



Georg Karner

DIE SEHNSUCHT NACH DEM SPIEGEL

*Gesellschaftsreflexion in und durch Kunst
am Beispiel Narzissmus in Wien um 1900*

Georg Karner

Die Sehnsucht nach dem Spiegel

Gesellschaftsreflexion in und durch Kunst am Beispiel Narzissmus in Wien um 1900

ISBN: 978-3-86815-748-2

Covergestaltung: Annelie Lamers

Covermotiv: Pixabay.com

© IGEL Verlag *Literatur & Wissenschaft*, Hamburg 2019

Alle Rechte vorbehalten.

www.igelverlag.de

IGEL Verlag *Literatur & Wissenschaft* ist ein Imprint der Bedey Media GmbH

Hermannstal 119 k, 22119 Hamburg

Printed in Europe

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diesen Titel in der Deutschen Nationalbibliografie.

Bibliografische Daten sind unter <http://dnb.d-nb.de> verfügbar.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	7
2	Erkenntnis und Wissen in Wissenschaft und Kunst	15
2.1	Literatur als Wissenschaft?	16
2.2	Die Kulturalisierung der Wirklichkeit	23
2.3	Intuition als Methode	39
2.4	Erkenntnis am Bild	52
3	Wien um 1900	62
3.1	Vorbedingungen des Wiener Milieus um 1900	62
3.2	Kulturelle Entfaltung	86
3.3	Im Tempel des Narziss	99
4	Die Sehnsucht nach dem Spiegel	107
4.1	Mythos Narziss	107
4.2	<i>Der Tod Georgs</i> – ein Leben im Spiegel	111
4.3	Gustav Klimt und die Suche nach dem Spiegel	131
5	Kunst heute? – Ein erweitertes Résumé	143
	Abbildungs- und Tabellenverzeichnis	151
	Literatur	152

1 Einleitung

Der Titel dieser Arbeit legt nahe, dass es sich hierbei um eine weitere Auseinandersetzung mit der *Wiener Moderne* handelt, die sich in die schier endlose Liste der Texte, Symposien und Ausstellungen einreihet, die dieser Epoche gewidmet sind. Das stimmt freilich, wenn auch nicht ausschließlich, und muss sich die Kritik gefallen lassen, noch mehr Seiten über ein Thema zu füllen, das bereits seit den 1970er, vor allem aber seit den 1980er Jahren intensiv und aus unterschiedlichsten Perspektiven erforscht wurde. Nach einer Phase des relativen Desinteresses an der Zeit um 1900 in den ersten Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg avancierte die Wiener Moderne zu einem regelrechten Modethema in den Wissenschaften und in der Gesellschaft.¹ Gerade deshalb erscheint diese Zeit vielen als erschöpfend behandelt. Auch haftet der Auseinandersetzung mit der Wiener Moderne ein Hauch von an die Zwischenkriegszeit gemahnender, österreichischer Nostalgie an, der kritischen Geistern noch einen weiteren Grund zur Skepsis liefert. Nun ist dieses wiederentdeckte Interesse aber gar nicht – oder wenigstens nicht ausschließlich – in Österreich begründet, sondern hat seine Wurzeln vor allem in den USA und in Frankreich.² Hier wurde die soziokulturelle Sonderstellung des Habsburgerreiches und insbesondere Wiens innerhalb Europas erkannt, die Wien von anderen europäischen

¹ Vgl. Walter Rupprecher: Die Wiener Moderne in kulturwissenschaftlicher Sicht, in: Waseda Blätter 11 (2004), hrsg. v. d. Germanistischen Gesellschaft d. Universität Waseda, S. 121–132, hier S. 121–123.

