psychologie* und *Zola* versichert. Vermag der Realismus kein neues Phänomen zu sein, so verändere er sich im Einklang mit der Veränderung und Verjüngung der Welt: „Er verjüngt sich aus den Wechsellagen der Wahrheit, die alle fünfzig Jahre neu wird: denn die Wahrheit ist das Verhältnis des Menschen zum Anderen, und der Mensch und das Andere wandeln ohne Laß, in unaufhaltsamen Flüssen.“³³⁹ Anders als die vergangene Wahrheit, charakterisiert sich die neue Wahrheit, die Wahrheit der Moderne, dadurch, dass sie nach den Zusammenhängen sucht; sie will die Gesamtheit der Beziehungen erfassen, ihre Zusammenhänge durchleuchten, die Wechselbeziehungen zwischen den unterschiedlichen Ereignissen, ihre Ursachen und deren Auswirkungen auslegen.³⁴⁰

Bahrs Diskurs über Innovation und Entwicklung weist auf ein Grundmerkmal der Moderne hin: Der Glaube der Moderne an die Möglichkeit einer neuen Welt ist untrennbar mit der Wahrnehmung eines allgemeinen Verfalles verbunden. Gerade in dem Moment, wo der Untergang nicht aufzuhalten scheint, wo die überwältigenden Erneuerungen des 19. Jahrhunderts den Menschen ratlos über seine weitere Zukunft lassen, wird mit allen Kräften und aus tiefster Überzeugung an eine grundlegende Umgestaltung des Lebens geglaubt. Denn die Moderne, anders als andere zeitgenössische Strömungen, wie diejenige der *Décadence*, registriert nicht nur die allgegenwärtige Verwesung, sondern sucht zugleich das Heilmittel dazu.³⁴¹

338 Bahr, Hermann, 2013: S. 66.

339 Bahr, Hermann, 2013: S. 147. Der vollständige Artikel *Zola*, 1890 veröffentlicht, wurde nachgedruckt in: Bahr, Hermann, 2013, S. 147–156.

340 Bahr, Hermann, 2013: S. 147f.

341 Pynsent, Robert B., 1989: S. 111.

7.4 Šalda Bemerkungen zur Rolle der Entwicklung sowohl in der Kunst als auch im Leben

Šaldas Anschauung der Rolle von Entwicklung in der menschlichen Geschichte im Zeitraum zwischen 1889 und dem Ende der 1890er Jahre wird lediglich an wenigen Stellen thematisiert und stellt keine sonderlich innovative Theorie dar.

Die erste Auseinandersetzung mit dem Thema findet im Text *Divadelní causerie* statt. *Divadelní causerie*, Šaldas älteste kritische Schrift, die im Jahr 1889 in der Zeitschrift *Česká Thalia* veröffentlicht wird, hinterfragt die Eigenschaften und die Evolution der Kunst: In einem Dialog eruiieren zwei Freunde ihre unterschiedlichen Aspekte. Künstlerische und wissenschaftliche Werke haben ihren Ursprung in der Gesellschaft: Die Evolution der Kunst ist nichts anderes als eine Facette der gesellschaftlichen Evolution.³⁴² Die literarische Evolution wiederholt zyklisch gewisse Phasen. Die Ursache wird vom jungen Autor folgendermaßen erklärt: „*Po vyčerpání všeho, okruhem dojde se k bodu, odkud se vyšlo – jenom že hledá se vždy cestou vpřed a nikdy vzad... Je to týž bod, ovšem - ale jinak situován a vždy ve spirále o jeden právě opsaný oblouk výš nebo (je to zcela jedno) níž.*“³⁴³

Im Rahmen seiner Polemik über den Schriftsteller Antonin Klášterský wird dann Šalda 1893 im *Zasláno Lumíru a Času* schreiben: „*Život je změna, věčná změna, věčný tok, věčný pohyb, věčný zápor existujícího a minulého.*“³⁴⁴ Mit dieser Aussage will er sich einerseits gegen Vorwürfe wegen seiner vermeintlich widersprüchlichen Meinungsänderung über Klášterský verteidigen, andererseits gibt der Streit dem Autor zu einer breitgefächerten Auseinandersetzung mit dem Thema Veränderung und Evolution Anlass. Jeder Mensch hat das unabdingbare und unantastbare Recht darauf, sich weiterzuentwickeln. Das Streben nach Evolution, sei es als Einzelner oder als Gemeinschaft, ist eine angeborene menschliche Eigenschaft, die nicht zuletzt dem Überleben der Spezies dient. Diese Tatsache nicht anerkennen zu wollen ist intellektuelle Kurzsichtigkeit und Faulheit.³⁴⁵

342 Šalda, František Xaver, 1949a: S. 461. Vollständig nachgedruckt in: Šalda, František Xaver, 1949a, S. 456–462.

343 Šalda, František Xaver, 1949a: S. 462.

344 Šalda, František Xaver, 1949a: S. 423. Aus *Zasláno Lumíru a času*, 1893 veröffentlicht, nachgedruckt in: Šalda, František Xaver, 1949a, S. 423–427.

345 Šalda, František Xaver, 1949a: S. 424.

Am Ende seines Essays *K otázce dekadence* behauptet Šalda 1895: Das künstlerische Werk verliert mit der Zeit seine Wirkung. Denn ‚*sugestivnost*‘ und ‚*ilusivnost*‘ sind Domänen des neuen Menschen, welcher Neues schafft. Das Alte hat bereits seine Aufgabe erledigt und kann aus diesem Grund nicht zur weiteren Entwicklung beitragen: „*Až přijdou nová individua, noví umělci, nové umění - naváží se jiné sugesce, jiné iluse reality - rozlije se nový život. A hra se opakuje od začátku. Nyní je však staré již zdravé, mravné atd. Poněvadž je mrtvé.*“³⁴⁶

1897 äußert sich der tschechische Schriftsteller im Artikel *Pohled na novou českou literaturu* zu den neuesten Entwicklungen der tschechischen Literatur folgendermaßen: Sowohl die tschechische als auch die restlichen europäischen Literaturen stehen gerade an der Schwelle zwischen der alten und der neuen Welt. Realismus und Naturalismus waren die zwei Strömungen, die diesen Übergang begleiteten. Der Kampf um eine dem Leben getreue Literatur hat schon in den 1860ern in Deutschland angefangen: Eine neue Kunst, die den modernen Menschen und das Leben in all seinen Facetten darstellen kann, wird gesucht. Die Neuartigkeit der modernen Kunst besteht in ihrem Versuch, Mensch und Leben nicht in ihrer idealisierten Form wiederzugeben, sondern so, wie sie tatsächlich in jenem Moment sind, mit ihren immer und überall vorhandenen Widersprüchlichkeiten, ohne ein moralisches Urteil darüber abgeben zu wollen.³⁴⁷

Wie Šalda 1911 erneut bekräftigen wird: „*Experiment je život znova narozený.*“³⁴⁸ Durch das Experimentieren verwandelt und erneuert sich das Leben, aus dem Alten wird das Neue geschaffen, in einer unaufhörlichen Verkettung von Wiederholung und Innovation.³⁴⁹

Šaldas Aussagen über Fortschritt und Entwicklung tragen wenig Neues zu dem bei, was im europäischen Diskurs darüber bereits gesagt wurde: Er teilt die unter den Modernen verbreitete Meinung, dass Kunst, Literatur und Mensch im Umbruch sind. Das Innovative an der modernen Kunst ist die Tatsache, dass sie Mensch und Leben in ihrer Gesamtheit so, wie sie wirklich sind, abbilden will. Evolution und Entwicklung dienen, wie die Darwinsche Theorie besagt, dem Überleben und Vorankommen der Spezies. Der Mensch verändert sich ständig; deswegen kann das Alte nicht auf den neuen Menschen wirken, denn es beschäftigt sich mit längst verarbeiteten

346 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 222.

347 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 357. Vollständig nachgedruckt in: Šalda, František Xaver, 1950c, S. 357–365.

348 Šalda, František Xaver, 1948: S. 22. Der Text *Experimenty* ist vollständig nachgedruckt in: Šalda, František Xaver, 1948, S. 17–23.

349 Šalda, František Xaver, 1948: S. 22.

Themen und Sensationen. Alle dies wurde im wissenschaftlichen und künstlerischen Bereich bereits von mehreren Seiten formuliert.

7.5 Schlussbetrachtungen zu Bahrs und Šaldas Anschauung des Begriffes ‚Überwindung‘

Während das Konzept von Überwindung in Bahrs Vorstellung der modernen Kunst reichlich Platz findet, ist in Šaldas Ausformulierung der Moderne davon kaum die Rede. Stattdessen sind solche Begriffe wie Vermehrung, Steigerung, Synthese, Einheit und Verbindung vorhanden.

Beiden Autoren geht es um die Vereinigung des Äußerlichen mit dem Innerlichen, der unterschiedlichen Teile in einem Ganzen; über das Ergebnis dieser Verschmelzung sind sie sich aber nicht einig. Beide wollen dem gequälten Leben des ‚*homo duplex*‘ und der Spaltung des Lebens in einer industriellen Welt ein Ende setzen. Für beide Kritiker muss die Gesellschaft jenes qualvolle Auseinanderklaffen unbedingt überwinden; sowohl Bahr als auch Šalda predigen eine ganzheitliche Sichtweise der Welt.

Die Begriffe Überwindung und Synthese sind in Bahrs Konzeption eng miteinander verbunden. Diese künstliche und deswegen qualvolle Abgrenzung, die auf der intrapersonalen, interpersonalen und universalen Ebene stattfindet, muss durch die Synthese der abgekapselten Teile des Leben überwunden werden. Bahr beschäftigt sich grundlegend mit der Problematik des ‚*homo duplex*‘, und sucht nach einer Heilung, was ihn dazu führt, für die Überwindung der Aufspaltung des Lebens zu plädieren.³⁵⁰ Bahr will eine ständige Überwindung des gerade eben Überwundenen; jede Erscheinung und Bewegung, welche sich augenblicklich ändert, muss gleich überwunden werden.

Die *Fin de Siècle*-Ära ist stürmisch und kennt keine Ruhe; die ganze Welt, sowohl die innerliche wie auch die äußerliche, wird in jener Zeit umgeworfen: „Es ist im Geiste und im Gefühl, im Glauben und im Wirken, im Wollen und Vollbringen, in den Zwecken und in den Mitteln, in allen Äußerungen des Lebens eine unaufhaltsame und unerbittliche Revolution bis in die letzten Gründe aller Dinge.“³⁵¹ Alles, was nun bis dahin geschehen ist, muss überwunden werden, denn es entspricht nicht mehr der gegenwärtigen Wahrheit und Wirklichkeit. Diese zahlreichen Veränderungen geschehen durch eine endlose Wechselwirkung, zwischen Einzelnem und Ganzem,

350 Farkas, Reinhard, 1987b: S. 19.

351 Bahr, Hermann, 2013: S. 264.

Denken und Tun, Kunst und Wissenschaft. In jeder einzelnen, kleinsten Handlung oder Äußerung spiegelt sich der ganze Prozess wider. In *Studien zur Kritik der Moderne* erklärt Bahr Symbolismus, Décadence und Satanismus zu den drei wichtigsten literarischen Strömungen, die den Naturalismus überwinden werden.³⁵² Dennoch erkennt er bald darauf, dass jene Strömungen nicht die wahren Repräsentanten moderner Kunst sein werden.

Die Überwindung wird bei Bahr zum immanenten Prozess. Aus der Erkenntnis, dass sich alles stets verändert, und aufgrund der Überzeugung, dass echte moderne Kunst erst in der Zukunft erblühen wird, liefert Bahr keine weiteren Auskünfte darüber, wie der Prozess der Überwindung stattfinden wird. Was ihm allerdings klar ist: Daraus wird etwas vollkommen Neues entstehen. In diesem Punkt divergieren die Meinungen des österreichischen und des tschechischen Journalisten. Laut Šalda's Anschauung wird nicht notwendigerweise etwas Neues entstehen; er teilt die Meinung, dass im Leben bereits alles vorhanden ist, damit es aufblüht und vollständig wird. Die Synthese – sprich die Zusammenführung – der getrennten Teile genügt, man muss zu keinem bisher unerreichten Stadium der Entwicklung gelangen. Durch die Synthese wird das gegenwärtige Leben vermehrt, gesteigert und erweitert, aber nicht durch ein neues ersetzt. Bereits 1892 hatte Šalda im *Synthetismus v novém umění* behauptet: Die Aufgabe und der Vorzug des synthetischen Prozesses bestehen darin, dass er die getrennten Teile verbindet (aber nicht überwindet). Der Synthetismus ist eine integrale Angelegenheit, d.h., er schafft ein Ganzes aus den vorhandenen Fragmenten. In *Synthetismus v novém umění* legt Šalda die mannigfachen Korrelationen zwischen ‚Synthesa‘, ‚Spojení‘ und ‚Jednota‘ dar: das Äußerliche und das Innerliche sind in der künstlerischen Erkenntnis eins.³⁵³ Form und Inhalt bedürfen einander, um vollständig zu sein, einzeln können sie weder Leben noch Kunst akkurat abbilden.³⁵⁴ Durch den Synthetismus, beruhend auf der intuitiv konkreten Betrachtung (auf Tschechisch: *intuitivně konkrétní nazírání*), sucht der Literaturkritiker den Ausgangspunkt, der es dem modernen Mensch ermöglicht, den naturalistischen, analytischen, sozialen Pol mit dem symbolistischen, metaphysischen, religiösen Pol in einer künstlerischen Einheit zu vereinigen.³⁵⁵ ‚Integralnost‘ ist das Kennzeichen der wahren Kunst: das heißt, nur indem die Kunst all die Facetten, Pole und Blickwinkel des Lebens erfasst und sie zur Einheit bringt wird sie zur wahren Kunst, die dazu fähig ist, „Jedno i Všecko“ wiederzugeben.³⁵⁶

Während Bahr das Leben als linearen Fortschritt sieht, in dem neue Entwicklungsetappen

352 Daviau, Donald G., 1984: S. 103.

353 Šalda, František Xaver, 1949a: S. 32f.

354 Šalda, František Xaver, 1949a: S. 32f.

355 *Dějiny české literatury 4*, 1995: S. 97.

356 Šalda, František Xaver, 1949a: S. 52ff.

sukzessive erreicht werden,³⁵⁷ scheint Šalda das Leben als Zyklus zu betrachten, in dem alles immer vorhanden ist und abwechselnd in den Vordergrund tritt. Mit den Worten des Autors: „*Život ničeho tím neztrácí. Je to pouhý přenos jeho, jeho pouhý hyb. Zisk a ztráta nutně si odpovídají, doplňují se, zaměňují se.*“³⁵⁸ An diesen Aussagen lässt sich Šaldas Anschauung über Leben und Kunst verdeutlichen: Er glaubt nicht an eine Trennung zwischen den unterschiedlichen Erscheinungen des Lebens, denn sie sind unabdingbar miteinander verkettet. Es gibt keine Spaltung zwischen Individuum und Gesellschaft, zwischen Teil und Ganzem; jene Kategorien werden vom Geist erfunden, um sich die Vielfältigkeit der Realität einfacher zu erklären und um die Kommunikation leichter zu gestalten. Das wahre, anzustrebende Leben besteht demzufolge aus der Zusammensetzung seiner auseinandergerückten Elemente: „*Mezi jedinečností a hromadností, mezi dvěma těmito poly, kladem a zápolem, bije a žije se život.*“³⁵⁹

Laut Bahr sind Anzeichen der Suche nach der Aufhebung der Schranken, nach der Vereinigung der getrennten Stücke, nach der Synthese deren Widersprüche in eine höhere Einheit gewachsen sind gegenwärtig überall zu finden. Die gesamte moderne Geistesarbeit dient der Überwindung aller unterschiedlichen Abspaltungen:

Nicht um die Aufhebung des Individualismus durch den Sozialismus mehr, sondern nur noch um die Vereinigung ihrer in das allgemein Bewußtsein aufgenommenen Elemente in der Sozialdemokratie handelt es sich für die Politik. Nicht um die Überwindung des unempirischen Geistes durch eine geistlose Empirie, sondern um die Verbindung von Erfahrung und Denken zu gemeinsamer Arbeit handelt es sich für die Wissenschaft. So handelt es sich auch für die Kunst um die Synthese von Naturalismus und Romantik.³⁶⁰

Beide Autoren teilen die Meinung, dass die moderne Kunst die Schranke zwischen den unterschiedlichen Bereichen und Erscheinungen aufheben muss; sie muss zeigen, dass die Trennungen nur scheinbar sind und alles verbunden ist. Wie Šalda 1897 in seinem Aufsatz *Renesanční sen* behauptet: „*Ona [duše, Anm.] a my – ty dvě hodnoty jsou komplementérní.*“³⁶¹ Die

357Vgl. mit Wunbergs Absatz *Überwindung vs. Entwicklung* in: Wunberg, Gotthart, 1987b, S. 18–20: Bahr ist „die Inaugurierung einer Bewegung, die sich seitdem selbst perpetuiert“, zu verdanken. „Auf die jüngste Entwicklung folgt die noch jüngere, auf diese eine wiederum jüngste, die erst darin ihren Sinn zu gewinnen scheint, daß sie in der nächst höheren aufgeht.“ Wunberg behauptet weiter: Bahr „wendete die passive Entwicklung in eine aktive Überwindung.“ Die Frage, die hier offen bleibt, ist ob Entwicklung und Überwindung gegensätzlich stehen und ob die Entwicklung notwendigerweise passiv ist.

358Šalda, František Xaver, 1950b: S. 208.

359 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 210.

360 Bahr, Hermann, 2004: S. 80.

361 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 463.

früheren Trennungen sowohl zwischen Körper und Seele als auch zwischen den unterschiedlichen Bereichen im Leben müssen aufgehoben werden, die neue Kunst wird dazu berufen, eine Brücke zwischen der alten und der neuen Welt zu bauen. So wird sich endlich zeigen, dass diese Spaltungen bloß scheinbar sind, dass in Wahrheit alles miteinander geknüpft ist. Jeder Teil absolviert unterschiedliche Aufgaben, die miteinander interagieren, so dass sie dem Ganzen nützlich sind und dazu verhelfen – unabhängig davon, ob bewusst oder unbewusst – jene ersehnte neue Welt zu schaffen.³⁶² Weiters bekundet er im Essay: „*Dnes chceme zachovávat všecko a množit.*“³⁶³ Die große Entdeckung der modernen Zeit liegt darin, dass der Mensch nicht nur die einzelnen Details und Bruchstücke wahrnimmt, sondern auch deren Zusammenhang. Die moderne Kunst wird aus einer neuen Perspektive arbeiten, nämlich der des vervielfachten und gesteigerten Lebens.³⁶⁴

Bahr erkennt auch diese unzertrennliche Kohäsion der unterschiedlichen Bereiche und deren wechselseitigen Beitrag: Im Leben, in der Wissenschaft und in der Kunst gibt es eine unaufhörliche Wechselwirkung zwischen Denken und Dichten, Malen und Singen, Glauben und Handeln. Das Ganze und jedes Einzelne kooperieren miteinander, um eine radikale Veränderung zu schaffen, die in jedem kleinsten Detail zugleich für die große Entwicklung des gesamten Menschenbildes arbeitet. „Jede einzelne Kunst, jede einzelne Wissenschaft, jede einzelne Äußerung des Lebens ist ein Spiegel des allgemeinen Prozesses.“³⁶⁵ Jedes Teil setzt sich dafür ein, die Aufgabe der modernen Kunst in Realität zu verwandeln: „die äußere Wirklichkeit, die der Körper außer uns, die innere Wirklichkeit, die der Seelen in uns, und den unwirklichen Rest von Hoffnungen und Träumen auszudrücken“³⁶⁶.

Die Erkennung jenes Zusammenhanges führt aber laut Bahr zu etwas Unbekanntem und nie Dagewesenem, eine Schlussfolgerung, die bei dem tschechischen Publizisten nicht zu finden ist.

362 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 463.

363 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 465.

364 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 465.

365 Bahr, Hermann, 2013: S. 265.

366 Bahr, Hermann, 2013: S. 265.

8 Die Ausformung des Synthese-Konzeptes in den Arbeiten der beiden Autoren

8.1 Das Konzept der Synthese in Bahrs kritischen Schriften *Zur Kritik der Moderne* und *Die Überwindung des Naturalismus*.

Das Konzept der Synthese prägt in wichtigem Maße Bahrs Konzeption des modernen Geistes und begründet Bahrs Befürwortung der Notwendigkeit einer neuen Kunst. Es bezieht sich sowohl auf die Synthese von Leben und Kunst als auch auf die Synthese von Naturalismus und Romantik in einer neuen – modernen – Kunst. Im ersten Abschnitt dieses Kapitels wird Bahrs Vorstellung von Synthese in Bezug auf das Leben näher erforscht. Weiters werden die wichtigsten Entwicklungen und Errungenschaften jener Zeit einbezogen, um ein vollständiges Bild von den Ursachen und Beweggründen für Bahrs Auffassungen zu geben.

Die industrielle Revolution und die damit verbundene Veränderung der Arbeitsprozesse brachten eine Revolution in der Denkweise der Menschen mit sich: Technische Innovation und die damit verbundenen Rationalisierungsprozesse führten zu einem erhöhten Arbeitstempo, einer intensiveren Arbeitszeit und einer weitgehenden Zerteilung der Arbeitsprozesse. Die weiteren Fortschritte im Bereich der Kommunikation und in der Mobilität der Menschen ermöglichten sowohl einen rascheren Informationsaustausch als auch eine erhöhte Beweglichkeit der Bevölkerung. Andererseits sorgten sowohl die Vielzahl an Informationen als auch deren schnelle Zirkulation für Unübersichtlichkeit und Verwirrung, und führten somit zu geistiger Überforderung der Menschen. Überdies erschwerten die immer schnellere Anhäufung und Verbreitung von Wissen die Erschaffung eines allumfassenden Bildes der Wirklichkeit nicht nur für den Einzelnen, sondern auch für die Menschheit in ihrer Gesamtheit.