² Zu nennen sind hier: William M. Johnston: Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938, übers. v. Otto Grohma, 3. deutschspr. Aufl. (Forschungen zur Geschichte des Donauraums 1), Titel d. Originalausg., Berkeley 1972; ‚The Austrian Mind – An Intellectual and Social History 1848–1938‘, Wien, Köln und Graz 1974, Ndr. Wien, Köln und Weimar 1992. || Carl E. Schorske: Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle, übers. v. Horst Günther, Titel d. Originalausg., New York 1980; ‚Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture‘, Frankfurt am Main 1982. || William McGrath: Dionysian Art and Populistic Politics in Austria, Yale, New Haven und London 1974. || Allan Janik/Stephen Toulmin: Wittgensteins Wien. überarb. dt. Fassung v. Reinhard Merkel unter Mitwirkung v. Allan Janik und Marcel Faust, Titel d. Originalausg., New York 1973; ‚Wittgenstein’s Vienna‘, München und Wien 1984. || Jacques Le Rider: Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität, übers. v. Robert Fleck, Titel d. Originalausg., Paris 1990; ‚Modernité viennoise et crises de l’identité‘, Wien 1990. || Michael Pollak: Wien 1900. Eine verletzte Identität, übers. v. Andreas Pfeuffer (Edition discours 6), Titel d. Originalausg., Paris 1992; ‚Vienne 1900. Une identité blessée‘, Konstanz 1997.

Metropolen dieser Zeit – wie Paris oder Berlin – unterscheidet.³ Das Milieu Wiens um 1900 stimulierte eine ganze Reihe außergewöhnlicher Entwicklungen in unterschiedlichen Bereichen der Gesellschaft, allen voran in den Künsten⁴ und in den Wissenschaften. Das Wiener Milieu, das allerdings nicht ohne den größeren Kontext des Habsburgerreiches gedacht werden kann, stellt dabei die essentielle Keimbedingung dieser Entwicklungen dar und macht sie somit zu explizit wienerischen Entwicklungen, wenngleich Einflüsse aus ganz Europa in sie eingingen.

Was hier als Rechtfertigung beginnt, soll die genannten Kritikpunkte aber gar nicht in Abrede stellen. Das Habsburgerreich des zu Ende gehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ist historiographisch, ökonomisch, soziologisch, literatur- und kunstwissenschaftlich in seinen wesentlichen Aspekten erfasst, weshalb neue Beiträge zu diesem Forschungskomplex eher Ergänzungen und Neuinterpretationen darstellen bzw. wenig bis gar nicht beachtete Nuancen aufzeigen, als essenziell neue Erkenntnisse zu liefern. Dennoch bezieht sich diese Arbeit nicht trotz, sondern gerade wegen diesem Umstand auf das Wien der Jahrhundertwende, zumal sie sich, wie zu Beginn bereits angedeutet wurde, nicht ausschließlich mit der Wiener Moderne befasst. Vielmehr dient die Beschäftigung mit Wien um 1900 hier als Basis für eine Argumentation, die sich nicht allein auf

³ Vgl. Dagmar Lorenz: *Wiener Moderne*, 2., aktual. und überarb. Aufl. (Sammlung Metzler 290), Originalausg. Stuttgart 1995, Stuttgart und Weimar 2007, S. 10–38. || Roman Horak u. a.: *Wien wie es nie war* (Einleitung), in: dies. (Hrsg.): *Metropole Wien. Texturen der Moderne*, 2 Bde., Bd. 1 (Wiener Vorlesungen 9), Wien 2000, S. 9–21. || Emil Brix: *Das österreichische und internationale Interesse am Thema »Wien um 1900«*, in: Emil Brix/Patrick Werkner (Hrsg.): *Die Wiener Moderne. Ergebnisse eines Forschungsgespräches der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900 zum Thema »Aktualität und Moderne«*. Eine Veröffentlichung der Österreichischen Forschungsgemeinschaft, Wien und München 1990, S. 136–150, hier S. 137. || Werner Sombart: *Wien*, in: *Morgen* 1.6 (1907), S. 172–175.

⁴ Grundsätzlich vertrete ich einen breiten Kunstbegriff, der nicht nur die bildenden Künste umfasst (enger Kunstbegriff), sondern auch die Literatur, die Musik, das Theater und die vielen weiteren Bereiche des Kunstschaffens mit einschließt. In der vorliegenden Arbeit macht es aber, der besseren Les- und Nachvollziehbarkeit wegen, Sinn, den Kunstbegriff auf die hier behandelten Bereiche einzugrenzen. Ist hier also von Kunst die Rede, sind die Literatur und die bildenden Künste (hierunter vor allem die Malerei aber auch die Zeichnung und die Grafik, weniger die Bildhauerei, und nicht die Architektur) gemeint. Ansonsten wird explizit von Literatur und bildender Kunst bzw. Malerei gesprochen. Wo doch auf alle Bereiche der Kunst eingegangen wird, ist von Kunst im Allgemeinen die Rede.

die Wiener Moderne bezieht, sich an ihrem Beispiel aber besonders gut führen lässt. Denn obschon auch hier neue Erkenntnisse zu diesem Forschungskomplex eingeführt werden, ist es das primäre Ziel, zu zeigen, dass Künstlerinnen und Künstler – im konkreten Fall Literaten und Maler – feinfühlig Detektoren und AnalytikerInnen, aber auch KritikerInnen gesellschaftlicher Strukturen, Prozesse und Entwicklungen sein können, was wiederum Ausdruck in ihren Arbeiten findet. In Anlehnung an Hugo von Hofmannsthal könnte man auch sagen, es ist der Versuch, die These vom *Künstler als kritischem Seismograph seiner Zeit* wissenschaftlich nachzuvollziehen.⁵ Die enorme kulturelle, wissenschaftliche und künstlerische Entfaltung in der Wiener Moderne sowie ihre umfassende Aufarbeitung einschließlich ihrer Vorentwicklungen und Nachwirkungen stellen hierfür eine ideale Ausgangsbasis dar.

Nachvollzogen werden soll die These vom seismographischen Künstler anhand der Narzissmusthematik, die im Wien der Jahrhundertwende, ebenso wie die menschliche Psyche im Allgemeinen, sowohl von der Wissenschaft als auch von der Kunst aufgegriffen und intensiv behandelt wurde. Dem Narzissismus kommt insofern eine besondere Bedeutung zu, als er sich nicht nur als individuelles Phänomen präsentiert, sondern auch auf die Gesellschaft als Ganzes übertragbar ist. „An Narziss entwickelt und von Sigmund Freud popularisiert, wurde er im Verlauf des 20. Jahrhunderts zum Erklärungsmuster heutiger Kultur“,⁶ schreibt Almut-Barbara Renger. Grund dafür ist zum einen das psychologisch brisante Motivinventar des Narziss-Mythos,⁷ wie es durch Ovid überliefert und um 1900 in den Begriff des Narzissismus überführt wurde, zum anderen aber auch die begriffliche Unschärfe der Freud'schen Narzissmusdefinition, die den Narzissismus-Begriff „ungeheuer produktiv werden“⁸ ließ.⁹ Neben der wissenschaftlichen und mythologischen Fundierung des Narzissmus-

⁵ Siehe hierzu das Zitat auf S. 16.

⁶ Almut-Barbara Renger: Narziss, in: Lutz Walther (Hrsg.): Antike Mythen und ihre Rezeption. Ein Lexikon (Reclam Taschenbuch 20051), Leipzig 2003, Ndr. Stuttgart 2009, S. 144–151, hier S. 144.

⁷ Siehe hierzu Abschnitt 4.1.

⁸ Renger: Narziss (wie Anm. 6), S. 145.

⁹ Vgl. ebd., S. 144f.

begriffs darf aber auch der Beitrag der Kunst zu diesem Narzissmusverständnis nicht unterschätzt werden. Besonders in seiner pathogenen Ausprägung – Freud unterscheidet den als normale, gesunde Entwicklungsstufe erkannten primären vom pathogenen sekundären Narzissmus¹⁰ – wurde der Narzissmus in der Kunst der Jahrhundertwende nicht nur als Persönlichkeitsstörung, sondern wesentlich auch als Symptom der modernen Zeit verhandelt; gleichsam als (zweifelhafte) Bewältigungsstrategie im Umgang mit einer zur bloßen Fassade verkommenen, zusehends entrückten und mitunter apokalyptisch anmutenden Lebenswirklichkeit der in Dekadenz, Ambivalenz und ewiggestriger Selbstreferenz erstarrten, wirklichkeitsfremden Gesellschaftskonfiguration des Habsburgerreiches.¹¹ Die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Narzissmus war dabei keineswegs bloß eine Folgeerscheinung im Schatten der Freud'schen Psychoanalyse und Narzissmustheorie, sondern erfolgte durchaus eigenständig und parallel zu Freuds Forschungen. Einschlägige literarische Werke wie Arthur Schnitzlers *Anatol-Zyklus* (1888–1891, Erstdruck 1893), Hugo von Hofmannsthal's *Gestern* (1891), Leopold von Andriass *Garten der Erkenntnis* (1895) oder Richard Beer-Hofmanns *Der Tod Georgs* (1900) entstanden bereits einige Jahre bevor Freud den Narzissmus 1910 erstmals in einer Fußnote seiner *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* erwähnte und mit *Zur Einführung des Narzißmus* 1914 schließlich vollständig in die psychoanalytische Theorie einführte. Auch Freud selbst blieb dieser Umstand nicht verborgen, wie er in Briefen an Schnitzler wiederholt