Schon in den frühen Jahren seines Schaffens strebte Bahr nach einer Synthese, sei es im politischen, philosophischen oder auch im literarischen Bereich: „Seine [Bahrs, Anm.] Arbeit mit dem Thema *Die Entwicklung vom Individualismus zum Sozialismus* war viel zu breit angelegt, wollte er damit nichts Geringeres als ein neues Weltbild aus der Synthese verschiedener Wissenschaftsdisziplinen konstruieren.“³⁶⁷

367 Ifkovits, Kurt, 2007: S. 12.

Bahrs Auffassung der Moderne basiert auf der Annahme, dass das Leben ständig fließt und alle Akteure wie auch deren Lebensäußerungen diesem Fluss folgen und die aktuelle Wahrheit wahrnehmen müssen.³⁶⁸

Bahr sieht es geradezu als Aufgabe seiner Generation an, alle voneinander abgesonderten Teilbereiche des Lebens zu vereinigen: Die Grenzen zwischen den getrennten Wissenschaften müssen aufgehoben werden. Jenes Zeitalter, in dem Bahr lebt, benötigt seiner Meinung nach dringend eine Lösung für den aufgrund von Zerstreuung fehlenden Zusammenhang des Lebens: Es bedarf einer einigenden Wissenschaft, die, einem Kompass gleich, durch die Vielfalt der modernen Ära zu führen und die vorhandenen Widersprüche letztlich wieder in einem Ganzen zu vereinigen vermag.³⁶⁹

Ende der 1880er Jahre strebt die gesamte Gegenwart und die moderne Geistesarbeit laut Bahr nach einem gemeinsamen Ziel, nämlich jenem der Bildung einer neuen Ganzheit. Dieses Streben nach Ganzheitlichkeit ist überall zu erkennen, egal ob in der Politik, der Wissenschaft oder auch der Kunst: Nachdem der Sozialismus versucht hat, den Individualismus aufzuheben, versucht nun die Sozialdemokratie, Elemente von beiden Ideologien in sich zu vereinigen. Die Wissenschaft will nicht mehr den unempirischen Geist durch eine ‚geistlose Empirie‘ überwinden, sondern sucht nunmehr die Verbindung zwischen Erfahrung und Denken. Genauso wie der politische und wissenschaftliche Bereich auf diese Verbindung und Vereinigung abzielen, strebt auch die Kunst nach der Synthese von Naturalismus und Romantik.³⁷⁰

Humanismus, Naturalismus und Sozialismus sind unverzichtbare, einander wechselseitig bedingende Elemente von Bahrs Auffassung der Moderne. Bahr predigt eine Synthese der Wechselwirkungen zwischen Masse und Individuum, die streng an das Naturgesetz gebunden sind. Das Ich muss sich erneut öffnen, sich mit dem Ganzen wieder verbunden fühlen und darf sich keinesfalls an das Negative haften.³⁷¹

Der moderne Geist, der vor einem großen Wendepunkt in der menschlichen Geschichte steht, hat zur Aufgabe, zwei Extreme – Individualismus und Sozialismus – in einer neu gegründeten Kultur zu vereinigen und daraus eine Synthese zu schaffen. Alles, was der Individualismus negativ bewertet (namentlich die Gesellschaft), und alles, was der Sozialismus ablehnt, (das Individuum), muss eine positive Konnotation durch eine Synthese beider Elemente erreichen. Die Positivität

368 Daviau, Donald G, 1984: S. 100.

369 Bahr, Hermann, 2004: S. 77.

370 Bahr, Hermann, 2004: S. 80.

371 Farkas, Reinhard, 1987b: S. 18.

dieser Synthese entsteht daraus, dass sie nur in der Entwicklung der Wirklichkeit ermöglicht werden kann.³⁷²

Dieses positive Moment, daß der moderne Geist sein Ideal aus der Wirklichkeit herausholt und mit ihm in die Wirklichkeit hineinstrebt, ist es, das seine charakteristische Besonderheit ausmacht. Gedanklich das letzte Resultat jener gewaltigen Geistesarbeit von vier Jahrhunderten, ihre Zusammenfassung und Bewährung, drückt es sich in der Empfindung als jene stürmische Sehnsucht aus, die wie der brünstige Gluthauch eines kommenden Glückes durch unsere Zeit geht, jene ungestüme Sehnsucht nach einer neuen Welt der Liebe, Freude und Schönheit, nach Befreiung dieser alten von aller Lüge und Heuchelei, die sie entstellt und ihre verborgene Würde in Häßlichkeit verkehrt. Dadurch, daß es nur erst Forderung ist, wird es zum großen Schmerze der Zeit; aber kein unfruchtbarer ist dieser Schmerz und da er die Kraft nicht verzehrt und die That gebären wird, ist er der eigentliche Adel der Zeit.³⁷³

Diese Synthese, die alle Bereiche des menschlichen Lebens, der Politik und der Wissenschaften betreffen muss, kann letztlich auch das Feld der literarischen Genres nicht auslassen.

In Bezug auf die Literatur spricht Bahr von der Synthese von Naturalismus und Romantik; einer Synthese im Sinne einer neuen Einheit von Kunst und Mensch, welche die Wiedergeburt einer dadurch neu entstandenen Menschheit ermöglicht.

Diesem verderblichen Auseinanderklaffen will die Moderne ein Ende bereiten. Kunst und Leben, Traum und Wachen, Geist und Körper, Kultur und Natur, alle zerrissenen Polaritäten der Welt, will sie auf ihre organische Beziehung zurückführen. Freilich setzt dies die Aushöhlung des Individualismus voraus, wie sie Hermann Bahr entschieden konstatierte.³⁷⁴

Denn auch in der Entwicklung der literarischen Gattungen ist die Zersplitterung ersichtlich: Die Trennung zwischen Leib und Seele fängt – so Bahr – im Christentum an und wird vom Bürgertum weitergeführt, indem es Ideal und Wirklichkeit voneinander trennt. In neueren Zeiten predigt die Romantik den Kult des Individuums, negiert dabei jedoch die Kollektivität. Nach der Romantik wiederum fällt die Literatur in das andere Extrem, in die realistische Strömung. Der Fokus wendet sich vom Denken zum Sein, vom Individuum zur Umwelt. Der Realismus stellt in diesem Sinne einen scharfen Gegensatz zur vorherigen Stilrichtung dar. Der Naturalismus negiert alles,

372 Bahr, Hermann, 2004: S. 88.

373 Bahr, Hermann, 2004: S. 88.

374 Farkas, Reinhard, 1987b: S. 13.

was die Romantik darstellt bzw. beinhaltet, repräsentiert aber dabei nur dasselbe Problem in umgedrehter Form, und kann somit keine wahre Lösung dafür finden.³⁷⁵

Deswegen ist in Bezug auf die Literatur bei Bahr von Synthese von Naturalismus und Romantik die Rede: Synthese ganz im Sinne einer neuen Einheit von Kunst und Mensch, welche die Wiedergeburt einer dadurch neu entstandenen Menschheit ermöglicht. Die moderne Geistesarbeit ist von der Bildung einer neuen Ganzheit gekennzeichnet: Durch die Wiedervereinigung aller Teilbereiche des Lebens werden die Widersprüche der Realität in einem höheren Ganzen zusammengeschlossen.³⁷⁶ Psychologie und Naturalismus mussten sich verbinden, um voneinander zu lernen und letzten Endes auch etwas Neues zu erschaffen.³⁷⁷

Nicht um die Aufhebung des Individualismus durch den Sozialismus mehr, sondern nur noch um die Vereinigung ihrer in das allgemeine Bewußtsein aufgenommenen Elemente in der Sozialdemokratie handelt es sich für die Politik. Nicht um die Überwindung des unempirischen Geistes durch eine geistlose Empirie, sondern um die Verbindung von Erfahrung und Denken zu gemeinsamer Arbeit handelt es sich für die Wissenschaft. So handelt es sich auch für die Kunst um die Synthese von Naturalismus und Romantik.³⁷⁸

Zu Bestrebungen der modernen Literatur spricht sich Bahr eindeutig aus: „Die Synthese von Naturalismus und Romantik ist die gegenwärtige Aufgabe der Litteratur.“³⁷⁹ Die Gattung der naturalistischen Problemdichtung ist am besten geeignet, um diese Synthese zustande zu bringen, da sie sowohl Elemente der Romantik als auch des Naturalismus aufweist. Wie die Romantik will sie die Welt nicht bloß abbilden, sondern auch den inneren Gedankenverlauf erläutern. Wie beim Naturalismus ist es ihre Absicht, ein getreues Bild der Wirklichkeit wiederzugeben, das nicht durch die Absichten des Autors verzerrt wird. Die problematische Dichtung erfüllt das Ziel der Romantik, weil sie es schafft, dass das wirkliche Leben der Gedankenwelt dient; darüber hinaus werden durch den Zusammenhang gedanklicher Entwicklung und naturgetreuer Wirklichkeit die Bestrebungen des Naturalismus zum ersten Mal vollendet.³⁸⁰

Mit den Worten Bahrs: „In naturalistischer Form den allgemeinen Gedankenbesitz einer Zeit künstlerisch zu gestalten, das ist das charakteristische Unternehmen dieser neuen Litteratur.“³⁸¹

375 Bahr, Hermann, 2004: S. 77.

376 Bahr, Hermann, 2004: S. 80.

377 Bahr, Hermann, 2013: S. 58.

378 Bahr, Hermann, 2004: S. 80.

379 Bahr, Hermann, 2004: S. 80.

380 Bahr, Hermann, 2004: S. 80f.

381 Bahr, Hermann, 2004: S. 81.

Nach Bahr muss auch die Malerei jene beiden zu dieser Zeit herrschenden Stilrichtungen, den ‚brutalen Naturalismus‘ und den ‚überreizten Wolkenlyrismus‘ in Form einer Synthese vereinigen, die beide aufhebt, um sie bewahren zu können.³⁸²

In seinen Werken *Zur Kritik der Moderne* und *Die Überwindung des Naturalismus* plädiert Bahr immer wieder für eine Versöhnung von Individualismus und Sozialismus in der Politik, für eine Verschmelzung von praktischer Erfahrung und theoretischem Denken in der Wissenschaft und schließlich für eine Synthese von Naturalismus und Romantik in der Kunst. Das Hauptanliegen der Moderne ist für Bahr die Vereinigung entgegengesetzter Ideen. Die Suche nach der Wahrheit ist das Credo der Moderne: Um sie aufzuspüren, schuf Bahr ein System relativer Normen bei zeitgleicher Ablehnung des Glaubens an allumfassende Werte und immerwährende Wahrheit.³⁸³

Wahrhaft moderne Kunst ist Bahr zufolge maßgeblich vom Verlangen nach Synthese von Persönlichkeit, Gemeinschaft und Natur getrieben. Das Empfinden des Schönen in der Kunst wird nunmehr mit der Naturwahrnehmung verbunden, während sie früher entgegengesetzt betrachtet wurden. Daraus sollen wiederum sowohl ein intensiviertes Lebensgefühl als auch eine neue Welterkenntnis entstehen.³⁸⁴

8.2 Der Synthetismus als ‚code‘ in Šaldas künstlerischem Programm

Das Konzept der Synthese gehört ebenfalls zu Šaldas Kernbegriffen³⁸⁵. Schon in seinen literarischen Anfängen, der symbolistischen Novelle *Analysa*, wie auch in seiner ersten programmatischen Schrift *Synthetism v novém umění* wird der Begriff ‚Synthese‘ seitens Šalda ausführlich behandelt.³⁸⁶

Der Begriff der Synthese hat nicht nur künstlerischen, sondern auch politischen Wert: Die Entscheidung, Kulturarbeit als Mittel zur Bewirkung sozialer Änderungen zu betreiben, sowie auch die in jenen Jahren gewonnene Relevanz des synthetischen Verfahrens können durch das politische und gesellschaftliche Klima der 1890er Jahre in Böhmen maßgeblich erklärt werden. Dies trägt nicht zuletzt auch zum Verständnis von Šaldas literarischen und kritischen Anfängen bei.

382 Bahr, Hermann, 2004: S. 230.

383 Daviau, Donald G., 1984: S. 99.

384 Farkas, Reinhard, 1987a: S. 64.

385 Die Wichtigkeit des Synthese-Konzeptes nicht nur für Šalda, sondern für die gesamte moderne Literatur, wird u.a. auch von Radko Pytlík betont: „*Syntéza a syntetismus patří k základním pojmům moderní literatury.*“ In: Pytlík, Radko, 1982: S. 73.

386 Zur Šaldas Konzeption der Synthese in den 1890ern Jahre siehe: Pytlík, Radko, 1982: S. 74–83.

In jener Zeit findet die Herausbildung der kapitalistischen Struktur der tschechischen Gesellschaft statt: Neue Parteien in der Politik entstehen; die politische Sphäre ist generell von allgemeinem Aufruhr geprägt. Die regierende Partei der Jungtschechen lebt auf Kosten der tschechischen Gesellschaft. Aus diesem Grund engagieren sich viele tschechische Intellektuelle nicht direkt in der Politik, sondern versuchen, durch Kulturarbeit Einfluss auf die tschechische Gesellschaft auszuüben.³⁸⁷

Die Tschechische Moderne bleibt jedoch in den 1890er Jahren mit dem tschechischen gesellschaftspolitischen Kontext stark verbunden, mehr als dies etwa bei der Wiener Moderne mit dem österreichischen politischen Panorama der Fall ist. Die ästhetische Komponente der Literatur kann sich nicht gänzlich von der Politik loslösen.³⁸⁸ Das Ideal von Synthese durchdringt auch die politische Sphäre: In ihrem im Oktober 1895 erschienenen Manifest deklariert die Tschechische Moderne ihre Absicht, den Dualismus des Einzelnen als Gegensatz zur Gesellschaft sowie den Nationalismus als Gegensatz zur gesamten Menschheit überwinden zu wollen. Deswegen trachtet sie danach die unterschiedlichen Perspektiven gleichzeitig ins Auge zu fassen, indem sie ein Programm vorstellt, welches den Versuch wagt, Realismus und Fortschritt in einer humanistischen Dimension zu verbinden. Sie behauptet dementsprechend:

*Jak chceme v literatuře individualismus, tak ho žádáme v politice. Politika budiž prováděna celými, vypracovanými jedinci. Míra jejich individuálnosti buď v přímém poměru k stupni jejich sebezapření: nic pro sebe sama, vše pro věc. [...] Chceme v otázce sociální býti především lidmi. Počítáme dělnictvo k národu? I tenkrát, když prohlásí, že je internacionální? Ano. Národnost není patentem ani mladočechů ani staročechů. Strany mizí národ zůstává. Buržoazie celé Evropy je stejná.*³⁸⁹

Wie schon erwähnt, steht der Begriff der Synthese bereits in Šaldas ersten Schriften im Mittelpunkt. 1891 veröffentlicht Šalda in der Brüner Zeitschrift *Vesna* die Geschichte *Analýsa*: In ihr erklärt der vierundzwanzigjährige Kritiker die Leitprinzipien der modernen Literatur und deren mögliche künftige Entwicklung.³⁹⁰

Ein weiterer wichtiger Essay von ihm ist *Synthetism v novém umění*, der 1892 in der Zeitschrift *Literární Listy* veröffentlicht wird. In diesem achteiligen Aufsatz legt Šalda die theoretischen

387 Svoboda, Ludvík, 1967: S. 18.

388 Kostrbová, Lucie, 2011a: S. 66.

389 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 362.

390 Svoboda, Ludvík, 1967: S. 12.

Grundlagen seines eigenen Schaffens dar.

Šaldas Artikel *Zaslano* in der Zeitschrift *Čas* stellt eine Reaktion auf die Kritiken gegen seine Novelle *Analysa* dar. Hier erklärt er erneut seine Anschauungen über die alte und die neue Kunst.

Das Konzept von Synthese wird erneut zum Hauptthema von Šaldas Aufsätzen *Renesance – čeho?* und *Renesancní sen*, die zwischen Ende 1897 und Februar 1898 erscheinen. Sowohl *Analysa* als auch *Synthetism v novém umění* entstehen unter dem Einfluss von Bourgets Roman *Le Disciple*, Huysmans' *À rebours* wie auch Morices Konzeption der synthetischen Kunst.³⁹¹ Auf seine literarischen und kritischen Anfänge wirken Taines *Essais de psychologie contemporaine* und Hennequins *La Critique scientifique* ebenfalls entscheidend.³⁹²

In *Analysa* behauptet Šalda eindeutig, dass die Analyse eine Krankheit ist: Sein Protagonist, Janus Schlaag, leidet darunter und wird daran sterben, wessen er sich auch bewusst ist. Er kann die Ganzheit der Erfahrungen nicht synthetisch wahrnehmen und geht daran zugrunde: „*U mne to nebude ani tyfus ani souchotiny . . . zemru analysou.*“³⁹³ Schlaag schreibt täglich ausführlich darüber, was in seiner Seele passiert, und analysiert jedes Detail seines Tages. Während er an einem Abend im Park auf seine Geliebte Eva wartet, überlegt er, wie sich seine Liebe zu Eva entfaltet und worauf diese Liebe basiert. Dabei versteht er, dass seiner Liebe zu ihr nur seine künstlerische Neugier zugrunde liegt. Aufgrund dessen entscheidet er sich dann, die Liaison mit ihr abzubrechen.³⁹⁴ Die Analyse bewirkt bei Schlaag letztlich nicht nur seinen Tod, sondern zeit seines Lebens auch die Unmöglichkeit der Erfüllung in der Liebe.

Im *Zaslano* in der Zeitschrift *Čas* aus dem Jahr 1892 erklärt Šalda sein neues künstlerisches Verfahren: Es will nicht die Wirklichkeit abbilden, sondern die ‚*nezprostředkovanost*‘, die Härte und die Fremdheit der Empfindungen suggerieren. Sein Ziel ist nicht mehr die treue Wiedergabe der Realität, sondern eine subjektive Abbildung. Die Nerven sind das ausgewählte Vehikel, um die Realität darzustellen und wiederzugeben. Durch die Reflexion der durch die Nerven aufgenommenen Empfindungen und die darauffolgende Synthese will Šalda zu einer unmittelbaren Aufnahme der Empfindungen gelangen.³⁹⁵ Für ihn ist der Symbolismus, der ihm in Folge der Veröffentlichung der Novelle *Analysa* vorgeworfen wurde, kein Ziel, sondern ein Mittel zu einem ‚*ideální synthetismus*‘. Der Symbolismus, genauso wie der Naturalismus, ist begrenzt, aber Šalda

391 Kostrbová, Lucie, 2008: S. 145.

392 Svoboda, Ludvík, 1967: S. 19.

393 Šalda, František Xaver, 1949b: S.197.

394 Svoboda, Ludvík, 1967: S. 21f.

395 Kostrbová, Lucie, 2008: S. 147.

strebt nach Einheit und Ganzheit.³⁹⁶

In *Synthetism v novém umění* erläutert Šalda die Entwicklungstendenzen der neuen Generation der tschechischen Literaten. Hier lehnt er sämtliche Schriften ab, welche lediglich die innere Realität beschreiben. In dem Essay predigt Šalda gleichzeitig auch die Krise des Positivismus und die Rückkehr zum Idealismus; die neue Kunst und der Naturalismus gehören nicht zusammen. Diese Abwendung vom Naturalismus repräsentiert Anfang der 1890er Jahre eine sehr radikale Stellungnahme, die alles andere als selbstverständlich war.³⁹⁷

Für Šalda ist die neue Kunst eine Reaktion auf die positivistisch bestimmte wissenschaftliche Gleichgültigkeit. Er redet von einer spirituellen, religiösen Reaktion, die in England und Russland zu beobachten ist. Dabei ist von einem metaphysischen Synthetismus die Rede.³⁹⁸ Taine spielt eine große Rolle in Šaldas literarischem Werdegang: „*Již před dvaceti leti zjistil H. Taine snahu a schopnost metafysického synthetismu jako podstatu nové poesie.*“³⁹⁹

Šaldas Hang zur Philosophie, wie auch sein Respekt für die Wissenschaft, werden schon in seinen ersten Werken bemerkbar und bleiben ein beständiger Teil seiner ganzen Arbeit. In philosophischer Hinsicht neigt er immer zum Idealismus; für ihn war der Idealismus der notwendige Gegenpol zur Begrenztheit der Wissenschaft, um die von ihm angestrebte Ganzheit und Synthese zu erreichen.

Klassizismus, Naturalismus und Romantik suchten in ihrem Gegenstand das Individuelle, das Bestimmte, das Partielle, das Begrenzte. Der Synthetismus beschäftigt sich hingegen mit der allgemeinen, abstrakten und absoluten Bedeutung und betrachtet den Sinn des Gegenstandes lediglich als flüchtige Erscheinung, als Teil einer größeren, unbegrenzten Wahrheit. Insofern ist der Synthetismus philosophisch, weil er wie die Philosophie nach einer abstrakten Wahrheit, ‚*mimo čas a mimo prostor*‘, strebt.⁴⁰⁰ Der Synthetismus, als neuer Weg der künstlerischen Betrachtung gleicht dem Goetheschen Konzept der ‚konkreten Fantasie‘ – auf Tschechisch ‚*konkrétní fantazie*‘ –. Er unterscheidet sich laut Šalda von Naturalismus und Décadence: Im Gegensatz zu diesen ist der Synthetismus imstande, die Natur in ihrer geistigen Essenz, auf Tschechisch ‚*duchovní podstata*‘ darzustellen.⁴⁰¹

396 Šalda, František Xaver, 1949a: S. 186. Vollständig nachgedruckt in: Šalda, František Xaver, 1949a, S. 185–196.

397 Kostrbová, Lucie, 2008: S. 146.

398 Svoboda, Ludvík, 1967: S. 33f.

399 Šalda, František Xaver, 1949: S. 11.

400 Šalda, František Xaver, 1949a: S. 26f.

401 Kostrbová, Lucie, 2008: S. 154.

Der Terminus Synthetismus

*ukazuje [...] způsob nebo metodu uměleckého nazírání, je sice stvořen analogickou fikcí metody vědecké, ale nemá alespoň v sobě nic předmětově obmezeného, ryje dosti hluboko a přece zase dosti široce vysokou a ideálně nevyčerpanou linii Jednoty a Celosti v umění a to již ve stadiu jejího přechodu v širší pole všeobecnějšího a kolektivnějšího zladění duševního, dispoice spíše sociologické než individuálně estetické a psychologické.*⁴⁰²

Der Synthetismus ist unbegrenzt in Bezug auf sein Forschungsobjekt: Er schließt aus seiner konkret-intuitiven Erkenntnis der Kunst nichts aus, sei es die Darstellung empirischer Begriffe oder die schematische Darlegung von Gedanken. Denn alles, jeder Gedanke, jedes Gefühl und jede Perzeption ist notwendig, um künstlerisch die Realität vollständig abbilden zu können.⁴⁰³

Das Konzept von Synthese nimmt auch in Šalda Aufsatz *Renesance – čeho?*, der zwischen Ende 1897 und Februar 1898 veröffentlicht wird, eine zentrale Stellung ein. Die neue Kunst will das Leben vermehren und steigern und ein dynamischer Teil davon sein. Sie soll direkt aus dem herrschenden Chaos heraus etwas Neues und Positives schaffen; sie soll pädagogisch sein bzw. wirken aber nicht durch großes Reden, sondern schweigsam durch den schöpferischen Akt. Šalda kann (oder will) an dieser Stelle jedoch (noch) nicht beurteilen, ob die neue Kunst auch tatsächlich ihre hehren Ziele erreichen wird.

Wichtig ist das Konzept der Synthese. Für Šalda stellt der Synthetismus weder Dogma noch Richtung, weder Manifest noch Programm, sondern vielmehr ein ideales Ziel dar. Durch die Synthese sucht Šalda den Weg, um die beiden Pole der gegensätzlichen Strömungen – der naturalistischen, streng analytischen und gesellschaftsorientierten auf der einen Seite und der symbolistischen, spirituellen und metaphysischen auf der anderen – in der modernen Kunst zu vereinigen.

Šalda hat aber, im Vergleich zu Bahr, eine konkretere Vorstellung davon, welche Aufgaben dieser neuen Kunst zufallen, nämlich pädagogische und tendenziöse, auf Tschechisch ‚*tendenční*‘, sie soll ethisch sein und nicht nur ein ‚einfaches‘ *l'art pour l'art* predigen.

Im Artikel *Renesanční sen*, der wie *Renesance – čeho?* im Jahr 1898 erscheint, nimmt Šalda wieder

402 Šalda, František Xaver, 1949a: S. 46f.

403 Šalda, František Xaver, 1949a: S. 51f.

Bezug auf das Konzept der Synthese. Die Moderne repräsentiert Šalda zufolge eine Wiedergeburt: Die Seele gelangt zu einem höheren Bewusstsein von sich selbst und entfaltet ihre inneren Kräfte; sie wird elastischer, aber gleichzeitig auch stärker. Der Vertreter der Moderne soll erkennen, dass er und seine Seele komplementär sind und dass sie sich gegenseitig stützen und stärken sollen. Damit können sie ein neues Leben und eine neue Kunst schaffen, die die Zweiteilung der realistischen und der dekadenten Strömung löst, indem sie beide in sich integriert. Die Heranbildung einer neuen Welt, jener der Moderne, kann der Künstler erreichen, indem er die unterschiedlichen Dichotomien aufhebt, wie die zwischen Leben und Kunst. Während sich der Künstler früher stets für eine Seite entschied, muss der moderne Künstler alle unterschiedlichen Facetten und Perspektiven behalten und pflegen.

So Šalda:

Dnes známe dvojitost krásy: jedno ohnisko hmotné a detailové, druhé celkové symbolické – právě duchovní. Dnes víme, že duchovní je schopna stále větší intenzity stupňováním, že všechno je zároveň celek i část - část pro vyšší syntesu, celek pro hlubší analýsu. A proto neuzavřeme rozvojový rytmus ani na jedné ani na druhé straně.⁴⁰⁴

Das Konzept des Synthetismus ist ein steter Bestandteil von Šaldas Anschauung der Kunst, nach dem er in seiner ganzen Arbeit strebt: Dieses Konzept versucht Šalda in seinem Werk bis zum Ende seines Lebens umzusetzen.

8.3 Bahrs und Šaldas Verständnis des Begriffes ‚Synthese‘ im Vergleich

Die Wichtigkeit des Begriffes Synthese für beide Literaturkritiker lässt sich nicht übersehen; jedoch ist die Synthese in Bahrs und Šaldas Auffassungen unterschiedlich ausgeprägt und übernimmt in Folge dessen unterschiedliche Rollen.

In seinen frühen Schriften plädiert Bahr für eine Synthese von Leben und Kunst und gleichzeitig für eine Synthese von Naturalismus und Romantik in der modernen Kunst; ohne die Synthese kann nämlich eine neue Kunst unmöglich entstehen. Wenn aber die Synthese gelungen ist, und eine neue Kunst daraus gebildet wurde, so muss jene neue Kunst durch eine noch neuere, modernere Kunst überwunden werden, Die Synthese dient folglich dazu, den Überwindungsprozess, das letztendliche

404 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 465.

Ziel nach Bahrs Anschauung, zu ermöglichen. Es mag zwar sein, dass Ausdifferenzierung, Mechanisierung und Arbeitsteilung, wie auch die Trennung der Wissenschaften, als Merkmale des Modernisierungsprozesses gelten können, Bahr hofft aber auf den Anbruch einer anderen Moderne, in der die vergangenen und gegenwärtigen Ausdifferenzierungen dank einer neuen Synthese versöhnt werden können.⁴⁰⁵ Erst durch die Wiedervereinigung aller auseinandergerückten Teilbereiche des Lebens schließen sich die Gegensätze der Realität in einem höheren Ganzen zusammen.⁴⁰⁶ „Diese Vereinzelung und starre Abscheidung der einzelnen Sonderwissenschaften selbst von der nächsten Schwester ist, wie sie die eigentümliche Signatur aller gegenwärtigen Erkenntnis ist, so auch der letzte Grund alles gegenwärtigen geistigen Elends; ihre Ueberwindung geradezu eine Lebensfrage für den geistigen Fortschritt.“⁴⁰⁷ Den genauen Ablauf einer solchen, allumfassenden Synthese, die nicht zuletzt allein im Stande ist, die Wirklichkeit auffinden zu können, will und kann Bahr nicht verraten. Daher bleibt die Frage unbeantwortet, wie das Verlangen nach Ganzheitlichkeit in allen Lebens-, Wissenschafts- und Kulturbereichen befriedigt werden soll.

Bahrs Lösung für diesen allgemein gefühlten Verlust an Übersichtlichkeit liegt vor allem im Konzept der Synthese: Eine immer wieder neue, auf der Realität basierende Synthese muss entstehen; dieser ständig andauernde und sich wandelnde Prozess ist wiederum notwendig, um die ganze Wahrheit erfassen zu können. Wie diese Synthese stattfinden kann, wird von Bahr jedoch nicht eindeutig erklärt. Indem er postuliert, dass die zu erkennende Realität stets im Wandel begriffen ist und sich augenblicklich ändert, fehlt letztlich die Prämisse für eine exakt formulierbare Lösung. Šalda sieht den Synthetismus als neue Form der künstlerischen Betrachtung, in direkter Opposition zur analytischen wissenschaftlichen Erkenntnis. Die Kunst ist das Einzige, was die auseinandergerückte fragmentierte moderne Welt vereinigen kann, indem sie für die Wiederherstellung der verlorenen Zusammenhänge Sorge trägt. Ein derartiger schöpferischer Prozess kennt kein Ende: Deswegen bleibt die Ganzheit – als vollzogene Synthese – das nie vollständig erreichte Ziel des Künstlers. Der Synthetismus bleibt die 1890er Jahre hindurch „künstlerisches Programm und Lebensmotto“, das man mit unterschiedlichen Methoden zu erreichen versucht.⁴⁰⁸

405 Klinger, Cornelia, 2002: S. 132f.

406 Bahr, Hermann, 2004: S. 80.

407 Bahr, Hermann, 2004: S. 28.

408 Kostrbová, Lucie, 2011a: S. 66.

Ziel und Verlangen des modernen Geistes ist für Bahr die Auffindung der Wirklichkeit, so dass er ihre Kraft und Macht als Waffen benützen kann, um die Wirkungen seines Willens zu unterstützen und zu untermauern.⁴⁰⁹ Wichtig ist dabei, die gesamte Wahrheit erfassen zu können. Diese holistische Wahrheit kann jedoch nur durch Synthese erlangt werden.⁴¹⁰ In der modernen Zeit entsteht dementsprechend eine neue Konzeption von Wahrheit, die nach jenen Zusammenhängen sucht und welche die Beziehungen zwischen unterschiedlichen Elementen des Lebens erfasst und die Korrelation zwischen Erscheinung und Ursache ausfindig machen will.⁴¹¹

Für Šalda ist der Synthetismus eine wissenschaftliche Angelegenheit. Er will den Künstler nicht dogmatisch belehren oder den Weg vorgeben. Der Synthetismus kann weder als Programm noch als Manifest bezeichnet werden, er ist weder Schule noch Strömung.⁴¹² Der Synthetismus ist „*imanentní podstata, jest ideální cíl.*“⁴¹³ Die Wissenschaft als reine analytische Vernunft reicht nicht, um das Ganze zu erfassen und zu verstehen: „*Věda, t. j. rozum analytický obmezil se na úzký kruh práce obtížné, odtahité a lhostejné. Navždy zavřel se otázkám srdce a duše, které odkázal k jiným pramenům. Vyloučil jmenovitě otázky náboženské a metafysické vůbec. Vzdal se všeho absolutného: studuje zjevy ne v podstatě, nýbrž jen jako znaky.*“⁴¹⁴

Die Analyse ist eine traurige Angelegenheit: sie trennt letztendlich Kunst und Schönheit. Die Synthese hingegen bringt die getrennten Teile wieder zusammen. Wie auch Morice schon feststellen konnte: „*Synthetismus vrací duchu vlast, spojuje dědictví, přivolává Umění ke Pravdě a také ke Kráse. Synthesa Umění je radostný sen krásné pravdy.*“⁴¹⁵ Der Synthetismus kennt keinen Endpunkt, weil seine Bedeutung keine Grenze kennt: Er verwendet keine Formel und gibt dem Künstler keine Anweisungen. Der Synthetismus deutet vielmehr die Richtung für eine radikale Evolution an, die Schritt für Schritt erfolgen wird und sowohl das Einzelne als auch das Ganze erfassen wird.⁴¹⁶

Während für Bahr die Synthese eine notwendige Komponente ist, um zur Überwindung zu

409 Bahr, Hermann, 2004: S. 77.

410 Bahr, Hermann, 2004: S. 120. Aus *Die Jubelausstellung im Wiener Künstlerhaus*, vollständig nachgedruckt in: Bahr, Hermann, 2004, S. 112–125.

411 Bahr, Hermann, 2013: S. 147.

412 Svoboda, Ludvík, 1967: S. 39.

413 Šalda, František Xaver, 1949a: S. 53.

414 Šalda, František Xaver, 1949a: S. 17.

415 Šalda, František Xaver, 1949a: S. 20.

416 Šalda, František Xaver, 1949a: S. 53f.

gelangen, repräsentiert sie jedoch nicht das letztendliche Ziel seiner Bemühungen. Bei Šalda ist das anders, wie sich aus seinen Aussagen über die Synthese herauslesen lässt.

9 Betrachtungen über die *Décadence* und den Individualismus in Bahrs und Šaldas frühen Schriften

9.1 Bahrs Gedanken über die *Décadence*

Die dekadente Literatur hat ihren Ursprung im französischen Kulturraum: Dank der erfolgreichen Schriften jener Autoren wie Huysmans, Baudelaire und Theophile Gautier verbreitet sie sich in ganz Europa. Huysmans' Buch *A rebours*, das 1884 erscheint, stellt den Inbegriff des dekadenten Konzeptes dar.⁴¹⁷ Im deutschsprachigen Kulturraum sind es Nietzsche und Bahr⁴¹⁸, die den Begriff ‚*Décadence*‘ prägen: Bahr knüpft vermutlich an die bekannte Aussage Nietzsches aus dem Text *Fall Wagner* aus dem Jahr 1888 an, jene literarische *Décadence* würde nicht mehr im Ganzen wohnen.⁴¹⁹ Nietzsche verwendet oft das Wort Krankheit als Synonym für *Décadence*, betont aber gleichzeitig die Möglichkeit, Krankheit als etwas Positives zu betrachten, in dem Moment wo sie sich zu einer ‚höheren Gesundheit‘ entwickeln kann.⁴²⁰ In der *Décadence* sind somit womöglich die zwei Pole Krankheit und daraus resultierende neue Gesundheit vorhanden; in jenem Spannungsfeld zwischen Verfall, Lähmung und Spross, Wiedergeburt ist die grundlegende Ambivalenz der *Fin de Siècle*-Literatur wiederzuerkennen.

Hermann Bahr ist zum Großteil die Vermittlung der französischen Literatur in Österreich zu verdanken. In seinem Aufsatz *Die Décadence*, der 1891 erscheint, kündigt er die Merkmale einer neuen, aufkommenden Kunst an: Er erklärt das Nervöse zur ‚Poetik der *Décadence*‘. Die Nerven sind die neuen Protagonisten und dienen jetzt als Hauptkanal der Wahrnehmung; denken, fühlen und wollen sind in der dekadenten Kunst nebensächlich. In *Die Décadence* versucht Bahr eine Bewegung näher zu beschreiben, die im Grunde genommen nur wenige gemeinsame Nenner aufweist: Jeder ihrer Vertreter verfügt über unterschiedliche Ausdrucksweisen. Es gelingt ihnen nicht, sich einer gemeinsamen Idee zu verpflichten. Sie teilen bloß die Absicht, ihre innere Welt

417 Kottow, Andrea, 2004: S. 30.

418 Vgl. dazu Bauer, Roger, 1987: S. 25–32. In seinem Vortrag untersucht Bauer einerseits Bahrs kritische Schriften zwischen 1886 und 1900 in Bezug auf die Vokabel und Modewörter „*décadence*“, „*décadent*“, „Nerven“ und „nervös“. Andererseits verdeutlicht Bauer Bahrs progressive Überwindung der *Décadence* zugunsten noch zu überwindender Literaturformen.

419 Zur Aufnahme der *Décadence* und der diesbezüglichen Aussagen Nietzsches in der Wiener Moderne vgl. Wunberg, Gotthart, 2001, S. 72–81.

420 Kottow, Andrea, 2004: S. 33.

wiedergeben zu wollen. Diese innere Welt besteht nicht aus Gefühlen, sondern aus ‚Nerven‘ und Stimmungen, die sie vorzüglich mit einem Zusammenspiel unterschiedlicher sensorischer Empfindungen (Synästhesie) darstellen; letztlich ist gerade dieses Zusammenspiel das Neue bzw. Neuartige an der Dekadenz. Weitere Kennzeichen der Dekadenz sind die Abwendung vom Natürlichen zugunsten des Künstlichen, die Vorliebe für das Mystische und die Suche nach dem Außergewöhnlichen.⁴²¹ Ein gemeinsamer Nenner der Dekadenten ist die Sehnsucht nach der „Tiefe verfeinerter Ideale“⁴²², die die Kunst in der inneren und nicht in der äußerlichen Welt sucht. Ähnlich wie die Romantiker wollen sie das ‚*univers intérieur*‘ erforschen, aber ihr Fokus zielt auf die Nerven, und nicht auf die Gefühle, wie es in der Romantik war:

Der neue Idealismus drückt die neuen Menschen aus. Sie sind Nerven; das andere ist abgestorben, welk und dürr. Sie erleben nur mehr mit den Nerven, sie reagieren nur mehr von den Nerven aus. Auf den Nerven geschehen ihre Ereignisse und ihre Wirkungen kommen von den Nerven. Aber das Wort ist vernünftig oder sinnlich; darum können sie es bloß als eine Blumensprache gebrauchen: ihre Rede ist immer Gleichnis und Sinnbild. Sie können sie oft wechseln, weil sie bloß ungefähr und ohne Zwang ist; und immer bleibt es am Ende Verkleidung. Der Inhalt des neuen Idealismus ist Nerven, Nerven, Nerven und – Kostüm: Die Dekadence löst das Rokoko und die gotische Maskerade ab. Die Form ist Wirklichkeit, die tägliche äußere Wirklichkeit von der Straße, die Wirklichkeit des Naturalismus.⁴²³

1894 nimmt Bahr die Thematik der Dekadenz wieder auf, schildert sie diesmal anhand zweier ihrer Hauptfiguren – Robert Montesquieu und Oscar Wilde – und wertet sie explizit ab: „Die *Décadence* der Montesquieu und Wilde ist eine Ausflucht von Dilettanten, die ein rechtes Gefühl der Kunst, aber die schöpferische Kraft der Künstler nicht haben.“⁴²⁴ Die Kunst von Montesquieu wirkt nur auf die Nerven, und lässt Geist und Sinne unberührt, deswegen kann es sich dabei unmöglich um wahre Kunst handeln. An dieser Stelle ist ein Wandel in Bahrs Anschauung zu bemerken: Während ihm früher die Nerven als Hauptkanal der Wahrnehmung schienen, und ebenfalls als eine entscheidende Komponente im künstlerischen Schaffensprozess galten, weshalb er für eine Kunst der Nerven predigte, reichen die Nerven alleine für Bahr in diesem Essay nicht mehr aus, um wahre Kunst zu produzieren.

Der dekadente Künstler ist lediglich ein Laie, auf der Suche nach solipsistischem Genuss; in

421 Kottow, Andrea, 2004: S. 34.

422 Bahr, Hermann, 2005: S. 24.

423 Bahr, Hermann, 2013: S. 133.

424 Bahr, Hermann, 2008: S. 18.

Wahrheit schafft er gar nichts Neues, er will nur der eigenen Selbstgefälligkeit dienen.⁴²⁵

Oscar Wilde ist der englische Prototyp des Dekadenten, genauso wie Robert Montesquieu das Vorbild der französischen Dekadenten repräsentiert. Auch Wilde, wie Montesquieu, findet die Natur, das reale Leben grässlich und sucht die Flucht in eine künstliche Welt. Sein Motto lautet, das Leben soll der Kunst folgen und nicht umgekehrt.⁴²⁶ „Sie [die Kunst, Anm.] soll nicht äffen. Sie soll schaffen.“⁴²⁷ Die *Décadence* ahmt zwar das Leben nicht nach, und behauptet, aus der Seele kreieren zu wollen, eine zufriedenstellende Alternative zum Naturalismus stellt sie trotzdem nicht dar. Bahr zufolge ist die Natur der Dekadenten eben nur künstliche Mache. Deswegen fehlt ihnen die Seele und sie können die Seele anderer nicht berühren. Die Seele der Dekadenten ist leer und stumm, deswegen kann die *Décadence* keinen möglichen einzuschlagenden Weg für die neue Kunst anbieten. „So fühlen die Dekadenten, daß Kunst nicht Natur, aber daß doch ohne Natur erst recht keine Kunst ist. Das ist ihr Dilemma. Es ist das Dilemma aller Dilettanten.“⁴²⁸ Über den Dilettantismus als eine weit verbreitete Krankheit wird Ende des 19. Jahrhunderts viel geredet: Dilettanten haben zwar ein „rechtes Gefühl der Kunst“, mangeln aber an wahrhaftiger, künstlerischer, schaffender Kraft und können aufgrund dessen unmöglich echte Kunst erzeugen.⁴²⁹

Der Dekadent spürt den Verfall, der ihn umgibt. Die Bewegung der *Décadence* könnte als Begleiterscheinung der damaligen politischen Gegebenheiten und des damit verbundenen Gefühls des Untergangs interpretiert werden. Der Dekadent protestiert zwar gegen die in jener Zeit herrschende Krise, rebellierte aber nicht; er sieht die Welt zu pessimistisch, um zu versuchen, dagegen zu steuern. In der Flucht in eine künstliche Welt ist seine Reaktion auf die Hässlichkeit der modernen Ära zu finden. Die Dekadenten sehen den Untergang der zeitgenössischen Gesellschaft kommen, und neigen deswegen zu übertriebenen Kunstformen, die den noch nicht geschehenen Untergang vorspielen.

Der Unterschied zwischen Naturalismus und *Décadence* ist laut Pynsent schwächer als es auf einen ersten oberflächlichen Blick erscheinen mag: Beide sind im Grunde genommen pessimistisch. Beide betrachten lediglich einen kleinen Abschnitt des Lebens in seinen feinsten Details: Der Naturalismus analysiert dabei die materiellen Aspekte des Lebens, die *Décadence* die des inneren Lebens. Beide beschreiben ausführlich Gegenstände, nur der Naturalist bevorzugt das Hässliche

425 Bahr, Hermann, 2008: S. 14f.

426 Bahr, Hermann, 2008: S. 16.

427 Bahr, Hermann, 2008: S. 17.

428 Bahr, Hermann, 2008: S. 17.

429 Bahr, Hermann, 2008: S. 18.

gegenüber dem Schönen, während der Dekadent das Ästhetische präferiert. Beide beschäftigen sich mit dem bevorstehenden Untergang, und mit dessen Ursachen. Sie differenzieren sich aber durch einen wichtigen Aspekt ihrer Arbeiten: „*A Naturalist will have a conscious message. Perhaps Naturalism is frequently little more than Decadence with a message.*“⁴³⁰ Wie Bahr zum Schluss bemerkt: Der Naturalismus verlangt von der Kunst, die Wirklichkeit in ihrer reinsten Form, und nichts als das, darzustellen. Die *Décadence* stellt den entgegengesetzten Anspruch: Die Kunst soll so unwirklich wie möglich sein, bloß „Traum und nichts als Traum“. Welche Richtung die Kunst einschlagen will, wofür sie sich entscheiden wird, steht aber zu dem Zeitpunkt, in dem Bahr den Essay *Die Décadence* schreibt, noch nicht fest.⁴³¹

9.2 Bahrs Position zu Individualismus und Individuum

Am Ende des 19. Jahrhunderts – so Le Rider – fühlt sich das Individuum von den gesellschaftlichen Umständen dazu gezwungen, allein mit seinen persönlichen Kräften Problematiken unverhältnismäßig breiter Dimensionen zu meistern. Die traditionellen Kräfte haben sich im Laufe der vergangenen Jahrzehnte als unzulänglich erwiesen, um weiter soziale und politische Kohäsion zu bewirken. Es ist wohl kein Zufall, dass in jenen Jahren der österreichische Forscher und Philosoph Ernst Mach den Begriff ‚das unrettbare Ich‘ prägt, welcher später von Bahr verbreitet wird. Durch den ungeheuren wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Wandel sind die altbewährten Lösungen verjährt, neue, zu den veränderten Umständen passende Strategien wurden noch nicht gefunden. Le Rider deutet in diesem Kontext an, dass der Wiener Ästhetizismus als Nebenerscheinung der verlorengegangenen politischen Dimension interpretiert werden kann. Das Ergebnis: Das psychologische Ich erlebt eine Krise, weil ihm die öffentliche Wirklichkeit unzugänglich ist, und kann sich nur in der privaten Sphäre ausdrücken und seine Bedürfnisse befriedigen.⁴³²

Bahr begnügt sich allerdings nicht damit, die Unrettbarkeit des Ichs zu konstatieren, sondern überlegt sich eine mögliche Lösung. Jene von ihm gefundene Lösung besteht darin, sich wieder mit dem Ganzen verbunden zu fühlen. Wenn das Ich sich von der es umgebenden Katastrophe überwältigt fühlt, so sucht es Rettung und Heilung in der Versöhnung mit der Ganzheit, sowohl mit der Ganzheit in der Gesellschaft als auch mit der Ganzheit der inneren seelischen Komponenten.⁴³³

430 Pynsent, Robert B., 1989: S. 152f.

431 Bahr, Hermann, 2008: S. 16.

432 Le Rider, Jacques, 1990: S. 53.

433 Le Rider, Jacques, 1990: S. 61.

In seinem Essay *Die Weltanschauung des Individualismus* aus dem Jahr 1887, in dem die Spuren der naturalistischen Lektion und seiner Studienjahre im Zeichen der Lehre von Karl Marx bemerkbar sind, beschäftigt sich Bahr mit dem modernen Individualismus und dessen Ursprung. Er behauptet:

Der moderne Individualismus ist die Weltanschauung der Auflehnung des unbefriedigten Individuums wider die abgelebte, den Produktionsthatfachen durchaus nicht länger genügende und darum in allen Stücken nur als erbärmliche Heuchelei empfundene Gesellschaftsordnung des Feudalismus: eine Weltanschauung des Kampfes, des Trotzes, der Verneinung; ein gellender Schrei der Empörung wider die Lüge, nach Befreiung.⁴³⁴

Die menschliche Ratio versucht, sich durch den Individualismus von der den Menschen umgebenden Wirklichkeit und von der ihm gegebenen Wahrheit zu befreien, sie sucht einen Ausweg aus den ihm aufgezwungenen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Umständen. Die menschliche Vernunft löst sich von ihrer Umgebung los, sie löst sich von der Gesellschaft los.