¹⁰ Vgl. Sigmund Freud: *Zur Einführung des Narzißmus* (1914), in: ders.: *Essays. Auswahl 1890–1914*, hrsg. v. Dietrich Simon, 3 Bde., Bd. 1 (Österreichische Bibliothek), Berlin 1988, Ndr. Berlin 1990, S. 545–575. || ders.: *Die Libidotheorie und der Narzißmus* (26. Vorlesung, 1917), in: ders.: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Mit der neuen Folge, d. Text liegt d. Ausg. v. 1924/33 zugrunde*, Hamburg 2010, S. 393–410, hier S. 401. || Élisabeth Roudinesco/Michel Plon: *Narzissmus*, in: dies.: *Wörterbuch der Psychoanalyse. Namen, Länder, Werke, Begriffe*, übers. v. Christoph Eissing-Christophersen u. a., Titel d. Originalausg., Paris 1997: *Dictionnaire de la Psychoanalyse*, Wien und New York 2004, S. 707–712, hier S. 708.

¹¹ Eine derartige Wahrnehmung der Habsburgermonarchie spiegelt sich in zahlreichen Texten der Zeit. Exemplarisch erweist sich diesbezüglich bereits eine Sichtung des Schnitzler'schen *Euvres* als sehr ergiebig. Vgl. weiters: Ursula Keller: *Böser Dinge hübsche Formel. Das Wien Arthur Schnitzlers*, durchges. und aktual. Neuausg., Originalausg. Berlin and Marburg 1984, Frankfurt am Main 2000, S. 42–52. || Lorenz: *Wiener Moderne* (wie Anm. 3), S. 70–79. || Brix: *Das österreichische und internationale Interesse am Thema »Wien um 1900«* (wie Anm. 3), S. 136, 140.

eingestand,¹² und so kann man mit Recht fragen, inwieweit Freuds Theorie umgekehrt nicht sogar von der Kunst beeinflusst ist. Während die Klärung dieser Frage nicht im Rahmen dieser Arbeit liegt, lässt sich anhand der kleinen Werkauswahl aus Wissenschaft und Kunst bereits erahnen, dass die Narzissmusthematik im Wien der Jahrhundertwende – eingebettet in den größeren Themenbereich der Psyche, des Ich, des Nervlichen – nicht das Einzelinteresse einer spezialisierten Elite, sondern vielmehr ein zentrales Thema der Gesellschaft im Allgemeinen, wenigstens aber ihrer Intelligenz war, das, ganz im Sinne der These vom seismographischen Künstler, in der Kunst der Zeit nicht nur reflektiert sondern sogar wesentlich mitentwickelt wurde.

Während eine solche Auseinandersetzung mit dem Narzissmus in der Literatur der Zeit leicht vorstellbar ist und anhand der genannten Beispiele nachvollzogen werden kann, stellt sich die Frage, inwieweit auch die bildende Kunst – konkret die Malerei – zu einer Aufarbeitung des Narzissmus abseits einer bloßen Reproduktion oder Neuinterpretation des Mythos in der Lage ist. Gegenüber der Literatur fehlt der Malerei die sprachlich-beschreibende Komponente, weshalb sie – zumindest in Hinblick auf das einzelne Werk – in *einem* Bild fassen muss, wozu die Literatur zahllose Seiten mit detaillierten Ausführungen füllen kann. Zwar muss, wie Norbert Wolf betont, auch das bildnerische Kunstwerk in seiner Ganzheit als Zeichensystem verstanden werden, das sich bedingt sprachlich darstellen und nachvollziehen lässt, doch unterliegen dessen Inhalte stets den Limitationen der präsentativen Darstellung, die höchstens umschrieben, nie aber vollständig übersetzt werden kann.¹³ Es erscheint daher fraglich, ob die Mittel der Malerei zur Bewältigung solch komplexer Zusammenhänge, wie der gesellschaftskritischen Beschäftigung mit der Narzissmusthematik oder gar der Prägung des Narzissmusbegriffs, geeignet sind. Dennoch spreche ich bewusst vom seismographischen *Künstler* und beschränke mich, anders als Hofmannsthal, nicht auf den Dichter. Denn zum einen betont Paul Feyerabend, dass in ihrem Ursprung – in jenem schöpferischen Moment –, „große Wissen-

¹² Siehe hierzu die Zitate Freuds auf S. 50.