Der Individualist zeichnet sich dadurch aus, dass er das Individuum als Ausgangspunkt, Mittelpunkt und Ziel seiner Bestrebungen betrachtet. Der Individualist ist nur vermeintlich vernünftig, denn er ernennt seine individuellen, willkürlichen Sehnsüchte zum geltenden Maßstab und lehnt alles andere ab, was seiner Meinung nach nicht der Natur des Menschen entspricht.⁴³⁵ Die Folgen einer solchen Geisteshaltung sind die Missachtung und Herabwürdigung jeglicher außerindividuellen Erscheinung, ein solipsistischer Rückzug, der jegliche gesellschaftliche Dimension negiert.⁴³⁶ „Immer nur vom Individuum geht es aus, immer zum Individuum kehrt es schließlich zurück.“⁴³⁷ Bahr sieht in der Erfindung der Werkzeugmaschine den entscheidenden Faktor, der einen solchen wütigen Individualismus auslöst; der Individualismus spiegelt die „tobende Empörung im Menschengenosse“ wider.

Der moderne Geist stellt das positive Pendant zum Individualismus: „Der moderne Geist sucht die Wirklichkeit auf und mit ihrer Macht die Wirkungen seines Willens zu rüsten, ist sein Verlangen.“⁴³⁸ Bahr kennzeichnet den modernen Geist als positiv und in Opposition zum individualistischen Geist

434 Bahr, Hermann, 2004: S. 45.

435 Bahr, Hermann, 2004: S. 47f.

436 Bahr, Hermann, 2004: S. 51.

437 Bahr, Hermann, 2004: S. 51.

438 Bahr, Hermann, 2004: S. 77.

stehend. Der moderne Wille ist lebendig und kräftig, weil er in die Wirklichkeit hineinzudrängen versucht, während der individualistische daraus flieht.

Der moderne Geist will eine neue Ganzheit bilden, er will die Gegensätzlichkeiten in einer höheren Einheit vereinigen. Dieses Streben nach der Versöhnung der auseinandergeratenen Stücke ist der Grundzug aller modernen Geistesarbeit, wie Bahr in seinem Beitrag *Henrik Ibsen* feststellt. Auf politischer Ebene soll der Individualismus nicht mehr durch den Sozialismus nivelliert werden, sondern die beiden Blickwinkel müssen unter dem Hut der Sozialdemokratie gemeinsam aufgenommen werden.⁴³⁹ Auch in der Literatur erhält der Individualismus aus Bahrs Perspektive eine negative Konnotation: Der Individualismus der Romantik flüchtet sich nämlich in unzulängliche Einsamkeit. Der Individualismus von Ibsen hingegen wendet sich von der Gesellschaft ab und richtet sich gegen sie, weil sie den Ansprüchen des Individualismus nicht gerecht werden kann.⁴⁴⁰

9.3 Die Rolle der Nerven und des Nervösen in Bahrs Anschauung der Moderne

Die Nervosität gilt in den 1890er Jahren als die moderne Krankheit schlechthin. Das Nervöse, wie Jacques Le Rider bemerkt, stellt ein „obsessives Element im Vokabular der Zeitgenossen und der Wiener Moderne“⁴⁴¹ dar; die Thematik wird u. a. in Bahrs ersten zwei Sammelbänden aus unterschiedlichen Blickwinkeln detailliert und ausführlich behandelt. Insbesondere in dem Essay *Zur Überwindung des Naturalismus* wird den Nerven, deren Charakterzügen und Funktion im Kontext der Moderne viel Platz gewidmet. Bahr will damit eine Alternative zur rationalistischen Weltauffassung entwickeln: Er will die bisherige „scharfe Trennung zwischen Ratio und Physis“ aufheben, indem er den Fokus auf die Schnittstelle zwischen Körper und Geist verschiebt.⁴⁴²

Die Bewegung der Moderne soll den Menschen tiefer durchleuchten, sie will diese Aufgabe gründlicher als der Naturalismus bis dato angehen. Die Berufung des modernen Menschen liegt darin, den Sinnen zu verkündigen und zu befehlen, ihnen soll er dienen und sorgfältig zuhören; er muss sich von jeglichen alten Meinungen befreien, und darf nur jenes behalten, was aus Gefühlen besteht.⁴⁴³ Das ist der erste Schritt, um eine neue Weltauffassung zu konstruieren. Die naturalistische Sichtweise wird durch eine „nervöse Romantik“ und durch eine „Mystik der Nerven“ ersetzt.⁴⁴⁴

439 Bahr, Hermann, 2004: S. 80.

440 Bahr, Hermann, 2004: S. 89f.

441 Le Rider, Jacques, 1990: S. 53.

442 Kottow, Andrea, 2004: S. 40.

443 Bahr, Hermann, 2013: S. 5.

444 Bahr, Hermann, 2013: S. 132.

Der Hang zum Nervösen durchdringt alle Bereiche der Kunst. Wie Bahr 1888 in seiner Rezension einer Aufführung des Theaterstückes *Othello* am Burgtheater erklärt: Im gegenwärtigen Theater hat Nervosität die Leidenschaft, Temperament den Charakter, Elan den Sturm und Drang ersetzt.⁴⁴⁵

Das Nervöse gilt als „Poetik der *Décadence*“ und soll das Denken, Fühlen und Wollen in der Wahrnehmung ablösen: Die Nerven sind die Protagonisten der dekadenten Weltanschauung. Deren Credo und höchstes Gebot lautet: „bis in die Fingerspitzen hinab nervös zu sein“.⁴⁴⁶ Ihre Religion ist der Buddhismus, wie Bahr in seinem Essay *Buddhismus* aus dem Jahre 1890 ankündigt. Denn wie in allen Domänen des Lebens drängen sich die Nerven auch im spirituellen Bereich in den Vordergrund: Der Buddhismus ist die neue aufkommende Religion. Die neuen Buddhisten haben die Sinneseindrücke, und nicht die Gefühle zum Zentrum ihrer Wahrnehmung gemacht: „Nicht aus den Herzen, sondern aus den Nerven kommt der Trieb zur Mystik.“⁴⁴⁷ Indem Bahr den Buddhismus zur Religion der Nerven erklärt, macht er der Buddhismus zugleich zur Religion der *Décadence*.⁴⁴⁸ Die Ausbildung der Virtuosen im Nervösen sei das Hauptmerkmal der jüngsten Entwicklungen der Moderne. Das Leben ist zu einem Spiel der Nerven umgewandelt worden. „Die verbreitete *philosophie de l'universel néant* [...] hat den Mut zur Vernunft, welche doch nur solche tödliche Erkenntnis vermag, und den Mut zum Gefühle gelähmt, welches dich nur betrügt und betrogen wird – der Rest ist Jonglerie mit Sensationen.“⁴⁴⁹

Wie Bahr in seinem Essay *Die neue Psychologie* aus dem Jahr 1890 entschieden konstatiert, erlebt die Psychologie durch die Vorherrschaft der Nerven ebenfalls eine Umwandlung: Früher hat die Psychologie „die Resultate der Gefühle, wie sie sich am Ende im Bewußtsein ausdrücken, aus dem Gedächtnis gezeichnet; die neue zeichnet die Vorbereitungen der Gefühle, bevor sie sich noch ins Bewußtsein hinein entschieden haben“⁴⁵⁰. Die neue Psychologie eruiert die Gefühle in ihrem gegenwärtigen, sinnlichen Zustand, und nicht in ihrer idealen Form, jener der Erinnerungen von in der Vergangenheit erlebten Emotionen, welche im Gedächtnis verklärt und idealisiert gespeichert wurden. Dadurch verlagert sich die Psychologie vom Verstand auf die Nerven.⁴⁵¹

Wie die psychologische Forschung herausgefunden hat, nimmt das Bewusstsein nur einen kleinen

445 Bahr, Hermann, 2004: S. 96.

446 Bahr, Hermann, 2004: S. 26.

447 Bahr, Hermann, 2013: S. 86.

448 Bahr, Hermann, 2013: S. 86.

449 Bahr, Hermann, 2013: S. 86.

450 Bahr, Hermann, 2013: S. 93.

451 Bahr, Hermann, 2013: S. 93.

Auszug der Erlebnisse, Eindrücke und Gefühle um es herum und in ihm wahr; eine vollständige Aufnahme der ganzen Gefühlswelt durch einen Prozess des Bewusstwerdens würde unabänderlich zu einer nicht weiter erträglichen Überforderung des menschlichen Geistes führen. Deswegen muss sich die menschliche Seele damit begnügen, nur einen minimalen Auszug der auf sie wirkenden Empfindungen bewusst zu perzipieren. Lediglich die stärksten und prägendsten Gefühle schaffen es an die Oberfläche des menschlichen Bewusstseins, während die schwächeren Eindrücke versuchen, „mit herein zu rutschen, indem sie ihm eilig in alle Falten schlüpfen“⁴⁵².

„Darum wird die neue Psychologie, welche die Wahrheit des Gefühles will, das Gefühl auf den Nerven aufsuchen, gerade wie die neue Malerei, welche die Wahrheit der Farbe will, die Farbe in den Augen aufsucht, während alle alte Kunst sich ins Bewußtsein versperrte, das in alles Lüge trägt.“⁴⁵³ Laut dem österreichischen Autor ist Anfang der 1890er Jahre die gesamte Weltliteratur dabei, sich nach einer neuen Psychologie auszurichten. Diese neue Psychologie ist in den Themen, die sie angeht, und in der Methode, die sie dafür verwendet neu, weil sie die Probleme der Menschheit mit den vor kurzem gewonnenen Erkenntnissen der Wissenschaft und mit den daraus resultierenden innovativen Grundsätzen erforscht.⁴⁵⁴ Die Errungenschaften des Naturalismus müssen in das neue psychologische Modell integriert werden: Der Naturalismus hat die externen Sachstände objektiviert und aufgezeichnet, jetzt, in der neuen Psychologie gilt es, die internen Seelenstände zu objektivieren und zu formulieren. Die seelischen Phänomene werden nicht nur sachlich und neutral geschildert sondern durch diese neue Methode kundgegeben.⁴⁵⁵ Die „Ich-Form“, indem sie das Nervöse nicht wiedergeben kann, ist für diesen Zweck unzureichend: Sie „kann höchstens eine Not-Unterkunft gewähren, bis dem Bedürfnisse eine verlässlichere Heimstätte gesichert ist“.⁴⁵⁶ Dieses neue psychologische Verfahren will „das Unbewußte auf den Nerven, in den Sinnen, vor dem Verstande“⁴⁵⁷ objektivieren. Der Linzer Publizist muss aber erneut feststellen: Außer, dass die Welt eine neue Psychologie braucht und gerade dabei ist, sie zu verwirklichen, weiß er nichts weiter darüber. Denn die Rolle des Kritikers besteht darin, der Kunst zu folgen, sie zu erklären und weiterzuvermitteln; sie zu führen liegt außerhalb seines Aufgabenbereiches.⁴⁵⁸ Die derzeitige literarische Phase – so Bahr in seinem Essay *Wahrheit, Wahrheit!* aus dem Jahr 1891 – sucht die „Sensationen, nichts als Sensationen, unverbundene Augenblicksbilder der eiligen

452 Bahr, Hermann, 2013: S. 92.

453 Bahr, Hermann, 2013: S. 93.

454 Bahr, Hermann, 2013: S. 93.

455 Bahr, Hermann, 2013: S. 94f.

456 Bahr, Hermann, 2013: S. 96.

457 Bahr, Hermann, 2013: S. 96.

458 Bahr, Hermann, 2013: S. 96.

Ereignisse auf den Nerven⁴⁵⁹ und wird in der Zukunft in ihrer Suche noch extremer werden. Die Literatur muss jetzt den Weg ins Nervöse einschlagen, darin tief eintauchen, bis sie zu jenem seligen Zustand gelangt, „wo nichts mehr von der Wahrheit, sondern nur Schönheit ist“.⁴⁶⁰

Dies ist der in jenen Jahren aktuelle Entwicklungsstand der Moderne; „Der neue Idealismus ist von dem alten zweifach verschieden: sein Mittel ist das Wirkliche, sein Zweck ist der Befehl der Nerven.“⁴⁶¹ Manche zeitgenössische Autoren kündigen diese neue Poetik in ihren Werken an, wie Puvis de Chavannes, Edgar Degas, George Bizet und Maeterlinck.⁴⁶² Maeterlinck ist es gelungen, diese „Nervenromantik“ und „Nervensymbolik“ zu äußern und zum Leben zu erwecken: Dafür bedarf es einer neuen Sprache, die die Gefühle nicht mehr logisch und sentimental aufzeichnet. Maeterlincks Stil schildert die Nervenzustände, gibt sie weiter, und behält dabei alle ihre charakteristischen Farben und Klänge. Seine Gestalten bestehen aus Aufzeichnungen von Sinneseindrücken, die in seinen Schriften erzählten Geschichten sind nichts weiter als Symbole unterschiedlicher Erlebnisse in den Nerven. Sein größtes Verdienst liegt darin, dass es ihm als ersten gelungen ist, die Schilderung des Nervösen zu vollbringen.⁴⁶³

Bahrs Auffassung der Moderne basiert auf der Annahme, dass das ganze Leben und all seine Äußerungen ständig fließen, sich verwandeln und sich weiterentwickeln. Nichts bleibt für immer bestehen, sondern ändert sich von Minute zu Minute. Die Nerven sind in seinen Augen das geeignetste Mittel, um sich dem Leben und seiner Wirklichkeit annähern zu können. Den Sinnesorganen und den Nerven teilt der österreichische Autor Anfang der 1890er Jahren eine Protagonistenrolle in seinem Gesamtbild der modernen Kunst zu: Die Nerven dienen als Grundlage allen modernen Schaffens.

9.4 Šaldas Äußerungen zum Thema Décadence

In dem Artikel *Rozhledy socialní, politické a literární* aus dem Jahr 1894 beschäftigt sich der tschechische Kritiker mit der Definition von Décadence und deren Bedeutung im Kontext des literarischen und menschlichen Entwicklungsprozesses. Die Décadence ist eine kulturelle und historische Weltanschauung (*„světový názor kulturní a historický“*), die auf der philosophischen

459 Bahr, Hermann, 2013: S. 126.

460 Bahr, Hermann, 2013: S. 127.

461 Bahr, Hermann, 2013: S. 133.

462 Bahr, Hermann, 2013: S. 133.

463 Bahr, Hermann, 2013: S. 164f.

Ebene gewisse Ähnlichkeiten zum Pessimismus, auf der künstlerischen zum Realismus und auf der kulturellen zum Primitivismus aufweist. Freilich kann man die Décadence kritisieren aber es ist – so Šalda – vollkommen übertrieben, die Bewegung lediglich als zerstörerisch und bössartig zu bezeichnen; sie ist genauso wie jede andere Strömung dazu berechtigt, zu existieren.⁴⁶⁴ Die Décadence stellt einen Pol des Lebens dar, den aristokratischen, ihr Gegenpart wird von Kommunismus und Demokratie repräsentiert. Eine Seite allein kann das ganze Leben nicht erfassen und wiedergeben; „*mezi oběma bje a žije se život*“⁴⁶⁵. Auf der einen Seite stehen ‚*individualismus*‘ und ‚*jedinečnost*‘, auf der anderen ‚*hromadnost*‘ und ‚*typičnost*‘: Das Leben setzt sich aus beiden Teilen zusammen, und verdankt ihnen seine Nuancen.⁴⁶⁶

Šalda widmet sich ausdrücklich dem Thema der Décadence im Aufsatz *K otázce dekadence* aus dem Jahr 1895: Für ihn ist die Décadence kein zeitlich begrenztes literarisches Phänomen, sondern ein grundlegendes Problem, womit sich die Menschheit immer gequält hat und welches zyklisch wieder zum Vorschein kam.

Einige sehen die dekadente Strömung als ein radikales Mittel und den direktesten Weg zur altruistischen Sozialisierung des Lebens, als notwendige Übergangsphase, um den Durchbruch zur endgültigen Gesellschaft und Gemeinschaft zu schaffen (diese Meinung wurde beispielsweise in der Zeitschrift *Literární listy* vertreten). Andere wiederum, wie es in einem Artikel der Revue *Naší době* ausgedrückt wird, betrachten die Décadence als ungesunden, faulen Zustand, als Signal des gesellschaftlichen Verfalles, der die Gesellschaft überwinden und vernichten soll, damit sie weiter überleben kann. Der Zwiespalt zwischen ‚*společenskost*‘ und ‚*jedinečnost*‘, so Krejčí in *Naší době*, darf nicht aufgehoben werden, denn die Gesellschaft darf nicht in den Bann der Décadence, hier als egoistische, solipsistische, morbide Haltung zum Leben betrachtet, geraten. Die Décadence muss eine Krankheit des Einzelnen bleiben und darf sich nicht weiter verbreiten.⁴⁶⁷

Die Dekadenten stellen den Moment in der menschlichen Entwicklung dar, in dem sich das Individuum auf sich selbst konzentriert und sich von der Gemeinschaft abwendet; dieses Ereignis führt unabänderlich zum Zerfall des alten Ganzen. Gleichzeitig mit der Auflösung der alten Mechanismen und Zusammenhänge entsteht jedoch die Möglichkeit, das Neue eintreten zu

464 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 139. *Rozhledy sociální, politické a literární*, vollständig nachgedruckt in: Šalda, František Xaver, 1950b, S. 137–143.

465 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 140.

466 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 140.

467 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 207.

lassen.⁴⁶⁸ Es werden somit der Platz und die Bedingungen für eine neue Gesellschaft geschaffen. „*Tento moment, který nese škodu starému, prospívá novému, poněvadž ta někdejší část, která vypadla z někdejšího celku, ustavila se tím samým jako nový, samostatný celek, jako nový svět, nový život.*“⁴⁶⁹ Die Gegner der Décadence übersehen die produktive Kraft jener Bewegung: Jedes Wesen, das sich von der bereits existenten Ganzheit absondert, bildet eine neue Ganzheit, eine neue Gesellschaft. Was bei oberflächlicher Betrachtung als Auflösung erscheinen mag, erweist sich letztendlich als Wiedergeburt, Regeneration der alten gesellschaftlichen Modelle. Die Gesellschaft setzt sich – genauer betrachtet – aus zahlreichen Individuen zusammen, die wiederum in sich viele Ichs bergen. „*Jedinec musí přetížít t. zv. hromadu v dekadenci*“⁴⁷⁰: nur so, indem das Ich sich von der Gesellschaft absondert, kann es stärker als sie werden.

Laut Šalda's Standpunkt ist die Décadence als allgemeines Phänomen zu betrachten, das nicht nur die *Fin de Siècle*-Ära betrifft, sondern das die gesamte menschliche Entwicklung begleitet hat. In der Tat haben die Dekadenten in Hinsicht auf die Vergangenheit ein Moment des Verfalles dargestellt; aber für die Gestaltung der Zukunft ist die dekadente Strömung von Nutzen. Der Einzelne muss stärker als die alte Ganzheit der Menschen sein, um eine neue Ganzheit bilden zu können. Der moderne Einzelne kämpft nämlich nicht nur für sich selbst, sondern für eine ganz neue Gesellschaft.⁴⁷¹ „*Jedinečnost a hromadnost nejsou než dva krajní vysunuté body této zápasné vlny. Ony jsou typy její, formule její. V nich je vysloven život, jich převratnou záměnností a doplňující se vzájemností. O sebe bojuje individuum stejně jako o hromadu. A boj hromadný je boj prave individuální.*“⁴⁷²

Der Individualismus, einer der Kernpunkte der Décadence, ist nicht als Gegensatz zum Altruismus zu verstehen. Der Individualist kämpft gleichzeitig für sich selbst und für die Gemeinschaft. Die Gesellschaft ist keine tierische Funktion, sondern eine des Verstandes, des Individuums. Die Abneigung gegen die Décadence ist als Neigung gegen das Neue zu verstehen: Immer, wenn sich eine neue Bewegung bildet, sei es Naturalismus oder Romantik, gibt es anfängliche Widerstände, da

468Vgl. dazu bes. Bielfeldt, Sigrun, 1975, S. 86: „Zu Šalda's Begriff ‘dekadence’ sind ausholende Erläuterungen nötig. Wie für Nietzsche, sind für Šalda Paul Bourget's ‘Essais de psychologie contemporaine’ Ausgangspunkt und weitgehende Grundlage der Argumentation. In der Rezension über Borecký: Rosa mystica (1893) bringt Šalda ein ausführliches Zitat aus Bourget's ‘essais’, dessen Thema das Verhältnis von ‘Teil’ und ‘ganzem’ ist. Šalda faßt die Auflösung eines Ganzen in Teile einmal als einen bloßen Zerfall, dessen Ergebnis isolierte, bruchstückhafte Scheingebilde sind, wie er sie als ‘alte Kunst’ verwirft. Zum anderen versteht er diese Auflösung, wie Bourget, als Verfeinerung (zjemňování), Abrundung der Teile auf Kosten des Ganzen, als eine Entwicklung, die die neue Kunst verbürgt“. Vgl. auch Bielfeldt, Sigrun, 1975, S. 84–87.

469 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 207.

470 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 209.

471 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 206.

472 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 210.

das Alte sich vor dem Neuen fürchtet. Es ist der alte, immer wiederkehrende Konflikt zwischen der neuen und der alten Generation. „*Až přijdou nová individua, novi umělci, nové umění - naváží se jiné sugesce, jiné iluze reality – rozlije se nový život. A hra se opakuje od začátku.*“⁴⁷³ Die Suggestivität, typisches Merkmal der dekadenten Kunst, ist im Stande das neue, schöpferische Individuum mit der gesamten Gesellschaft zu verbinden und darin liegt ihre positive Kennzeichnung.⁴⁷⁴

Die Décadence ist lediglich ein Bild, ein Vergleich, eine Metapher für die Kämpfe, die Not und die Erprobungen des Lebens. Der Philosoph muss den Begriff Décadence ironisch und verkehrt verstehen: Indem er die wahre Bedeutung jenes Begriffes erkennt, kann er sie überwinden.⁴⁷⁵ Aber die Décadence steht immerhin für eine neue Kunst. Nur das Neue, mit seinen neuen Nerven, seiner neuen Suggestivität und seiner neuen Vorstellung der Realität hat eine Chance, eine lebendige Kunst zu schaffen: das Alte ist nämlich weder sittlich, noch gesund, sondern lediglich leblos.⁴⁷⁶

9.5 Die Rolle des Individualismus und des Individuums in Šaldas Anschauung der modernen Welt

1895 widmet Šalda dem Thema *Individuum und Individualismus* einen längeren Beitrag, der unter dem Titel *Jedinec a hromadnost* in der Zeitschrift *Rozhledy* herausgegeben wird. Anlass dazu gibt – für den Autor nicht überraschenderweise – eine polemische Auseinandersetzung mit in den Blättern *Čas* und *Niva* herausgegebenen Artikeln über die Dramen von Marie Pospíšilová. Hierbei geht es um die Rolle des Künstlers: Ist er in seinen Entscheidungen der Kollektivität oder seiner persönlichen Ethik verpflichtet? Darf er anhand seiner eigenen Überzeugungen handeln oder muss er in erster Linie seinen Pflichten gegenüber der Gesellschaft nachgehen? Šalda behauptet, der Künstler soll seine Entscheidungen als einzelnes Individuum und nicht als Teil der Gesellschaft treffen; jedes einzelne Glied behält das Recht auf Selbstaussdruck.⁴⁷⁷ Die Moderne muss jedes Urteil, jede Meinung, jede Aktion als Eigenschaft und Eigentum einer bestimmten Individualität betrachten; jede Äußerung ist als Abbild der Gefühlswelt eines bestimmten Individuums zu verstehen, sie muss nicht zwangsläufig als politische Stellungnahme wahrgenommen und als solche verurteilt werden. Würde man so verfahren, so wäre dem Künstler jede Ausdrucksfreiheit

473 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 222.

474 Svoboda, Ludvík, 1967: S. 53.

475 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 218.

476 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 222.

477 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 254.

untersagt.⁴⁷⁸ Das angespannte politische Klima der 1890er Jahre lässt selbstverständlich die künstlerische Sphäre nicht unberührt: Zahlreiche Autoren und Kritiker versuchen mehrfach, den Handlungsrahmen der Kunst und des Künstlers im Namen des Patriotismus einzuschränken. Šalda lehnt die Uniformierung des künstlerischen Ausdrucks jedoch entschieden ab.

Wie er in seiner Abhandlung *Těžká kniha* erneut behauptet: „*Ano, tento individualismus je samou podmínkou a samým základem života.*“⁴⁷⁹ Der Individualismus ist allerdings vom Egoismus zu unterscheiden: Der Egoismus ist dem Stillstand, dem Tod gleich.⁴⁸⁰ Ein humanistischer Individualismus, der sich die Annäherung zum sowohl materiellen als auch geistigen Leben und dessen Steigerung zum Ziel setzt, stärkt hingegen die Gesellschaft.⁴⁸¹ Kurz und bündig gesagt: „*Individualismus sám sebou přechází v humánnost, altruismus, opravdový duchový život.*“⁴⁸²

9.6 Der Beitrag der Nerven und des Nervösen zur modernen Kunst in Šaldas Perzeption

Die Nerven – wie bereits im vorigen Abschnitt erwähnt – prägen entscheidend den Zugang zur Kunst und zum Leben in den 1890er Jahren; Die Wichtigkeit von Sigmund Freuds Arbeit ist nicht zu übersehen, darauf wird jedoch an dieser Stelle nicht tiefer eingegangen. Während sich Bahr bereits ab Ende der 1880er Jahre mit dem Thema wiederholt auseinandersetzt, finden wir im Werk des tschechischen Journalisten erst 1895 eine ausführlichere Abhandlung über die Nerven.

Das Essay *K otázce dekadence*, welches 1895 in der Zeitschrift *Rozhledy* herauskommt, will die dekadente Bewegung näher beleuchten; dabei ist eine tiefere Auseinandersetzung mit den Nerven und dem Nervösen unvermeidlich. In jenen Jahren gilt das Nervöse des Öfteren als ein nie davor vorhandenes Merkmal der modernen Kunst, nicht zuletzt als Folge der neuesten Errungenschaften im Bereich der Psychologie. Der Zugang zur Kunst durch die Nerven stellt typischerweise die erste

478 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 256f.

479 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 294.

480 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 294.

481 Vgl. dazu Bielfeldt, Sigrun, 1975, S. 86: „Worin liegt nun Šaldas erstrebte Ganzheit? Keineswegs ist es ein ‘romantischer’ oder spätromantischer Wille zur Rückkehr (...) in eine heile, geborgene Kulturwelt, von deren Warte aus der erreichte Zustand ausschließlich als úpadek, als Abfall, zu betrachten wäre. Šalda löst dieses Problem, auf die Gegenwart bezogen, auch nicht im Sinne Max Nordaus, der den Zerfall bewirkenden, ‘kranken’ Künstler aus der Gesellschaft tilgen möchte. (...) Vielmehr verlegt Šalda den erstrebten neuen ‘celek’ in das autonome Individuum, dessen Aufgabe es ist, sich neu zu ergänzen, nachdem der Zusammenhang mit der ‘Gesellschaft’, der ehemaligen Ganzheit zerrissen ist.“

482 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 295.

Etappe der Entfaltung einer neuen künstlerischen Strömung. Jeder gründliche Kenner der Geschichte der Künste weiß – so Šalda –, dass die Kunst in ihrem ersten Stadium nichts anders als „*nervové, sympatické, sugestivné, sdílné a omanné, vonné a záplavné*“ sein kann.⁴⁸³ Dieser Suggestivität, diesem freien, unbändigen Ausdruck verdankt die neue Kunst ihren vermeintlich gefährlichen Charakter, welchen ihr manche Moralisten oder Vertreter der alten Schule zuschreiben. Das Nervöse repräsentiert die ersten Ausbrüche neuer Kräfte, die ungezähmt nach außen – genauso wie nach innen – reichen wollen.⁴⁸⁴ Nervosität, Suggestivität und ‚*Ilusivnost*‘ sind als die ersten Schreie bei der – immer wieder passierenden – Wiedergeburt der Kunst zu verstehen, sie sind Teil eines zyklischen Vorganges, durch den sich das Leben immer wieder erneuert.

9.7 Bahrs und Šaldas Diskurs über Décadence, Nervöses und Individualismus im Vergleich

Nervöses, Décadence und Individualismus sind eng miteinander verknüpft. Die Décadence will einen solipsistischen Moment in der Kunst repräsentieren, in dem sich das Individuum als komplett abgekapselt von der Gesellschaft wahrnimmt. Dem Dekadenten geht es um das Künstliche, um die Eindrücke, die auf die Nerven und weder auf die Seele noch auf den Intellekt wirken.

Die Décadence erfüllt jedoch einen nicht zu unterschätzenden Zweck: Indem sie die Kunst von den ihr aufgezwungenen Kriterien befreite, schuf sie Platz für die Kunstformen des 20. Jahrhunderts. Seit der Renaissance gelten nämlich als oberstes Kriterium und Ziel, dass die Kunst das Leben nachahmen muss, dass sie ihr Publikum belehren soll. Dank der dekadenten Bewegung sind diese Regeln nicht mehr gültig.⁴⁸⁵ Indem die Décadence die Kunst von dem ihr aufgezwungenen Realismus befreit, kann sie als Teil der modernen Bewegung betrachtet werden. Die Moderne entsteht wie die Décadence in einer Zeit der allgemeinen Degradation und ist sich dessen bewusst. Die zwei Bewegungen unterscheiden sich aber dadurch, dass die Décadence den menschlichen Untergang betrachtet und nichts weiter unternimmt, während sich die Moderne auf die Suche nach einer Kur zu dem sich vollziehenden Verfallsprozess macht.

Das Urteil der zwei Literaturkritiker über die Décadence scheint letztendlich unterschiedlich auszufallen, zumal Bahr und Šalda das Phänomen aus verschiedenen Blickwinkeln betrachten.

483 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 221.

484 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 221.

485 Pynsent, Robert B., 1989: S. 154.

Šalda's Ansicht der dekadenten Bewegung stellt ihre gesellschaftliche Dimension in den Vordergrund: Der tschechische Journalist bettet sie in einen breit gefassten Kontext ein und analysiert ihre Rolle in Bezug auf das gesamte Leben im Laufe der menschlichen Geschichte. Šalda versteht die *Décadence* als einen Pol des Lebens, den individualistischen, aristokratischen, dessen Existenz und Beitrag notwendig ist, um das ganze Leben erfassen und begreifen zu können. Die *Décadence* erhält ihre negative Konnotation in dem Moment wo sie als vom „echten Leben“ gespalten, getrennt, wahrgenommen wird; wer aber dazu fähig ist, ein holistisches Verständnis für das Leben aufzubringen wird ihre Existenzberechtigung und Notwendigkeit begreifen. Die *Décadence* ist für Šalda eine erforderliche Komponente des Lebens, die aber in den Syntheseprozess aufgenommen und verarbeitet werden muss, um ihre produktive Kraft zu entfalten.⁴⁸⁶ Die Dekadenz resultiert hierbei, wie der tschechische Autor in *K otázce dekadence* erläutert, vor allem aus der Spaltung zwischen Einzelem und Gesellschaft auf der einen Seite sowie Kunst und Leben auf der anderen Seite. Man soll verstehen, dass Individualismus und Egoismus nicht gleichzusetzen sind und der Individualismus nicht gegensätzlich zum Altruismus steht. Jedes Individuum ist Teil des Ganzen, das Ganze benötigt jedoch die einzelnen Teile, um zu entstehen. Der Einzelne, der für sich kämpft, kämpft somit gleichzeitig auch für die ganze Gesellschaft. Indem sie den Fokus auf den Einzelnen und auf seine inneren Geschehnisse legt, leistet die Dekadenz nach Ansicht Šaldas einen grundlegenden Beitrag zur Gesellschaft. Die *Décadence* ist - so Šalda - gar nicht egoistisch; ganz im Gegenteil sie ist „*uměním altruistním, až příliš altruistním, až otravující a zeslabující altruismem*“.⁴⁸⁷ Deswegen bewertet Šalda die *Décadence* nicht negativ im Sinne einer „Krankheit“.

Bahr's Urteil fällt hingegen negativer aus, trotz der Tatsache, dass er sich Anfang der 1890er Jahre gerne eines dekadenten Wortschatzes bedient und zeitweise einen Kult der Nerven predigt. Der österreichische Kritiker wird im Laufe der Zeit seine Meinung ändern und die *Décadence* für ihre Lossagung vom „wahren“ Leben, für ihre Hinwendung zum Künstlichen, verurteilen; sie verfügt über keine schöpferischen Kräfte und kann daher keine aufrechte Kunst schaffen. „Das Leben fliehen, durch Laune, Wahn und Traum verdrängen, in sich vergessen – das ist der Sinn dieser *Décadence*“.⁴⁸⁸ Der dekadente Künstler ist unnatürlich und deswegen nicht künstlerisch. Wer aus dem Leben flüchtet, kann das Leben nichts lehren, er kann (oder will) es nicht begreifen, und

486 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 140.

487 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 221.

488 Bahr, Hermann, 2008: S. 14f.

deswegen kann er es nicht berühren.⁴⁸⁹ Die Nerven können doch keine echte Kunst schaffen. Bahr predigt eine Weltgestaltung in Annäherung an das Leben: Die Flucht aus dem Leben stellt für ihn eine unverzeihliche Sünde dar. Mit seiner Ablehnung der Dekadenten lehnt Bahr jedoch einen Teil des Lebens ab, er akzeptiert ihn nicht; somit fehlen letztlich die Prämissen für eine vollständige Synthese seinerseits, und ohne den Syntheseprozess kann keine Überwindung stattfinden. In seinen Augen muss aus der Überwindung, aus der Asche des Bestehenden etwas Neues, nämlich das (oder die) Moderne entstehen; doch wie kann die ersehnte Erneuerung unter der Auslassung gewisser Komponenten jenes Vorgangs erreicht werden?

Anders als Bahr, der die *Décadence* als neues Phänomen betrachtet, versteht der tschechische Autor die Bewegung als einen konstanten Aspekt des Menschen, der sich wiederkehrend in den Vordergrund stellt. Genauso trachtet Šalda die Nerven und deren Rolle in der Kunst als nichts Neues: jede neue Kunst ist in ihren Anfängen nervös.⁴⁹⁰ Šalda bestreitet eben die Neuartigkeit der Rolle der Nerven in der künstlerischen Sphäre mit der Aussage: „*V pravdě každé nové umění - svěží, prudké, vřelé - je pocitové, nervové v první řadě. Chce se zachytiti na životě, přissáti ke hmotě, půdě, realitě.*“⁴⁹¹

Der Individualismus stellt anfänglich für Bahr die letzte Instanz und die Grundlage der Moderne dar. Der Individualismus gilt in Bahrs Anschauung als das vorherrschende Prinzip in der modernen Kunst. Der moderne Künstler muss lediglich den Gesetzen seiner Nerven, seiner Wahrnehmung, seiner persönlichen, subjektiv empfundenen Wahrheit folgen. Der moderne Schöpfer darf sich seine Kunst weder von bestimmten Schulen, noch Regeln noch Traditionen bestimmen lassen.⁴⁹²

Bahr verlangt in seinen Schriften die Verwirklichung einer Moderne, die sich „auf eine bisweilen überschwängliche Lobpreisung von Individualismus und Subjektivität zu gründen hat“⁴⁹³. Indem er dies fordert, bewegt er sich im Rahmen eines der Hauptthemen des 18. Jahrhunderts, nämlich dem des Individualismus; das Thema nimmt in jenen Jahrzehnten ständig an Wichtigkeit zu, egal ob im positiven oder negativen Sinne.⁴⁹⁴ In seinem Essay *Zur Überwindung des Naturalismus* gelangt Bahr zu der Erkenntnis: Sowohl die neue als auch die alte Kunst wollen den Menschen ausdrücken. Sie haben lediglich ein unterschiedliches Verständnis davon, was den Menschen ausmacht: Für den

489 Bahr, Hermann, 2008: S. 14.

490 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 221.

491 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 217f.

492 Le Rider, Jacques, 1990: S. 34.

493 Le Rider, Jacques, 1990: S. 40.

494 Le Rider, Jacques, 1990: S. 40.

Klassizismus ist der Mensch Vernunft und Gefühl, für die Romantik Leidenschaft und Sinne, für die Moderne besteht er aus Nerven. Dem Naturalismus, der jahrzehntelang die menschliche Seele am Wirklichen rieb, ist es zu verdanken, dass der Mensch „der Virtuose im Nervösen“⁴⁹⁵ werden konnte. Sowohl Naturalismus als auch Psychologie sind Auftakt, Intermezzo und Vorbereitung für die neue Phase der Literatur, die noch gründlicher die innere Welt erforschen will: „sich verkünden, das Selbstische, die seltsame Besonderheit, das wunderliche Neue. Und dieses ist im Nervösen“.⁴⁹⁶

Obwohl Bahr erst den Individualismus zur Grundlage der Moderne gekürt hatte, und sich für die Vorherrschaft der Nerven in der Kunst ausgesprochen hatte,⁴⁹⁷ setzt er sich später für die Verbindung vom Einzelnen mit der Gemeinschaft ein. Der österreichische Publizist spricht sich für eine holistische Vision des Lebens aus; alles ist verbunden. Darin ist kein Platz für Einzelgänger und -kämpfer, die sich von der Gemeinschaft abwenden. Wie Bahr im Aufsatz *Henrik Ibsen* behauptet, besteht das moderne Bewusstsein aus der Zusammensetzung von drei unterschiedlichen Elementen: „Es enthält alle vom Individualismus, alle vom Sozialismus entfalten und alle auf ihre Synthese gerichteten Gedankenreihen.“⁴⁹⁸ In der Synthese ist das positive Moment des Individualismus wiederzufinden; durch sie wird die Möglichkeit der Entwicklung der Wirklichkeit gegeben.⁴⁹⁹ Der tschechische Literaturkritiker unterscheidet hingegen ganz klar zwischen Individualismus und Egoismus und beurteilt den Individualismus, insofern sich der letztere als humanistisch versteht, positiv.⁵⁰⁰ Kurz vor seiner Abhandlung *Jedinec a hromadnost* hatte sich der Journalist in den Artikeln *Rozhledy sociální, politické a literární* und *K otazce dekadence* ausführlich mit dem Thema Individuum und Gesellschaft auseinandergesetzt, wie in meiner Arbeit im Kapitel 8 bereits geschildert wurde. ‚*Individualismus*‘ und ‚*jedinečnost*‘ stellen einen Pol des Lebens dar, ihnen stehen ‚*hromadnost*‘ und ‚*typičnost*‘ gegenüber. Aus der Spannung zwischen den zwei Polen setzt sich das Leben zusammen.⁵⁰¹ Der Einzelne kann sich unmöglich vom Ganzen loslösen; daher ist der Kampf eines Individuums gleichzeitig der Kampf der gesamten Gesellschaft. Ob der Einzelne will oder nicht: In allem was er tut, ist jeder Mensch mit der Ganzheit verbunden, jene Ganzheit die aus Einzelgliedern besteht, ohne die sie nicht existieren kann.⁵⁰² Die Trennung zwischen Individuum und Gesellschaft erweist sich bei näherer Betrachtung als unwirklich. Indem sich das Individuum, z.B. in der *Décadence*, auf sich selbst fokussiert, sich von der Gesellschaft loslösend, trägt es trotzdem zur Entfaltung und Stärkung des einen Pols des Lebens, nämlich jenes

495 Bahr, Hermann, 2013: S. 132.

496 Bahr, Hermann, 2013: S. 132.

497 Le Rider, Jacques, 1990: S. 34.

498 Bahr, Hermann, 2004: S. 88.

499 Bahr, Hermann, 2004: S. 88.

500 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 295.

501 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 140.

502 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 221.

des Individualismus, bei.⁵⁰³

Šalda und Bahr kommen zu einem unterschiedlichen Urteil bezüglich der Dekadenz: Bahrs Geringschätzung äußert sich vor allem in seiner Beschreibung der Dekadenz als Romantik der Nerven, als Hingabe an das Nervöse, als Flucht aus der Menschheit. Šalda hingegen beurteilt die *Décadence* anders: Ihm zufolge befasst sich die Dekadenz durch Suggestion und Illusion mit dem Individualismus – von dem man sich seit langer Zeit abgewendet hat. Somit wird die Dekadenz laut Šalda zu mittelsamer, altruistischer, sozialer Kunst. Laut Šaldas Meinung kann aber einzig der Synthetismus, als neue Methode der künstlerischen Betrachtung die Natur in ihrer spirituellen Essenz darstellen; weder die *Décadence* noch der Naturalismus sind dazu im Stande.⁵⁰⁴ Reine Kunstformen wiederum, wie die der Dekadenten, können als ein künstlerischer Weg betrachtet werden, der den allgemeinen kulturellen Verfall überleben könnte.⁵⁰⁵

503 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 210.

504 Kostrbová, Lucie, 2008: S. 154.

505 Pynsent, Robert B., 1989: S. 153.

10 Das Verlangen nach einer Renaissance

10.1 Bahrs Streben nach einer Renaissance durch die Moderne

Der Linzer Journalist setzt sich bereits in den Anfängen seiner kritischen Tätigkeit zum Ziel, das künstlerische und literarische Panorama Österreichs neu zu bilden. Seine Vorhaben beabsichtigten jedoch noch Kühneres: Letztendlich will Bahr mit seinen Anstrengungen die gesamte Menschheit erreichen. Sein Endziel lautet: (je)den Menschen durch eine künstlerische Elite moralisch und ästhetisch zu erneuern.⁵⁰⁶

Der österreichische Autor ist bei Weitem nicht der einzige in jenen Jahren, der sich mit der Renaissance beschäftigt und sich für eine Erneuerung einsetzt.⁵⁰⁷ Seine Vorliebe für die Renaissance hat ihre Wurzeln nicht zuletzt in zahlreichen, weit verbreiteten und einflussreichen Texten und Büchern des 19. Jahrhunderts, wie Jacob Burckhardts 1859 erschienene *Kultur der Renaissance in Italien*, Gobineaus 1896 auf Deutsch veröffentlichte *Renaissance* und Walter Paters 1873 auf Englisch herausgebrachte *Studies in the History of the Renaissance*.⁵⁰⁸ 1897 wird dann von Bahr unter dem Titel *Renaissance* eine Sammlung von Studien zur neueren Kunst und Literatur veröffentlicht.

Bereits in seinem frühen Aufsatz *Die Moderne* hatte Bahr behauptet: „Der Schrei nach dem Heiland ist gemein [...]. Es kann sein, daß wir am Anfange sind, an der Geburt einer neuen Menschheit, und das sind nur die Lawinen des Frühlings.“⁵⁰⁹ Bahrs Vision einer neuen Welt, einer neuen Menschheit und einer neuen Kultur schwankt immer wieder zwischen den zwei Polen Dekadenz und Erneuerung. Die Moderne entsteht inmitten des Zerfalles der Habsburger Monarchie, der moderne Mensch bleibt den Existenzbedingungen der Dekadenz, der herrschenden Isoliertheit und Spezifizierung unterworfen.⁵¹⁰ Das Streben nach Vereinigung, nach Gemeinschaft, nach dem Heilsein ist eine Gegenerscheinung, die konträr zu jener herrschenden „Abtrennung des Intellekts und der künstlerischen Schöpferkraft vom vitalen Dasein“ wirkt; das Kommen einer heroischen Neuzeit wird als Heilmittel zur omnipräsenten „kulturellen und moralischen Degradation“

506 Farkas, Reinhard, 1987b: S. 63.

507 Zum ‚Renaissance-Kult‘ in der Ikonographie und in der Literatur der Wiener Moderne siehe auch: Niefanger, Dirk, 1993, S.137–159.