¹³ Vgl. Norbert Wolf: Kunst verstehen und beurteilen. Eine systematische Einführung, unter Mitwirkung von Ulrike Besch und Gottfried Kerscher, Düsseldorf 1984, S. 64ff.

schaft [...] von großer Kunst nicht sehr verschieden“¹⁴ ist, und zum anderen erweisen sich Literatur und bildende Kunst in wesentlichen Aspekten als miteinander vergleichbar und kompatibel, was es ermöglicht, sich einem bildnerischen Werk in gewissen Fällen über ein literarisches Werk anzunähern und derart inhaltliche Ebenen zu erreichen, die sich ansonsten nur bedingt erschließen.

Dennoch erscheint das konkrete Vorhaben dieser Arbeit reichlich gewagt: Nicht nur soll hier – stellvertretend für die Kunst im Allgemeinen – eine gesellschaftskritische Auseinandersetzung mit der Narzissmusthematik in der Literatur und der Malerei der Wiener Moderne nachgewiesen werden; im Fall der Malerei soll dieser Nachweis sogar ausschließlich anhand von Landschaftsbildnissen erfolgen. Gerade in der Malerei beschränkt sich die Auseinandersetzung mit dem Narzissmus für gewöhnlich aber auf mehr oder weniger getreue Adaptionen des antiken Mythos, bis hin zu freien Neudeutungen des Sujets, wobei das Hauptaugenmerk überwiegend auf die Person des Narziss oder dessen Substitut gerichtet ist. Der Aspekt der Spiegelung in der Natur bzw. in der Landschaft, wie er in vielen Darstellungen üblich ist,¹⁵ stellt dabei keine Verbindlichkeit dar, sondern wird häufig nur angedeutet¹⁶ oder (scheinbar) ganz weggelassen.¹⁷ Umgekehrt scheint die bildende Kunst auf die Figur des Narziss oder dessen Substitut angewiesen, um die Narzissmusthematik aufgreifen zu können.¹⁸ Wie kann also in einem reinen Landschaftsbild die Thematik des

¹⁴ Paul Feyerabend: Kreativität – Grundlage der Wissenschaft und der Künste oder leeres Gerede?, in: ders.: Wissenschaft als Kunst (edition suhrkamp 1231), Frankfurt am Main 1984, S. 107–121, hier S. 111.

¹⁵ Vgl. bspw.: Michelangelo Merisi da Caravaggio: Narciso (1598–1599). || Jacques Callot: Narcissus, sich im Wasser spiegelnd (1628). || Nicolas Bernard Lépicier: Narcisse changé en fleur de ce nom (um 1768). || Honoré Daumier: Le Beau Narcisse (Histoire ancienne Nr. 23, 1842). || John William Waterhouse: Echo and Narcissus (1903). || Salvador Dalí: Métamorphose de Narcisse (1937). || Guy Billout: Der Garten des Einsamen (1984). || Henning von Gierke: Narziss, klassisch (2002).

¹⁶ Vgl. bspw.: Antonio Fantuzzi, genannt Antonio da Trento: Narcisse (16. Jh.). || Johann Conrad Seekatz: Narziß am Brunnen (um 1765). || Thomas Stothard: Nymphs Discover the Narcissus (1793 erstmals ausgestellt). || Gustave Moreau: Narcisse (1860–1898, halbliiegend vor blauem Hintergrund). || Edin Bajrić: Narziss sitzend (2009).

¹⁷ Vgl. bspw.: Giovanni Antonio Boltraffio: Narciso alla fonte (1500–1510). || Gyula Benczúr: Narcisse (1881). || Edin Bajrić: Narziss (2009).