508 Wunberg, Gotthart, 1981b: S. 219f.

509 Bahr, Hermann, 2013: S. 3.

510 Farkas, Reinhard, 1987a: S. 51.

angekündigt.⁵¹¹ Der Versuch, „der Zersetzung Einhalt zu gebieten und das auseinandergetriebene Gefüge menschlicher Gemeinschaft durch die Aktualisierung verschüttet wordener Wertsetzungen zu einer sinnerfüllten Einheit zu verweben, befreite damit die durch Dekadenz wesenhaft bestimmten Gewalten.“⁵¹² Bahr wird bewusst in den 1890er Jahren konsequent daran arbeiten, eine moderne, positive, durch die Kunst gestaltete Alternative zu jener omnipräsenten Untergangsstimmung zu schaffen.⁵¹³

Wie Bahr 1890 anlässlich seines Besuches bei der Berliner Kunstausstellung schrieb, stellte die Zeit, in der er lebte, einen grundlegenden Umschwung in allem, was die Menschheit bisher kannte, dar. „Die ganze Welt, im Denken und im Thun, wie viel es nur menschliches giebt, wird umgebaut und aus den sinkenden Ruinen steigen stolze Säulen einer kühnen, üppigen und zuversichtlichen Zukunft.“⁵¹⁴ Das gesamte Leben erfährt eine tiefgehende Revolution, wie sie seit der Epoche der Renaissance nicht mehr stattgefunden hatte. Alles strebt nach und arbeitet an der kompletten Veränderung der Welt, wie man sie bisher kannte. Wichtig dabei ist die ständige Wechselwirkung zwischen den unterschiedlichen Menschen, Disziplinen und Bereichen. Der Einzelne und das Ganze sind zwangsläufig miteinander verknüpft und arbeiten gemeinsam füreinander; selbst die kleinste Tat spiegelt die Gesamtheit der Äußerungen des Lebens wider.⁵¹⁵ Die Kunst macht sich daran, ihre wichtigsten Aufgaben zu entfalten: Sie will nun in der modernen Ära „die äußere Wirklichkeit, die der Körper außer uns, die innere Wirklichkeit, die der Seelen in uns, und den unwirklichen Rest von Hoffnungen und Träumen“⁵¹⁶ wiedergeben.

Später, 1895, deklariert Bahr dann im Essay *Die weiße Schlange*:

Diese anderen Menschen von jetzt und morgen fühlen, daß die Dinge anders sind, als sie scheinen, und ihren letzten Sinn, ihre innere Bedeutung möchten sie aus ihnen lösen; sie fühlen die Kraft der großen Kunst. Nach ihr blicken sie aus, die alle Räthsel offenbaren und die Schleier heben wird, und sie wissen, daß sie kommen wird, und sie ängstigen sich, weil sie so lange zaudert, und es pocht ihnen das Herz, daß sie früher sterben könnten, und vor

511 Farkas, Reinhard, 1987a: S. 51.

512 Farkas, Reinhard, 1987a: S. 52.

513 Siehe auch Farkas, Reinhard, 1987b: S. 19: „Die Integration der Menschen selbst, das Bewußtmachen und freudige Erweitern der Verbindung von Körper, Geist und Seele, von Psychischem und Physischen, hat Bahr leidenschaftlich verfochten. Vielfach problematisierte er den *homo duplex*, das Zerfallensein des Einzelnen in sich ebenso wie die verheerende Auswirkung von Verdrängung grundlegender Bestrebungen, Begierden oder Wünsche. Dabei stützte sich der Schriftsteller auf die von Max Dessoir, Pierre Jouet, Theodule Ribot und Sigmund Freud veröffentlichten Erkenntnisse, er studierte die Lehre Schopenhauers vom Unbewußten und erkannte aus den Werken Richard Wagners die tiefe Wahrheit der Nacht- und Traumseite menschlicher Existenz.“

514 Bahr, Hermann, 2013: S. 264.

515 Bahr, Hermann, 2013: S. 264f.

516 Bahr, Hermann, 2013: S. 265.

seliger, aber banger Erwartung haben sie keine Rast; noch ist es Nacht um sie, aber schon sehen sie die Unruhe der jungen Sonne in der Ferne zucken.⁵¹⁷

Der moderne Mensch weiß, dass die Heilung durch die Kunst kommen wird, er sehnt sich nach ihr und arbeitet an der Verwirklichung einer neuen Welt. Trotzdem – es vergehen immerhin fünf Jahre zwischen Bahrs Ankündigungen im Aufsatz *Die Moderne* und denjenigen, die er in *Die weiße Schlange* macht – ist die Moderne noch nicht eingetroffen. Es stellt sich hier erneut die Frage, wie das Einsetzen einer sehr allgemein definierten Strömung, die kaum mehr als ein vages Gefühl ist, erkannt werden soll. Trotz der Dunkelheit, in der der moderne Mensch noch verweilt, scheinen die Jahre 1895 und 1896 für den Linzer Literaturkritiker diejenigen zu sein, in denen endlich jene ersehnte Erneuerung langsam spürbar wird:

Endlich ist jetzt auch im Künstlerhaus geschehen, was seit ein paar Monaten überall bei uns geschieht: die Jugend siegt; nun hat auch dort die Wirtschaft der Alten ein Ende. Dieser paar Monate, der Wende von 1895 aus 1896, wird man noch lange gedenken. Gern wird bei ihr später der Historiker unserer Cultur verweilen; ja, es mag wohl sein, daß sie unter die Daten kommt, die man in der Schule lernt: denn sie scheidet eine neue Zeit von der alten ab. Hier versinken plötzlich Gewalten, die unüberwindlich schienen, andere Mächte dringen ein, der Triumph ist den neuen Leuten zugekommen.⁵¹⁸

Andererseits bleibt der Kampf gegen die alten Kräfte aufrecht und Bahr selbst wird einige Jahre später erkennen, dass seine Bemühungen letztendlich die Masse nicht erreichen können und sich verbittert zurückziehen. Außerdem lässt Bahrs Distanz von der politischen Sphäre erkennen, dass sein holistisches Programm in der Tat gewisse Lücken aufweist.

Daher lässt sich eine unaufhörliche Interaktion und Wechselwirkung „zwischen den optimistischen Wünschen einer Erneuerung der Kunst und dadurch auch des Lebens und dem pessimistischen Gefühl der Entfremdung, der bösen Vorahnung dessen, was uns und die Menschheit erwartet“⁵¹⁹ erkennen, die Bahrs Werk in den 1890er Jahren durchdringt.

517 Bahr, Hermann, 2008: S. 24.

518 Bahr, Hermann, 2008: S. 161. Aus *Künstlerhaus*, 1895 veröffentlicht, vollständig nachgedruckt in: Bahr, Hermann, 2008, S. 161–170.

519 Wollmann, Slavomír, 1994: S. 15.

10.2 Šaldas Vision einer Erneuerung im modernen Zeitalter

Das Motiv der Renaissance wird wiederholt in Šaldas Schriften aus den 1890er Jahren thematisiert: Besonders im Jahre 1897 durchdringt das Streben nach Erneuerung unzählige Artikel und Aufsätze des tschechischen Autors. Diese Vorliebe für eine Renaissance teilt er mit etlichen Autoren des 19. Jahrhunderts, die diese vielfach ansprechen und ausführlich darlegen.⁵²⁰

In den folgenden Absätzen werde ich versuchen zu eruieren, welche konkrete Bedeutung die Erneuerung für den Schriftsteller hat und auf welche Wege der moderne Mensch sie erreichen kann.

Aus Šaldas Perspektive wird man zur Erneuerung durch die Rückkehr zur Wahrheit (tschechisch: *Pravda*) kommen. Es mag widersprüchlich klingen, dass der Mensch erst durch einen „Schritt zurück“ zu einer neuen Welt gelangen kann, eine solche Aussage steht aber durchaus in Einklang mit Šaldas globaler Vision einer neuen Kunst und einer modernen Welt.

Der Autor teilt Bahrs Ansicht, dass eine Erneuerung unmöglich isoliert entstehen kann: die Erneuerung wird alle Lebensgebiete umfassen. Somit ist Šaldas Vision von Renaissance unter anderem mit seinem Konzept von Synthese kohärent: Alle Lebensbereiche stehen im Zusammenhang und müssen zur Einheit gebracht werden.

Mit den Worten des Autors: „*Pojmovou pro renesanci je snaha plného, klidného, zdravého a krásného Života. Centrum její je snaha spojit nevyšší sílu a nevyšší jemnosti. Je pravda, že Renesance jest anarchistická, t. j. dává lidem plnou volnost.*“⁵²¹

Gleichzeitig entgeht dem Autor nicht, dass die Epoche, in der er lebt, im Zeichen unterschiedlicher Krisen steht; seine Mitmenschen sind vom Gefühl geprägt, in einer Übergangsphase zu Leben. Ungewiss bleibt aber, ob diese Ära im Zerfall oder in Erneuerung münden wird: Šalda befürwortet das Eintreten – dank des Zustandekommens des synthetischen Prozesses – einer geheilten Welt.

1895 hatte Šalda in seinem Artikel *K otázce dekadence* behauptet: Das Leben verliert nichts. Es überträgt und wandelt alles um. Gewinn und Verlust ergänzen und kompensieren sich, Teil und Ganzes sind untrennbar miteinander verstrickt.⁵²² Indem neue Individuen, neue Künstler, neue

520 Wunberg, Gotthart, 1981b: S. 219f.

521 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 246.

522 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 208.

Künste entstehen, wird erst eine neue Suggestion, und dann ein neues Leben geschaffen. Das Neue ersetzt das Alte und somit entfaltet sich der Verlauf des Lebens weiter.⁵²³ Dekadenz und Barbarei tragen dazu bei, diesen ewigen Tanz voranzutreiben. 1897 sieht es der Autor anders: Eine Erneuerung muss eintreten, die das Künstliche und das Dekadente aus dem Leben und aus der Kunst vertreibt. Fast scheint er diesen Schritt in jenem Moment forcieren zu wollen; doch seine Aussagen darüber, wie diese ersehnte Veränderung vorangetrieben werden soll, bleiben vage.

Am Ende seines langen, ebenfalls 1897 verfassten Essays *Moderní drama německé* fasst Šalda noch einmal zusammen:

*Mnoho hovořívá se nyní o problému Renesance. Sní se o překonání prý puritánského středověku, bolesti, tmy, sentimentality, svědomí. Jasná, světlá, klidná duše Hellady znova se hledá. Figury Renesance italské, nad zlem i dobrem povýšené, tyrani s nervovými rukama umělců se studují. O silné, zdravé a šťastné periodě života se blouzní.*⁵²⁴

Dabei wird jedoch vergessen, dass Psyche und Gefühlswelt des modernen Zeitalters anders sind.⁵²⁵ Daher kann die Renaissance der Moderne nicht der Renaissance der Antike gleichen. Weiters konstatiert er in seiner Abhandlung: Die tschechische Literatur ist, wie jede andere europäische Literatur, an der Schwelle zwischen der neuen und der alten Welt.⁵²⁶ Die Frage ist nun, wie diese neue Welt aussehen wird.

Renesance – čeho?, im November 1897 als Artikel in *Literární listy* erschienen, und *Renesanční sen*, ein kurzer Aufsatz, der im Dezember 1897 in der Zeitschrift *Nový kult* veröffentlicht wird, stellen den Höhepunkt Šaldas Auseinandersetzung mit dem Thema dar.

In *Renesance – čeho?* wird ausführlich der Begriff Renaissance behandelt, der – so der Autor – zu der Zeit im tschechischen literarischen Panorama in aller Munde ist: Das Wort wird geradezu als Talisman benutzt, beschreibt hierbei jedoch nichts Bestimmtes, sondern drückt lediglich den Wunsch nach Klarheit und Stärke aus. Die neue Kunst soll (endlich) direkt aus dem herrschenden Chaos heraus etwas Neues und Positives schaffen; sie soll pädagogisch und tendenziös

523 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 222.

524 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 355.

525 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 355.

526 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 357.

(tschechisch: ‚*pedagogická*‘ und ‚*tendenční*‘) sein bzw. wirken aber nicht durch großes Reden, sondern schweigsam durch den schöpferischen Akt.⁵²⁷ Wie sich gezeigt hat, sind weder Naturalismus noch Romantik dazu imstande, eine Erneuerung des Lebens und der Kunst zu initiieren. Denn beide sind durch eins gekennzeichnet: ‚*indiferentismem a objektivismem látkovým*.‘⁵²⁸ Beide sind letztendlich passiv, im Gegenteil zum synthetischen Prozess, der aktiv und lebendig ist.⁵²⁹ Der Klassizismus, der sich lediglich mit dem Menschen als Ideal und Postulat beschäftigt, wirkt zu generalisierend und fern vom echten Leben, vom echten Menschen, um das Eintreten der Renaissance bewirken zu können.⁵³⁰

Die neue Kunst will Tat und Leben sein, Nutzen und Wert haben. Ihre Prinzipien sind im Einklang mit denen des Klassizismus; aber, während der sogenannte Klassizismus zwar die richtigen Ideale hatte, sie aber nicht konkret umsetzen konnte und lediglich eine blasse und künstliche Kopie von dem lieferte, was er schaffen wollte, wird die neue Kunst endlich jene Ideale durch Wort und Tat verwirklichen.

Šalda kann (oder will) an dieser Stelle jedoch (noch) nicht beurteilen, ob die neue Kunst auch tatsächlich ihre hehren Ziele erreichen wird, denn sie ist bis dato nur ein glorreicher Traum (tschechisch: *slavný sen*).⁵³¹

In *Renesanční sen* macht der Autor sein Credo gleich am Anfang des Artikels deutlich: Er spürt, dass die Menschheit endlich in die richtige Richtung geht, dass sie sich an der Schwelle einer neuen Welt befindet. Alle Wege führen zum Leben und darin besteht der Sinn der Modernität (tschechisch: *modernost*). Die früheren Epochen haben dem Menschen beigebracht, schön zu sterben. Nun steht die Kunst vor einer ungeheuer schwierigeren Aufgabe: Dem Menschen beizubringen, schön zu leben. Der moderne Heroismus muss das Reich des Lebens zu Todes Lasten vermehren. Es geht darum, den Tod als Illusion zu entblößen, den Sinn allen Verlorenen und scheinbar Unverständlichen aufzuzeigen.⁵³² Die Seele verstärkt sich und wächst, neue Helden betreten die Weltbühne, trotzdem: ‚*Vědy duše a subjekt – té nové, jinak nové Ameriky – se teprve zrodí snad zitra*.‘⁵³³ Diese Wissenschaften werden erst der Wissenschaft des Objektes und deren

527 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 419ff.

528 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 427.

529 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 427.

530 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 429.

531 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 432.

532 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 462.

533 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 462.

Perfektionierung folgen: Daher weiß der Autor zu dem Zeitpunkt wenig Genaues über die neue Welt, denn es ist nur eine ‚romantická alchymie‘ davon vorhanden, und keine genaue Formel.⁵³⁴

Der Geist der Renaissance verlangt vom modernen Menschen, dass er alles aufbewahrt und vermehrt, das Innere wie auch das Äußere, die Details wie auch das Gesamtbild. Die Epoche der Moderne ist zu einer äußerst wichtigen Erkenntnis gelangt: „Dnes víme, že duchovní je schopna stále větší intenzity stupňováním, že všecko je zároveň celek i část - část pro vyšší syntesu, celek pro hlubší analýsu.“⁵³⁵ Und diese Feststellung macht die moderne Kunst zu einer Kunst des Lebens, und nicht des Todes.

Šalda will an das Eintreten einer Renaissance, an die Erneuerung der Menschheit glauben: Besonders 1897 predigt er vielfach das Kommen eines neuen, heilen Menschen und eines aufblühenden Zeitalters. Gleichzeitig entgehen ihm nicht die zahlreichen Schatten, die unter anderem Masaryk, der auf den tschechischen Journalisten zweifellos einen großen Einfluss ausübt, im Buch *Sebevražda hromadným jevem společenským moderní osvěty* thematisiert hatte. Šalda scheint dennoch hoffnungsfroh von einer Wiedergeburt der Kunst und dadurch auch des Lebens überzeugt zu sein.

10.3 Schlussfolgerungen zum Zukunftsbild einer modernen Erneuerung bei Bahr und Šalda

Das Ringen nach einer grundlegenden Erneuerung, nach einer Wiedergeburt beschäftigt beide Literaturkritiker, besonders im Jahr 1897.

1897 verfasst Šalda den wichtigen Aufsatz *Renesanční sen*, in dem er folgendes erklärt: Die menschliche Seele, bzw. ihre Verstärkung, ihre Bewusstwerdung ihrer Selbst, ist der Motor der Renaissance. Indem sie Macht über sich selbst gewinnt, erstrecken sich ihre Gestaltungskräfte auch auf die äußere Welt. Die Seele muss standhafter werden und der Mensch elastischer, sie wird ihre Kraft vermehren und er seine Nerven stärken, sie wird nach außen wachsen und er nach innen: denn sie sind innig verbunden und ergänzen einander.⁵³⁶

534 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 463.

535 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 465.

536 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 463.

Weiters bekräftigt Šalda seine Meinung über die Moderne und über die bald eintretende Renaissance:

Nový svět hledáme a kdo řekl nový svět, řekl nové umění. Nové umění, ach ano, to: umění krásně žít. Dosud byly rozděleny a znepřáteleny umění a život. Teď je problém ten: ze života udělat umění a z umění život. Měli jsme dosud jen uměnička, malá, svárlivá, rozporná a uzavřená: krásné obrazy a krásné vázy a krásné hudby a krásné sochy a krásné básně a nejčastější a nejkrásnější: krásné pomníky, mramorové hlazené pomníky na hroby velkých činů a velkých lásek a velkých srdcí a velkých duší – mrtvých.⁵³⁷

Im selben Jahr veröffentlicht Bahr unter dem Titel *Renaissance* eine Sammlung von Studien zur neueren Kunst und Literatur. Der Begriff wird vom Autor im übertragenen Sinne verwendet, von der künstlerischen Strömung ist im ganzen Buch nie die Rede. Bahr will mit seinen Schriften die österreichische Bevölkerung zu einem modernen *Rinascimento* anregen. Bahr teilt nämlich die Ansicht, dass es keine isolierte Erneuerung geben kann; genauso wie sich die Erneuerung nicht auf ein einzelnes Lebensgebiet beschränken kann, ist die Literatur(-kritik) nicht unabhängig von allen anderen Lebensbereichen. Bahr verbindet seine Idee von Renaissance mit seiner Ausformung der Begrifflichkeit ‚Überwindung‘, die wiederum mit dem Konzept von ‚Entwicklung‘ gekoppelt ist: Voraussetzung der Renaissance ist die Überwindung des Alten und Vorhandenen, damit der Mensch in ein komplett neues Territorium eintreten kann. Andererseits plädiert er für die Rückkehr des Einzelnen zum Ganzen. Die organische Verbindung zu allen Wesen, die verloren gegangen ist, muss wieder erreicht werden, damit – endlich – eine radikale Veränderung der Welt stattfinden kann. Es lassen sich zwei unterschiedliche Theorien zur Erneuerung herauslesen: Laut der ersten wird die angestrebte Erneuerung lediglich durch einen Schritt nach vorne erreicht. Die zweite spricht sich hingegen dafür aus, dass man einen Schritt zurück machen muss, um einen Schritt weiter machen zu können. Diese schwankende Haltung wird von Bahr in seinen Schriften weder begründet noch gerechtfertigt. Renaissance und Synthetismus sind hingegen Šaldas auserwählte Wege, um den ‚*integrační tendence*‘ der modernen Kunst Ausdruck zu geben. Renaissance wird vom Autor allerdings nicht als ästhetisches Phänomen verstanden, sondern als globale Antwort zu der Situation, in der sich die Menschheit gerade befindet.⁵³⁸

In seiner Rezension *S. K. Neumann: Apostrofy hrdé a vášnivé* behauptet der tschechische Autor

537 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 464.

538 Vodička, Felix, 1968: S.16.

1897: Die erste Aufgabe der Renaissance ist die Überwindung der Decádence, insofern sie als passive Ohnmacht (tschechisch: *pasivní mdloba*) verstanden wird. Die Renaissance gilt als Gegenteil von Barbarei und Dekadenz.⁵³⁹ Der Aufsatz endet mit einem Appell: „*Kdy konečně přijde Renesance, aby nás dostala přes všechny ty sentimentálně-barbarsko-dekadentní močály plné zimnic, bláta a hniloby do šťastné země Zdraví, Klidu, Slávy a Harmonie – do země vlažného suchého vzduchu a plně rozkvetlého Slunce?*“⁵⁴⁰ Genau wie die Synthese scheint die Renaissance zwar sehr nah zu sein, aber doch letzten Endes unerreichbar.

Die beiden Autoren sind sich in einem wichtigen Punkt einig: Die Renaissance kann erst eintreten, wenn sich der Mensch mit der Ganzheit verbindet, wenn er sich wieder als Teil des Ganzen wahrnimmt. „Wer [...] wieder zum Ganzen gekommen ist, der hat das Schicksal erfüllt.“⁵⁴¹

Sein [Nietzsches, Anm.] Vorschlag, in der ‚Wiederherstellung der Natur‘ das Grundprinzip moderner Wertsetzung zu erkennen, seine Visionen eines neuen Menschen, dessen Herausbildung mit dieser Dynamik verbunden sei, verkörperten sich im Aufbruch künstlerischer Kreise wie sozialer und politischer Massenbewegungen, deren Wirken noch unserer Gegenwart Hoffnung verleiht.⁵⁴²

Die Erneuerung muss alle Bereiche des Lebens umfassen und wird erst stattfinden, wenn alle Bereiche mitmachen und miteinander kooperieren. Beiden Kritikern zufolge muss eine Erneuerung eintreten, die dem herrschenden Verfall ein Ende setzt, die der Dekadenz Einhalt gebietet.⁵⁴³

Bahr und Šalda stimmen darin überein, dass die erwünschte Erneuerung zwar immer wieder sehr nah scheint, aber letzten Endes außer Reichweite bleibt. Die Sehnsucht nach ihr bleibt in der Tat unerfüllt. Indem die Moderne die zahlreichen Dichotomien aufhebt, wie zum Beispiel die zwischen Leben und Kunst, und in der Kunst die Trennung in eine realistische und dekadente Strömung, ermöglicht sie das Eintreten der Renaissance. Solange die Moderne aber nicht Wort und Tat wird – und das wird sie laut keinem der beiden Autoren in dem Zeitraum der 1890er Jahre – wird keine Erneuerung stattfinden können. Šalda ist sich dennoch sicher: „*Nové umění roste dnes*“⁵⁴⁴. Diese neue Kunst ist weit entfernt von den Prinzipien und Postulaten von Romantik und Naturalismus. Die sogenannte ‚*idealistická renesance*‘, die gerade Fuß fasst, die sozusagen die Apotheose des

539 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 246.