¹⁸ Einen recht guten Überblick zur Auseinandersetzung der bildenden Kunst (aber auch der Literatur und der Psychoanalyse) mit Narziss und Narzissmus bieten Ursula Orlowsky/Rebekka

Narzissmus aufgegriffen und bearbeitet werden? Reicht das Vorhandensein der Spiegelfläche eines Weihers oder eines Sees aus, um in einem Bild eine inhaltliche oder gar gesellschaftskritische Auseinandersetzung mit dem Narzissmus zu vermuten? Schießt eine solche Herangehensweise nicht weit über das Ziel hinaus und endet in bloßer Überinterpretation? Letztere Frage lässt sich getrost mit *Nein* beantworten, denn obwohl ein solcher Schluss freilich mehr bedarf als einer spiegelnden Wasserfläche, lässt sich für die Zeit um 1900 eine besondere Bedeutung des *Weihermotivs* bzw. des *stillen Wassers* im Allgemeinen nachweisen. Den Nachweis hierfür liefert Hanspeter Zürcher anhand verschiedener Beispiele aus der Dichtung und Malerei um 1900.¹⁹ Auch er spürt dabei narzisstischen Elementen in der Landschaftsmalerei nach, bleibt in seiner Betrachtung aber relativ abstrakt und kommt nicht über den Nachweis einer „narzisstischen Grundstruktur“,²⁰ einer nach Isolation und Auflösung strebenden Selbstreferenz der Kunst hinaus, was im Wesentlichen seiner Beschränkung auf die werkimmanente Analyse der Bilder geschuldet ist.²¹ Um der Behauptung einer tiefergehenden Thematisierung des Narzissmus in der Landschaftsmalerei der Wiener Moderne gerecht zu werden, beschränkt sich diese Arbeit daher nicht auf die Möglichkeiten der werkimmanenten Analyse, sondern zieht die vergleichende Analyse ausgewählter Werke aus Literatur und Malerei vor. Konkret untersucht die Arbeit ausgesuchte See- und Weiberbilder Gustav Klimts und stellt diese Beer-Hofmanns Roman *Der Tod Georgs* gegenüber, in welchem der deutlich zutage tretende Narzissmus des Protagonisten in verschiedenen Landschaftsmotiven seine externalisierte Entsprechung, seine Projektionsfläche findet. *Der Tod Georgs* stellt daher eine ideale Brücke zur Identifikation narzisstischer Motivelemente in der Landschaftsmalerei Klimts sowie der Wiener

Orlowsky (Hrsg.): *Narziß und Narzißmus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse*. Vom Mythos zur leeren Selbstinszenierung, München 1992.

¹⁹ Hanspeter Zürcher: *Stilles Wasser. Narziß und Ophelia in der Dichtung und Malerei um 1900* (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 184), Bonn 1975.

²⁰ Ebd., S. 103.

²¹ Diese Bemerkung ist nicht als Wertung misszuverstehen, denn die werkimmanente Analyse hat in vielen Bereichen ihre Berechtigung und bringt auch gewisse Vorteile mit sich. Im Rahmen der Fragestellung von Zürichers Arbeit erweist sie sich als völlig angemessen.

1 Einleitung

Moderne im Allgemeinen dar, denen mithilfe ihrer literarischen Analogien ein größerer Bedeutungsumfang zugeschrieben werden kann als in einer rein werk-immanenten Betrachtung.

Damit der Nachweis der These vom seismographischen Künstler an den konkreten Beispielen der Werke Beer-Hofmanns und Klimts, wie er in Kapitel 4 erfolgt, plausibel nachvollzogen werden kann, gilt es zunächst aber noch einige Fragen zu klären. Zum einen ist dies eine erkenntnistheoretische Grundsatzfrage über die Art und Weise, wie Erkenntnisse und Wissen entstehen, die sich aus der Behauptung einer seismographisch-kritischen Kunst ergibt. Kapitel 2 klärt daher zunächst das Erkenntnispotenzial von Literatur und Malerei im Vergleich zur Wissenschaft sowie deren Verhältnis zueinander und zur Gesellschaft bzw. Kultur, um eine theoretische Basis für die weitere Argumentation zu schaffen. Zum anderen muss gezeigt werden, dass der Narzissmusthematik zur fraglichen Zeit überhaupt eine spezifische, gesellschaftliche Bedeutung zugemessen wurde. Kapitel 3 wendet sich daher dem Wiener Milieu um 1900 und dessen Vorbedingungen zu, vollzieht die kulturelle Entfaltung der Wiener Moderne nach und streicht die Beschäftigung mit der menschlichen Psyche im Allgemeinen sowie dem Narzissmus im Speziellen als ein zentrales Element im Rahmen dieser Entwicklungen heraus. In Kapitel 4, wo sich die aufgestellte These in der Analyse konkreter Beispiele bewähren muss, werden zunächst der Mythos des Narziss sowie die Narzissmusthematik in Beer-Hofmanns Roman *Der Tod Georgs* erarbeitet, um die gewonnenen Erkenntnisse anschließend in die Analyse der Klimt'schen Landschaftsbilder einfließen zu lassen. In einem erweiterten Résumé überträgt Kapitel 5 die Erkenntnisse dieser Arbeit abschließend auf die Kunst der Gegenwart und stellt die Frage, inwieweit auch sie dem hier postulierten Kunstverständnis entspricht.

2 Erkenntnis und Wissen in Wissenschaft und Kunst

Die These vom Künstler als kritischem Seismograph, wie sie einleitend formuliert wurde, unterstellt sowohl ihm als auch der Kunst per se, weit mehr zu leisten, als ihnen in den traditionellen mimetischen und ästhetischen Kunstauffassungen zugestanden wird. Der Mimesis-Begriff ist zwar seit seiner Entstehung in der griechischen Antike nie einheitlich definiert gewesen, hat sogar noch unter der Einschränkung auf den Bereich der Ästhetik viele Bedeutungsnuancen und unterlag im Laufe der Geschichte zahlreichen Bedeutungsverschiebungen und -erweiterungen, gründete sich über weite Zeiträume aber im Wesentlichen doch auf die Aspekte der Imitation einerseits, und der Idealisierung – der Vorahmung idealer Wirklichkeit(en) – andererseits.²² Die Künstlerinnen und Künstler aber, die hier als Ideal vorgestellt werden, müssen mehr leisten, als die Wirklichkeit zu imitieren; sie müssen mehr leisten, als die Idee einer idealen – möglichen oder unmöglichen – Wirklichkeit im Kunstwerk zu realisieren. Der Künstler als kritischer Seismograph spiegelt zwar *seine* Wirklichkeit im Kunstwerk wider, imitiert und reproduziert diese jedoch nicht bloß mit den Mitteln seiner Kunst, sondern analysiert, reflektiert und kritisiert sie, fördert letztlich Erkenntnisse und trägt damit zur Generierung von Wissen bei. Dieses Fördern ist hier durchaus in seinem vollen Bedeutungsumfang zu verstehen: Der seismographische Künstler fördert mittels seines Kunstschaffens – seiner kritischen künstlerischen Auseinandersetzung im und am Kunstwerk – Erkenntnisse aus seinem Leben, seinen Beobachtungen und Empfindungen, seiner Wahrnehmung der Wirklichkeit und gestaltet auf diese Weise sich selbst und seine Kunst ständig neu. Er und seine Kunst²³ fördern aber auch den Erkenntnisgewinn in der Gesellschaft,

²² Umfassende Erläuterungen zur Genese, Entwicklung und Bedeutung des Mimesis-Begriffs vom Europa der Antike bis ins 20. Jahrhundert liefert Christoph Wulf in seinem Mimesis-Aufsatz, in dem er für ein neues und umfassendes Verständnis von Mimesis eintritt: Christoph Wulf: Mimesis, in: Gunter Gebauer u. a.: Historische Anthropologie. Zum Problem der Humanwissenschaften heute oder Versuch einer Neubegründung (rowohlts enzyklopädie 486), Reinbek bei Hamburg 1989, S. 83–125.