540 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 248.

541 Bahr, Hermann, 2008: S. 42. *Das ewig Weibliche*, vollständig nachgedruckt in: Bahr, Hermann, 2008, S. 35–47.

542 Farkas, Reinhard, 1987b: S. 15

543 Farkas, Reinhard, 1987b, S. 15.

544 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 429.

Lebens, den Menschen in seiner bestmöglichen Fassung abbilden will, stellt den aristokratischen Aspekt der neuen Kunst dar. Unter dem Ausdruck ‚Aristokratie der neuen Kunst‘ ist ein *„sociální ideál a ethický postulát“* zu verstehen, das die Menschheit zur Erreichung des höchsten und besten Lebens anspornen will.⁵⁴⁵

Am Schluss des Aufsatzes beschreibt der tschechische Autor Ziele und Aufgaben der neuen Kunst: *„Ano, nové umění, renesanční umění roste, které chce být množitelem a stupítovatелеm života a které chce působit kladnou a přímou sugescí své obsahové hodnoty. Chce být dynamickou složkou života, chce pomáhat stavět z dnešního chaosu a bažin bídy, nemoci a smrti nový, vyšší, slunnější a lepší svět.“*⁵⁴⁶

Beide Autoren drücken wiederholt „den optimistischen Wunsch einer Erneuerung der Kunst und dadurch auch des Lebens“ aus, gleichzeitig bleiben sie nicht unberührt von schlechten Vorahnungen darüber, was auf die Menschheit in den nächsten Jahren zukommen wird.⁵⁴⁷

Wie bereits erwähnt, bedeutet für beide Renaissance die Wiedervereinigung zum Ganzen, das Aufheben der Spaltungen und Barrieren. Wie nebulös die Moderne und die Charakteristiken der Erneuerung, die sie gebären soll, auch sein mögen, eins wird eindeutig erklärt: Die Erneuerung wird nicht zuletzt durch die Rückkehr des Einzelnen zum Ganzen bewirkt. Das ist die Erkenntnis, zu der der Mensch gelangen muss.⁵⁴⁸ Solange sich der Mensch als abgespaltenes Wesen wahrnimmt, wird sein Bedürfnis nach Genesung unerfüllt bleiben. Wenn es um die Folgen der oben genannten Verbindung geht, sind die Meinungen der zwei Journalisten sind hingegen zum Teil unterschiedlich. Šalda behauptet, dass die Renaissance zwar die vorhandenen Elemente neu zusammensetzt, aber kein vollkommen neues Szenario schaffen wird. Indem der synthetische Prozess als Antriebskraft der Erneuerung wirkt und zur Wiederherstellung der verlorenen Einheit dient, wird nicht zwangsläufig etwas geschaffen, was nie vorhanden war. Indem er andererseits behauptet, dass der moderne Mensch doch neu ist, schließt er die Möglichkeit nicht aus, einen neuen Lebenszustand zu erreichen. Bahr schwankt ebenfalls zwischen einer fortschrittlichen Vision von Erneuerung, die er als neues Stadium des Lebens sieht, und der Rückkehr zur Verbundenheit mit der gesamten Welt. Bahr scheint jedoch viel mehr zur Vorstellung eines nie dagewesenen Zustandes zu tendieren, während sich Šalda viel mehr für die Umwandlung des Gegebenen ausspricht. Beide scheinen trotzdem kein widerspruchsfreies Gesamtbild der Renaissance und der Wege, die zur Erneuerung

545 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 430f.

546 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 431.

547 Wollmann, Slavomír, 1994: S. 15.

548 Bahr, Hermann, 2008: S. 42.

führen werden, liefern zu können.

Der Weg zu einer verlorengegangenen heilen und holistischen Welt, die jedoch neu ist, da die Menschen, die sie gestalten werden neu sind, bzw. mit den Worten Bahrs „neue Nerven“ haben, wird mehrfach angedeutet, angepriesen, angestrebt und aufgezeigt, aber nie konkret dargelegt.

11 Zum Schluss

Es ist bemerkenswert, dass viele Merkmale der Moderne am Ende des 19. Jahrhunderts gerade in den letzten Jahrzehnten erneut auftreten: Der Mangel an großen, epischen Erzählungen; die Aussage, der Mensch sei instabil und in ständiger Veränderung; ein neues Gemeinschaftsgefühl, das von selbständigen, wenn auch gesellschaftlichen, Individuen geschaffen wird. In der Moderne gibt es, ähnlich wie heute, keine einheitliche und verbindliche Weltauffassung; ‚modern‘ zu sein bedeutete, sich selbst jeden Tag mit der ständig wandelbaren Welt zu verändern: „Das Bewusstsein der Unterschiedlichkeit verstärkte sich im Kontext der Modernisierung und führte zuweilen zu einer hypertrophen Hervorkehrung des Eigenen.“⁵⁴⁹ Das Scheitern der tragenden politischen Ideologien, wie auch die Verwirrung durch die Beschleunigung des Lebens einerseits, die Überforderung mit der gestiegenen Anzahl an ständig neu gelieferten Informationen andererseits, und dazu das Aufeinanderprallen von Menschen und deren unterschiedlichen Kulturen in davor kaum gekanntem Ausmaß, das alles trägt dazu bei, dass unmöglich ein allerklärendes Lebensbild geschaffen werden kann. Manche entscheiden sich für eine solipsistische Haltung, andere verfallen der nationalen Idee, andere noch wollen blind an einen unaufhaltsamen Fortschritt und einen seelenlosen Materialismus glauben. In diesem Kontext suchen die zwei Kritiker Bahr und Šalda nach einem anderen Weg, um die sie umgebende Welt zu verstehen, zu bewältigen und letzten Endes zu gestalten. Beide sind sich der Schwierigkeit bewusst, in einer unüberschaubar gewordenen Welt dem Menschen und der Kunst Richtlinien und Maßstäbe geben zu wollen. Nichtsdestotrotz glauben sie weiter an die Möglichkeit und an die Notwendigkeit, die Welt mitgestalten zu können.

Der ethische und ästhetische Kompass, den sie für jene fragmentierte Welt anfertigen, ist der Erkenntnis der gegenwärtigen chaotischen Vielfalt entsprechend, grob gestaltet. Es geht nicht um Diktate, sondern um Richtlinien, die sich weder mit einer bestimmten Form noch mit einem bestimmten Inhalt beschäftigen. Anhand einer solchen Darstellung könnte man die Frage aufwerfen, ob man die Moderne als künstlerische Richtung lesen kann; die Moderne scheint für beide Autoren vielmehr eine Geisteshaltung als eine bestimmte literarische Schule zu sein. Die zwei Kritiker haben es erkannt: Vorgefertigte Prinzipien sind nicht mehr zeitgemäß. Deswegen lautet ihre Botschaft lediglich, dass der Künstler die eigene, subjektiv empfundene Wahrheit auszudrücken habe. Weiters soll der Einzelne erst Äußerliches und Innerliches wieder vereinigen, um sich in weiterer Folge zu seiner Rolle in der Gemeinschaft zu bekennen und erneut mit dem Ganzen zu

⁵⁴⁹ Csáky, Moritz, 1996: S. 27.

verbinden. Nach einer Übersättigung des Menschen durch das induktive Verfahren ist in den 1890er Jahren die Zeit des synthetischen Prozesses angebrochen, die endlich jene ersehnte „Moderne des Menschen“⁵⁵⁰ vollbringen soll.

Ihr Durst nach Erneuerung, nach dem Eintreten einer neuen, vereinigten Welt, nach der Realisierung einer integralen Weltanschauung bleibt jedoch letztlich unbefriedigt. Woran es liegt, muss in dieser Arbeit noch eine offene Frage bleiben.

550 Farkas, Reinhard, 1985: S. 2.

12 Anhang

12.1 Resumé v českém jazyce

12.1.1 Moderna a dva literární kritici Hermann Bahr a František Xaver Šalda

Jak v hlavním městě českých zemí v Praze, tak ve Vídni, v hlavním městě Rakouského císařství, panuje docela odlišné politické klima. Českojazyčná populace neustále bojuje za svou rovnoprávnost a nakonec i za nezávislost. Naproti tomu ve Vídni se již očekává hrozící rozpad Rakouska-Uherska, avšak nikdo si ho nechce připustit. Jak česká, tak vídeňská moderna se necítí být reprezentována současnými stranami: skupina České moderny se více zajímá o politickou situaci a hledá na ni a současně i na otázku role literatury ve společnosti nová řešení; naproti tomu se následkem signálů rozpadu Rakouska-Uherska většina vídeňských literátů obrací k politice zády, uchylují se k nitru, vnitřnímu světu a subjektivitě. Mimo jiné se tímto distancují od vůdčího hnutí naturalismu. I když Česká moderna prosazuje své právo na individualismus, zároveň se však snaží spojit sociální a individualistickou perspektivu.

Jestliže je přelom století v různých částech monarchie obdobím permanentní politické krize, tak umělecký a kulturní vývoj neustále roste.

Hermann Bahr (1863–1934) se stal v devadesátých letech 19. století známým divadelním a literárním kritikem, který vytvořil kolem roku 1890 svou koncepci o Moderně. Tu pak šířil i ve svých spisech, v různých novinách a časopisech a mimo jiné i při zakládání skupiny *Mladá Vídeň*. V této době se mu podařilo včas objevit nová literární a kulturní hnutí, zdůrazňovat je a prosazovat. Bahr brzy úspěšně poznal přechod od naturalismu k dekadenci, impresionismu, symbolismu až k novoromantismu. Bahr už ve své zamítnuté disertaci *Die Entwicklung vom Individualismus zum Sozialismus* usiluje o syntézu, ať už v politice, filozofii či v literatuře.⁵⁵¹ Okamžitě se zajímal o vše nové, snažil se všemu porozumět a zpracovat tak, aby vše mohl překonat a konečně mohl postoupit o další kulturní proud.

Období Moderny a Bahrova díla, stejně jako Šaldovy práce charakterizuje touha po syntéze a integritě. Původ této touhy se dá přiznat dřívějším hnutím mladoněmeckému realismu

551 Ifkovits Kurt, 2007: S. 12.

(*jungdeutscher Realismus*), Biedermeieru a romantismu.⁵⁵² V okamžiku úpadku převládající ideologie a hodnoty – liberalismu a katolicismu – se dá naposledy vytvořit nový svět a nová společnost.⁵⁵³

František Xaver Šalda (1867 – 1937) působí až do své smrti jako literární kritik a novinář. Se svými literárními kritikami a články o umění propaguje nový světový názor a patří k nejdůležitějším osobnostem literární generace 90 let 19. století. Mezi jiné je spoluautorem manifestu *České moderny*. K jeho – stejně jako k Bahrovým – hlavním inspiračním zdrojům patří různí francouzští autoři, jako například Taine, Hennequin, Morice, Maeterlinck, Guyau, Zola, bratři Goncourtové, ale i skandinávští autoři, jako například Ibsen. Nietzscheova filozofie má na oba kritiky velký vliv a je pro oba velice důležitá; u Šaldy – jiná než u Bahra – Marxův názor nehraje platnou roli. *Syntheticism v novém umění* je jeho první a základní kritická stat', kterou napsal v roce 1892.

Oba autoři svou kritickou činností míří k začlenění a umístění jejich příslušné Moderny v evropském uměleckém prostředí. Bahr a Šalda hrají značnou roli v českém a rakouském kulturním panoramatu, tím že ve své zemi zprostředkovávají a zveřejňují zahraniční autory, překládají mnoho textů v cizích jazycích, zejména z francouzštiny do češtiny či němčiny. Jak Bahr tak Šalda chtějí nejen reflektovat svůj existující život, nýbrž ho i svou prací utvářet. Pracují na kulturní revoluci, která bude obnovovat společnost. Umění – a literární kritika – je to, co život utváří a přeměňuje, jak pro individuum, tak pro celek: to je jejich hlavním posláním. V 90 letech 19. století Bahr reprezentuje Lemaîtreovu představu literární kritiky: kritika si musí počínat dialekticky a pokládá se za stalou změnu a relativní hodnoty.⁵⁵⁴ Kritika a kritik se musí nakonec vždy díle a umělci přizpůsobit. Naopak pro Šaldu je literární kritika samostatným žánrem, který je v souladu s jinými literárními žánry. Kritik je na tom stejně jako umělec.

12.1.2 Moderna a pojem „moderní“

Českou modernou je označována skupina mladých českých autorů 90 let 19. století, která má kvůli vnitřní nejednotnosti jen krátkého trvání. V roce 1895 vydává skupina v časopise *Rozhledy* svůj manifest *Česká moderna*. Signatáři jsou Otakar Březina, František Václav Krejčí, Josef Svatopluk

552 Farkas, Reinhard, 1987b: S. 13.

553 Farkas, Reinhard, 1987b: S. 25.

554 Daviau, Donald G., 1984: S. 103.

Machar, Vilém Mrštík, Josef Karel Šlégel, Antonín Sova, Jan Třebický, Josef Pelcl, František Soukup, Vacláv Choc a K. Körner; Šalda je s Macharem jedním z jeho hlavních autorů. K signatářům patří literáti a politicky angažovaní publicisté: jejich programové prohlášení je mimo jiné i z tohoto důvodu spíše politické a dá se těžko poznat jednotný umělecký program. Signatáři prosazují své právo na individualismus, nonkonformismus, ženskou emancipaci a distancují se od vládnoucí politiky. Proklamují (Šaldovým vlivem?) kritickou činnost za tvůrčí práci. Kulturní a politické proudy se nedají rozdělit a podle manifestu musí spolupracovat. Dále hlásí: „Chceme pravdu v umění, ne tu, jež je fotografií věcí vnějších, ale tu poctivou pravdu vnitřní, již je normou jen její nositel – individuum.“⁵⁵⁵ Jejich představa pravdy souhlasí s Bahrovou: „*haben kein anderes Gesetz als die Wahrheit, wie jeder sie empfindet.*“⁵⁵⁶ Bahrova stať *Die Moderne*, napsaná v roce 1890, což znamená, že je o pět let starší než manifest České moderny, ať je subjektivně a dekadentně složená, má přesto jiný důraz.

I když slova ‚moderna‘ a ‚moderní‘ byla již dávno stvořena,⁵⁵⁷ znamenají na přelomu století ono období, které objevilo dimenzi ‚budoucnosti‘, myšlenku ‚pokroku‘ a ‚to nové‘.⁵⁵⁸ Moderna je na svém počátku ovlivněna mnohými důležitými jevy, výsledky a událostmi: rozchodem umění a vědy, průmyslovou revolucí, technologickým pokrokem a francouzskou revolucí.⁵⁵⁹ ‚Moderna‘ nepředstavuje jednotný směr, nýbrž souhrnně označuje v té době aktuální kulturu.⁵⁶⁰

Bahrovo a Šaldovo pojetí ‚moderny‘ a ‚moderního‘ se částečně sbíhá a částečně rozbíhá: Bahr zavádí a etabluje výraz v německojazyčné oblasti a s výrazem charakterizuje nové umění. Šalda dosadí spíše přídavné jméno ‚nové‘, možná z tohoto důvodu, že v českojazyčné oblasti už existuje proud *Katolická moderna* a noviny *Moderní revue*, které mají podobné jméno, ale jiný program.

Bahr a Šalda se shodují na tom, že moderna představuje nezbytnou reakci na proces významných neuspokojivých hospodářských, politických a sociálních změn v Evropě. Hnutí moderny musí konečně nabídnout odpovídající řešení a stvořit modernu pro lidstva ne touhu moderny po strojích.⁵⁶¹

555 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 361.

556 Bahr, Hermann, 2013: S. 7.

557 Klinger, Cornelia, 2002: S. 121.

558 Klinger, Cornelia, 2002: S. 122.

559 Klinger, Cornelia, 2002: S. 127ff.

560 Klinger, Cornelia, 2002: S. 139.

561 Farkas, Reinhard, 1985: S. 2.

12.1.3 Hesla moderny: ‚překonávání‘, ‚syntéza‘, ‚dekadence‘, ‚nervy‘, ‚renaissance‘

Nynější doba je pro autory charakterizovaná rozštěpením umění a života. Syntéza je odpověď obou autorů na ztrátu smyslu lidské bytosti. V Šaldově koncepci moderny se díky syntéze dají spojit obě početné polarizace na přelomu století a metafyzická syntéza představuje pro něho základní rys nového poezie. Jak pro Baha, tak pro Šaldu znamená syntéza zrušení a sjednocení dosavadních oddělených pólů, aby se existující mohlo množit. Bahr touží díky moderně po celistvém životě. Snaží se o „*Synthese des Äußerlichen und des Innerlichen, Welt und Ich, der wildesten Kraft (brutal, ungebroschen) und der zartesten, überreiztesten Raffiniertheit*“.⁵⁶²

Podle Špaldového pojetí je jenom syntéza schopna zhojit rozdělený moderní svět. Syntéza je v tomto smyslu schopna neustále tvůrčího průběhu, který se trvale znova zvěčňuje tím, že neustále spojuje různé zlomky.⁵⁶³

Bahrův pojem moderny souvisí s konceptem ‚překonávání‘. Krátce řečeno: „Bahrovo pojetí je založeno na neustále proměnlivosti subjektu.“⁵⁶⁴ Bahr ve své stati, *Zur Überwindung des Naturalismus*, stanovuje princip permanentního překonávání za základní princip moderny; tento princip představuje zvláštní znak Bahrova pojetí moderního proudu.⁵⁶⁵ Důvod pro tento princip je uvedený v eseji *Zur Kritik der Kritik*, ze svazku *Zur Kritik der Moderne*: „*Das ist die erste große Annäherung an die Wahrheit gewesen, daß sich die Erde bewege; und daß es überhaupt nichts giebt, als überall nur Bewegung ohne Unterlaß, ein ewiger Fluß, eine unendliche Entwicklung, in der nichts stillsteht und keine Vergangenheit jemals Gegenwart wird, das ist die zweite.*“⁵⁶⁶

Bahrova a Šaldova koncepce se týká obsahů a ne problémů. Moderna je pro oba autory spíše stav mysli, než konkrétní, přísně kódované hnutí. Hesla moderny pro oba kritiky se stávají autentičností, upřímnou reprodukcí zvláštní pravdy, dialektické metody, a právě proto se nedají předpisovat formální jazyčné struktury. Právě moderní umění se v té době, ve které literární kritici píšou, ještě neuznává, jak autoři často opakují.

Ani Bahr ani Šalda nezobrazují jednoznačně definovaný program. Moderní autoři přesto chtějí být

562 Bahr, Hermann, 1987: S. 48.

563 Kostrbová, Lucie, 2011a: S. 66.

564 Kostrbová, Lucie, 2011b: S. 428.

565 Wunberg, Gotthart, 1987a: S. 100.

566 Bahr, Hermann, 2004: S. 268.

moderní: „*Dieses Wort lieben sie sehr, wie eine mystische Kraft, die Wunder wirkt und heilen kann. Es ist ihre Antwort auf jede Frage. (...) In allen Dingen um jeden Preis modern zu sein – anders wissen sie ihre Triebe, ihre Wünsche, ihre Hoffnungen nicht zu sagen.*“⁵⁶⁷

Šaldovými slovy:

Tak se musí rozumět ideovosti, rozumovosti, tendenčnosti, pedagogičnosti nového umění. Stará slova, ale užita v novém, ryzím, duchovém smyslu. Nové umění chce být něčím víc než senzací, pocitem, dojmem, náladou. Sní o tom být činem, hodnotou, životem, užitkem. Toto nové umění nebude pasivní reprodukcí všeho jevového, všeho existujícího, bude v první řadě tříděním, výběrem, kritikou stávajícího – a již tím osvobozujícím činem a povznášející výchovou.⁵⁶⁸

Ve Šaldově koncepci moderny nehraje hlavní roli koncept překonávání, jak je tomu u Baha; jemu jde o „zmnožení života, jeho stupňování, jeho snadnost a úspornost“⁵⁶⁹ Jak on píše: „Dnes chceme zachovávat všecko a množit.“⁵⁷⁰ Ve své koncepci moderny hledá Šalda „syntézu“, „spojení“ a „jednotu“. *Synthetismus v novém umění* představuje Šaldovo kritické východisko a program; Syntetismus je podle autora předmětově neomezený, je záležitost vědecká, která ani nepředpisuje ani nepřikazuje.⁵⁷¹ Syntetismus je „imanentní podstata, jest ideální cíl“⁵⁷². Šalda se syntetismem touží po celosti. Integrálnost je hledisko moderního umění, aby se dal spojit pól naturalistický, analytický a sociální s pólem symbolistickým, metafyzickým a náboženským a takhle představit „Jedno i Všecko“.⁵⁷³

„*Nervenkunst*“, „*nervöses*“ a „*Décadence*“ utváří Bahrovou koncepci moderny kolem roku 1890. Ve svých eseích z té doby Bahr uznává nervy za příznak moderního člověka: „*Aber wenn der Klassizismus Mensch sagt, so meint er Vernunft und Gefühl; und wenn die Romantik Mensch sagt, so meint sie Leidenschaft und Sinne; und wenn die Moderne Mensch sagt, so meint sie Nerven.*“⁵⁷⁴ Proto: „*Nervöses soll geäußert und erweckt werden.*“⁵⁷⁵ Přestože Bahr dekadenci a nervy nakonec kritizuje. Dekadent se odvrací od života; solipsistický život není správný způsob. Šalda naopak vidí

567 Bahr, Hermann, 2005: S. 74.

568 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 432.

569 Šalda, František Xaver, 1949a: S. 334.

570 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 465.

571 Zrov. Šalda, František Xaver, 1949a, S. 11–54.

572 Šalda, František Xaver, 1949a: S. 53.

573 Šalda, František Xaver, 1949a: S. 52ff.

574 Bahr, Hermann, 2013: S. 131f.

575 Bahr, Hermann, 2013: S. 164f.

dekadenci v sociálním smyslu: dekadent je částí společnosti, který jak o sebe, tak o kolektivitu bojuje. Dekadent jako individuum hraje závažnou roli pro celek, je nutný pól života: „Mezi jedinečností a hromadností, mezi dvěma těmito póly, kladem a záparem, bije a žije se život.“⁵⁷⁶

Proudy moderny a dekadence vznikají v období obecného úpadku a jeho stoupenci jsou si toho vědomi. Rozdíl mezi nimi spočívá v tom, že ačkoliv dekadence jen hlásá rozklad lidstva, ale nic proti tomu nedělá, moderna zakročí a hledá na to řešení. Bahr si je nicméně jistý rozporností moderního světa a jeho možného nezadržitelného rozpadnutí: „*Vielleicht betrogen wir uns. Vielleicht ist es nur Wahn, daß die Zeit sich erneut hat. Vielleicht ist es nur der letzte Krampf, das überall stöhnende, der letzte Krampf vor Erstarrung in das Nichts.*“⁵⁷⁷ Bahr toto tvrzení napsal v roce 1890: o sedm let později sepíše Bahr svazek *Renaissance*. V stejném roce, v roce 1897, Šalda objevuje téma renesance ve statích *Renesance – čeho?* a *Renesanční sen*. V nich český kritik tvrdí: „Dnes známe dvojitost krásy: jedno ohnisko hmotné a detailové, druhé celkové a symbolické – právě duchovní. Dnes víme, že duchovní je schopno stále větší intenzity stupňováním, že všecko je zároveň celek i část – část pro vyšší syntézu, celek pro hlubší analýzu.“⁵⁷⁸

V Bahrovém pojetí je podmínka renesance překonávání všeho starého a už existenčního, aby lidstvo mohlo vstoupit do nového světa. Šalda se naopak přimlouvá pro spojování oddělených částí syntetickým postupem, aby nové umění mohlo růst. Jak Bahra tak Šalda zdůrazňují význam integrálnosti v novém umění a světě. Šalda mluví o ‚integrační tendenci‘ nového umění: Umění je pro něho víc než estetický jev, poněvadž nabízí souhrnnou odpověď k tehdejší situaci lidstva.⁵⁷⁹ „Nový svět hledáme a kdo řekl nový svět, řekl nové umění. Nové umění, ach ano, to: umění krásně žít. Dosud byly rozděleny a znepráteny umění a život. Teď je problém ten: ze života udělat umění a z umění život.“⁵⁸⁰ Život a umění, jak tělo a duše, jednotlivec a spolek jsou komplementární a musí se sloučit, aby renesance konečně přišla a nový svět začal: „*Wer [...] wieder zum Ganzen gekommen ist, der hat das Schicksal erfüllt.*“⁵⁸¹

576 Šalda, František Xaver, 1950b: S. 210.

577 Bahr, Hermann, 2013: S. 7.

578 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 465.

579 Vodička, Felix, 1968: S.16.

580 Šalda, František Xaver, 1950c: S. 464.

581 Bahr, Hermann, 2008: S. 42.

12.2 Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem österreichischen Literaturkritiker Hermann Bahr (1863–1934) und seinem tschechischen Gegenspieler František Xaver Šalda (1867 – 1937). Untersucht wurden die von ihnen zwischen 1886 und 1897 verfassten Essays und Artikel mit dem Ziel, ihre jeweilige Konzeption der Moderne zu durchblicken und sie miteinander zu vergleichen.

Nachdem die politischen und gesellschaftlichen Vorbedingungen eruiert wurden, widme ich mich den zwei Autoren und ihrem Verständnis ihrer Rolle als Literaturkritiker und der Aufgaben der Literaturkritik an sich. Folglich prüfe ich die zwei Schriften mit den programmatischen Namen *Die Moderne* und *Česka Moderna* auf einen ebenso programmatischen Inhalt.

Bahr und Šalda verfolgen in der jeweiligen Moderne das gleiche Ziel, d.h. sie wollen sie an das internationale literarische Panorama anschließen und sie darin etablieren. In dieser Arbeit wird der Frage nachgegangen, worin die Hauptmerkmale ihres jeweiligen Konzepts der Moderne bestehen. Die durchaus vage Begriffsbestimmung wird in ihren Grundelementen untersucht. Die Frage, die sich aus meiner Sicht im Fall der Moderne stellt, ist die folgende: Ausgehend von der Tatsache, dass in der Moderne keine normativen ästhetischen Maßstäbe angeführt werden, wie kann der Empfänger bzw. Kunstkritiker beurteilen, ob ein Kunstwerk modern ist oder nicht, und ob es überhaupt ein Kunstwerk ist? Wenn die Moderne keine Wahrnehmungsästhetik anbietet, wie lässt sich die künstlerische Moderne dann definieren?

Das Hauptaugenmerk der Untersuchung ist im Wesentlichen auf die Schriften der zwei Autoren gerichtet und auf diejenigen Begriffe, die von besonderer Relevanz sind, wie Überwindung, Synthese, Décadence und Renaissance.

13 Literaturverzeichnis

13.1 Primärquellen

Bahr, Hermann, 1987: *Prophet der Moderne: Tagebücher 1888 – 1904*. Ausgew. u. kommentiert von Reinhard Farkas. Wien – Graz – Köln: Böhlau.

Bahr, Hermann, 2004: *Kritische Schriften I: Zur Kritik der Moderne*. Pias, Claus Hrsg. Weimar: VDG, 1. Auflage.

Bahr, Hermann, 2013: *Kritische Schriften II: Die Überwindung des Naturalismus*. Pias, Claus Hrsg. Weimar: VDG, 2. Auflage.

Bahr, Hermann, 2005: *Kritische Schriften IV: Studien zur Kritik der Moderne*. Pias, Claus Hrsg. Weimar: VDG, 1. Auflage.

Bahr, Hermann, 2008: *Kritische Schriften V: Renaissance*. Pias, Claus Hrsg. Weimar: VDG, 1. Auflage.

Šalda, František Xaver, 1948: *Boje o zítřek*. Prag: Melantrich.

Šalda, František Xaver, 1949a: *Kritické projevy I*. Prag: Melantrich.

Šalda, František Xaver, 1949b: *Život ironický a jiné povídky*. Prag: Melantrich.

Šalda, František Xaver, 1950a: *Duše a Dílo: Podobizny a medailony*. Prag: Melantrich.

Šalda, František Xaver, 1950b: *Kritické projevy 2*. Prag: Melantrich.

Šalda, František Xaver, 1950c: *Kritické projevy 3*. Prag: Melantrich.

Šalda, František Xaver, 1951: *Kritické projevy 4*. Prag: Melantrich.

13.2 Sekundärliteratur

Barker, Andrew, 1987: *Hermann Bahr und die Überwindung des Naturalismus* in: Dietrich, Margret (Hrsg.), 1987: *Hermann-Bahr-Symposion – „Der Herr aus Linz“*. Linz: Bruckner Haus, S. 9–14.

Bauer, Roger, 1987: *Hermann Bahr und die „décadence“* in: Dietrich, Margret (Hrsg.), 1987: *Hermann-Bahr-Symposion – „Der Herr aus Linz“*. Linz: Bruckner Haus, S. 25–32.

Bauer, Roger, 2001: *Die Überwindung der Décadence: Hermann Bahr und seine Zeit* in: Lachinger, Johann (Hrsg.), 2001: *„Hermann Bahr – Mittler der europäischen Moderne“*: Hermann Bahr-Symposion. Jahrbuch des Adalbert Stifter Institutes. Linz: Land Oberösterreich, S. 27–34.

Beller, Steven, 2007: *A Concise History of Austria*. Cambridge: University Press.

Bielfeldt, Sigrun, 1975: *Die čechische Moderne im Frühwerk Šaldas*. München: Wilhelm Fink Verlag

Brix, Emil, 1996: *Pluralität. Die Erneuerung der Moderne* in: Wunberg, Gotthard, Binder, Dieter A. (Hrsg.), 1996: *Pluralität: eine interdisziplinäre Annäherung; Festschrift für Moritz Csáky*. Wien [u.a.] : Böhlau, S. 273–296.

Burckhard, Max, 1971: *Modern* in: Wunberg, Gotthart (Hrsg.), 1971: *Die literarische Moderne*.

Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, S. 131–132.

Buriánek, František, 1987: *Kritik F. X. Šalda*. Praha: Československý Spisovatel.

Csáky, Moritz, 1996: *Pluralität. Bemerkungen zum „dichten System“ der zentral-europäischen Region* in: *Neohelicon* 23, 1. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1996, S. 9–30.

Csáky, Moritz, 2000: *Ambivalenz des kulturellen Erbes: Zentraleuropa* in: Csáky, Moritz (Hrsg.), 2000: *Ambivalenz des kulturellen Erbes*. Innsbruck-Wien-München: Studien Verlag, S. 27–50.

Daviau, Donald G., 1984: *Der Mann von Übermorgen*. Wien: Österreichischer Bundesverlag.

Dějiny české literatury 4, 1995. Praha: Victoria Publishing.

Dolanská, Nora, 1987: *Novinář František Xaver Šalda*. Brno: Vydavatelství a nakladatelství Novinář.

Doubek, Vratislav, 2011: *Die Politik und die Moderne* in: Kostrbová, Lucie, Ivkovits, Kurt, Doubek, Vratislav, 2011: *Die Zeit (1894 – 1904) als Mittler zwischen der Tschechischen und Wiener Moderne*. Praha: Masarykův Ústav a Archiv AV ČR. Wien: Österr. Theatermuseum, S. 19–57.

Dietrich, Margret, 1987: *Hermann-Bahr-Symposion – „Der Herr aus Linz“*. Linz: Bruckner Haus.

Farkas, Reinhard, 1985: *Hermann Bahr – Protagonist und Katalysator einer geistigen Wende*. Wien: Univ., Diplomarbeit.

Farkas, Reinhard, 1987a: *Der Beitrag Hermann Bahrs zur Herausbildung des Menschenbildes der*

Moderne. Wien: Univ. Dissertation.

Farkas, Reinhard, 1987b, in: Bahr, Hermann, 1987: *Prophet der Moderne: Tagebücher 1888 – 1904*. Ausgew. u. kommentiert von Reinhard Farkas. Wien [u.a.] : Böhlau, S. 11–36, 63–67.

Ifkovits Kurt, 2007: *Hermann Bahr – Jaroslav Kvapil: Briefe, Texte, Dokumente*. Bern, Wien [u.a.]: Lang.

Ifkovits, Kurt, 2011: *Hermann Bahrs Herausbildung der Wiener Moderne und die Rolle der Tschechen vor dem Hintergrund der medialen Strategien der Zeit* in: Kostrbova, Lucie, Ifkovits, Kurt, Doubek, Vratislav, 2011: *Die Zeit (1894 – 1904) als Mittler zwischen der Tschechischen und Wiener Moderne*. Praha: Masarykův Ústav a Archiv AV ČR. Wien: Österr. Theatermuseum, S. 95–109.

Jähnichen, Manfred, 1969: *Hermann Bahr und die Tschechen* in: Krauss Werner, Stieber Zdzislaw, Bělič, Jaromir, Borkovskij Viktor I. (Hrsg.), 1969: *Slawisch-deutsche Wechselbeziehungen in Sprache, Literatur und Kultur; [Festschrift für Hans Holm Bielfeldt]*. Berlin: Akademie Verlag, S. 363–377.

Kautman, František, 1968: *Šaldovo pojetí modernosti a moderního umění* in: Vodička, Felix (Hrsg.), 1968: *Šalda, František Xaver: 1867 – 1937 – 1967*. Praha: Academia, S. 89–105.

Klabund, Alfred Henschke, 1930: *Literaturgeschichte. Die deutsche und die fremde Dichtung von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wien: Phaidon.

Klinger, Cornelia, 2002: *Modern/Moderne – ein irritierender Begriff* in: Barck, Karlheinz, u.a. (Hrsg.), 2002: *Ästhetische Grundbegriffe. Ein Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 4. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler Verlag: S. 121–167.

Kostrbová, Lucie, 2008: *Manýrismem k symbolismu - Šaldova „Analýza“* in: Kubiček, Tomáš (Hrsg.), 2008: *„Na téma umění a život“: F. X. Šalda 1867 – 1937 – 2007*. Brno: Host, S. 145–156.

Kostrbová, Lucie, 2011a: *Die tschechische literarische Moderne und ihre Vermittlung in der Zeit* in: Kostrbová, Lucie, Ifkovits, Kurt, Doubek, Vratislav, 2011: *Die Zeit (1894 – 1904) als Mittler zwischen der Tschechischen und Wiener Moderne*. Praha: Masarykův Ústav a Archiv AV ČR. Wien: Österr. Theatermuseum, S. 58–94.

Kostrbová, Lucie, 2011b: *Mezi Prahou a Vídní: česká a vídeňská literární moderna na konci 19. století*. Praha: Academia.

Krejčí, František Václav, 2011: *Die neuesten Strömungen in der böhmischen Literatur* in: Kostrbová, Lucie, Ifkovits, Kurt, Doubek, Vratislav, 2011: *Die Zeit (1894 – 1904) als Mittler zwischen der Tschechischen und Wiener Moderne*. Praha: Masarykův Ústav a Archiv AV ČR. Wien: Österr. Theatermuseum, S. 115–123.

Kubiček, Tomáš (Hrsg.), 2008: *„Na téma umění a život“: F. X. Šalda 1867 – 1937 – 2007*. Brno: Host.

Kudrnáč, Jiří, 1989: *The significance of Czech Fin-de-siècle Criticism* in: Pynsent, Robert B. (Hrsg.), 1989: *Decadence and Innovation*. London: Weidenfeld and Nicolson, S. 88–101.

Le Rider, Jacques, 1990: *Das Ende der Illusion*. Wien: ÖBV Publikumsverlag/Wissenschaftsverlag.

Le Rider, Jacques, Raulet, Gérard (Hrsg.), 1987: *Verabschiedung der (Post-)Moderne?* Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Lukeš, Jan, 1997: *F. X. Šalda a manifest Česká moderna* in: Zahradníková, Marta (Hrsg.), 1997: *F. X. Šalda. K 130. výročí narození a 60. výročí úmrtí*. Praha: Památník Národního písemnictví, S. 27–

Lyotard, Jean-Francois, 1993: *Das postmoderne Wissen*. Wien: Passagen Verlag.

Niefanger, Dirk, 1993. *Produktiver Historismus. Raum und Landschaft in der Wiener Moderne*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Pynsent, Robert B., 1989: *Conclusory Essay: Decadence, Decay and Innovation* in: Pynsent, Robert B. (Hrsg), 1989: *Decadence and Innovation*. London: Weidenfeld and Nicolson, S. 111–249.

Pytlík, Radko, 1982: *Dvoji synteza v české literatuře* in: Pytlík, Radko, 1982: *Česká literatura v evropském kontextu*. Praha: Československý spisovatel, S. 73–88.

Schamschula, Walter, 1996: *Geschichte der tschechischen Literatur II: Von der Romantik bis zum Ersten Weltkrieg*. Köln: Böhlau Verlag.

Svoboda, Ludvík, 1967: *F. X. Šalda*. Praha: Svobodné slovo.

Špirit, Michael, 2005: „Guten Tag, wir sind in Böhmen!“ *Deutsche und italienische Einflüsse bei F. X. Šalda* in: Ressel, Gerhard (Hrsg.), 2005: *Deutschland, Italien und die slavische Kultur der Jahrhundertwende: Phänomene europäischer Identität und Alterität*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, S. 381–390.

Vodička, Felix, 1968: *Formování Šaldova kritického typu* in: Vodička, Felix (Hrsg.), 1968: *Šalda, František Xaver, 1968: 1867 – 1937 – 1967*. Praha: Academia, S. 9–36.

Wittlich, Petr, 1989: *The Self: Destruction or Synthesis, Two Problems of Czech Art at the Turn of the Century* in: Pynsent, Robert B. (Hrsg), 1989: *Decadence and innovation*. London: Weidenfeld

and Nicolson, S. 82–87.

Wolf, Eugen, 1998: *Thesen der »Freien literarischen Vereinigung Durch!«* in: Wunberg, Gotthart, Dietrich, Stephan (Hrsg.), 1998: *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Freiburg i. Br.: Rombach Litterae, S. 23–27.

Wollmann, Slavomír, 1994: *Die Literaturen in der österreichischen Monarchie im 19. Jahrhundert in ihrer Sonderentwicklung*. Opladen: Westdt. Verlag.

Wunberg, Gotthart (Hrsg.), 1971: *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag.

Wunberg, Gotthart (Hrsg.), 1981a: *Die Wiener Moderne*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Wunberg, Gotthart, 1981b: *Merkmale der Epoche* in: Wunberg, Gotthart (Hrsg.), 1981: *Die Wiener Moderne*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., S. 215–224.

Wunberg, Gotthart, 1987a: *Deutscher Naturalismus und Österreichische Moderne. Thesen zur Wiener Literatur um 1900* in: Le Rider, Jacques, Raulet, Gérard (Hrsg.), 1987: *Verabschiedung der (Post-)Moderne?* Tübingen: Gunter Narr Verlag, S. 91–116.

Wunberg, Gotthart, 1987b: *Hermann Bahrs Moderne-Entwurf der neunziger Jahre im zeitgenössischen Kontext* in: Dietrich, Margret (Hrsg.), 1987: *Hermann-Bahr-Symposion – „Der Herr aus Linz“*. Linz: Bruckner Haus, S. 15–24.

Wunberg, Gotthart, 1998: *Vorwort* in: *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Freiburg i. Br.: Rombach Litterae, S. 11–20.

Wunberg, Gotthart, 2001a: *Hermann Bahr – ein Fall für die Kulturwissenschaften* in: Lachinger, Johann (Hrsg.), 2001: „*Hermann Bahr – Mittler der europäischen Moderne*“: Hermann Bahr-Symposium. Jahrbuch des Adalbert Stifter Institutes. Linz: Land Oberösterreich, S. 197–215.

Wunberg, Gotthart, 2001b: *Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Wunberg, Gotthart, Binder, Dieter A. (Hrsg.), 1996: *Pluralität: eine interdisziplinäre Annäherung*; Festschrift für Moritz Csáky. Wien [u.a.] : Böhlau.

Wunberg, Gotthart, Dietrich, Stephan (Hrsg.), 1998: *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Freiburg i. Br.: Rombach Litterae.

Zeyringer, Klaus, 2000: *Ambivalenz der kulturellen Erbes: die großen und die kleinen Erzählungen* in: Csáky, Moritz (Hrsg.), 2000: *Ambivalenz des kulturellen Erbes*. Innsbruck-Wien-München: Studien Verlag, S. 9–26.

13.3 Internetquellen

Kottow, Andrea, 2004: *Zur Geschichte und Bedeutung bestimmter Begrifflichkeiten im fin de siècle*.

http://www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDISS_derivate_000000001426/02_kap02.pdf?hosts

Stand: 11.06.2014

Pfaff, Ivan, 2013: *Zeit des Feuers, Zeit des Giftes*.

<http://www.zeit.de/2006/13/Zeitlaeuft> Stand: 16.02.2015

14 Lebenslauf

Elisabetta Giancesini (B.A.), Borgo Valsugana (I), 1986

elisabetta.giancesini@hotmail.it

+43(0)660 374 83 86

Nußdorfer Straße 6/4 - 1090 Wien

Lebe, studiere und arbeite seit September 2008 in Wien.

Berufliche Erfahrungen:

Tätigkeit in der Betreuung von Social Media, Netzwerkjournalismus und der Instandhaltung von Websites.

Mitarbeit im Bereich der Redaktion und des Lektorats von Publikationen.

Koordination von Veranstaltungen.

Unterschiedliche Tätigkeiten im administrativen Bereich.

Recherche, Datenerfassung und Bearbeitung diverser Datenbanken.

Betreuung von Bibliotheken und Archiven.

- Wien 2014 IWM - Institute for Human Sciences, Praktikum
Mitarbeit in allen Bereichen der IWM-Verwaltung, insbesondere der Public Relations, Betreuung der Website und der Bibliothek
- Wien 2014 Mitarbeit bei opt2o - Online-Plattform und NGO zur Stärkung der Zivilgesellschaft
Redaktionsarbeit, Betreuung der Social Media und der Web Site
- Wien 2012 Literaturhaus Wien, Praktikum
- Wien
2008 - 2009 „Zivildienst im Ausland“ Hauptsitz der NRO „Jugend eine Welt“, Wien.
Unterschiedliche Tätigkeiten im Empfangsbereich, Sekretariat, Organisation von Veranstaltungen, Übersetzungen u. a.
- Italien,
Deutschland,
Österreich,
Tschechien
2006 - 2015
Diverse Tätigkeiten zur Studienfinanzierung
private Nachhilfe und Übersetzungen, unterschiedliche Bürotätigkeiten, Tätigkeit im Gastronomiebereich

Ausbildung:

- 2010 - 2015 Tschechisch Masterstudium Universität Wien
- 2015 Winter school for cultural-historical studies Universität Wien
- 2013 Russisch A2 am Sprachzentrum Universität Wien
- 2012 English for Business am Sprachzentrum Universität Wien
- 2012 Lehrgang Projektmanagement WIFI Wien

2011 Tschechisch Sommersprachschule Prag

2007 - 2008 Erasmus Auslandsjahr Universität Palackého in Olomouc, Tschechien

2005 - 2009 Bakkalaureat Fremdsprachen - Fremdliteraturen Universität Ca`
Foscari (Venedig - Note 110/110)
Spezialisierung Germanistik und Bohemistik

2005 Matura Liceo classico „Giovanni Prati“ in Trento (humanistisches
Gymnasium mit 2 Fremdsprachen, Deutsch und Englisch)

Sprachkenntnisse:

Italienisch (Muttersprache)

Deutsch (verhandlungssicher)
(Goethe Institut Zertifikat C1)

Englisch (verhandlungssicher)

Tschechisch (verhandlungssicher)

Russisch (gute Kenntnisse)

Serbokroatisch (gute Kenntnisse)

Latein (5 Jahre)

Altgriechisch (5 Jahre)

Computerkenntnisse:

Adobe Photoshop, Macromedia Flash, Microsoft Office (Word, PowerPoint, Access, Excel, Publisher), Adobe InDesign, Illustrator, fundierte Kenntnisse im Umgang mit Datenbanken.