²³ KünstlerInnen sind nicht von ihrem Werk zu trennen und können in der öffentlichen Wahrnehmung durchaus auch vor dieses treten und es überlagern. In manchen Fällen wird die Person stärker wahrgenommen als das Werk und entfaltet so mitunter auch eine größere Wirkung in

ja, fordern sie regelrecht zum Erkenntnisgewinn heraus. Unmittelbar erreichen sie dabei ihre Rezipientinnen und Rezipienten, über diese mittelbar die Gesellschaft als Ganzes. Freilich gibt es hier Unterschiede zwischen Literatur und bildender Kunst, so wie sich auch deren Instrumentarien unterscheiden, doch ändert dies nichts am grundlegenden Anspruch. In diesem Sinne treten sowohl die Literatur als auch die bildende Kunst in Konkurrenz zur Wissenschaft, insofern es darum geht, Erkenntnisse zu fördern und Wissen zu generieren. Die These vom Künstler als kritischem Seismograph stellt also nicht nur die gesellschaftliche Rolle von Künstlerinnen und Künstlern zur Diskussion, sondern wirft eine erkenntnistheoretische Grundsatzfrage darüber auf, was Erkenntnisse und Wissen eigentlich sind und wie sie entstehen. Bevor also über das kritisch-seismographische Potenzial von Kunst gesprochen werden kann, muss geklärt werden, ob und inwieweit Kunst überhaupt zur Erkenntnisgewinnung und Wissensbildung in der Lage ist, wovon abhängt, ob sie ein solches Potenzial für sich beanspruchen kann. Nachfolgend wird daher zunächst das Erkenntnispotenzial von Literatur und Malerei gegenüber der Wissenschaft, aber auch deren Verhältnis zueinander und zum gesellschaftlich-kulturellen Rahmen geklärt, um eine theoretische Basis für die weitere Argumentation zu schaffen.

2.1 Literatur als Wissenschaft?

Wenden wir uns zunächst der Literatur zu, die der Wissenschaft in ihrem Medium näher steht als die Malerei, und kommen zurück auf die These vom Künstler als kritischem Seismograph seiner Zeit, die ich in Anlehnung an Hofmannsthal formuliert habe. Hofmannsthal schreibt über den Dichter:

„Er sieht und fühlt; sein Erkennen hat die Betonung des Fühlens, sein Fühlen die Scharfsichtigkeit des Erkennens. Er kann nichts auslassen. Keinem Wesen, keinem Ding, keinem Phantom, keiner Spukgeburt eines menschlichen Hirns darf er seine Augen verschließen. Es ist als hätten seine Augen keine Lider. Keinen Gedanken, der sich an ihn drängt, darf er von sich scheuchen, als sei er aus einer anderen Ordnung der Dinge.

der und auf die Gesellschaft.

Denn in seine Ordnung der Dinge muß jedes Ding hineinpassen. In ihm muß und will alles zusammenkommen. Er ist es, der in sich die Elemente der Zeit verknüpft. In ihm oder nirgends ist Gegenwart.“²⁴

„Er darf nichts von sich ablehnen. Er ist der Ort, an dem die Kräfte der Zeit einander auszugleichen verlangen. Er gleicht dem Seismographen, den jedes Beben, und wäre es auf Tausende von Meilen, in Vibration versetzt.“²⁵

In konsequenter Weise bezeichnet Hofmannsthal die „Synthese des Inhaltes der Zeit“ als „die höchste, die einzig unerläßliche dichterische Leistung“.²⁶ Als wahre Dichtung läßt er nur gelten, was diesem Anspruch gerecht wird, was die unterschiedlichen Tendenzen und Gegebenheiten der Zeit erfasst und als Essenz in sich birgt. Auf den ersten Blick scheint diese Betrachtungsweise dem allgemeinen Verständnis von Literatur als fiktionalem Text zu widersprechen – doch dies ist kein Widerspruch. Es erfordert weder historiographische, soziologische noch andere wissenschaftliche Methoden, um eine Zeit zu charakterisieren. Gerade die Freiheit des fiktionalen Textes ermöglicht es, Facetten der Realität in einer Schärfe und Prägnanz zu zeichnen, wie sie den Wissenschaften, wenn überhaupt in dieser Direktheit, nicht immer möglich sind.²⁷ „Nicht mit Ausgedachtem begegnet der Erzähler dem Leben, sondern mit Erfindungen, die er der Wirklichkeit abgetrotzt hat und die geeignet sind, die Wahrheit ahnen zu lassen. Kurzum: mit *erfundener Wahrheit*“,²⁸ formuliert Marcel Reich-Ranicki treffend. Er geht sogar so weit, mit Jean Paul Sartre zu sagen: „Erzählen heißt: der Wirklichkeit zur Wirksamkeit verhelfen.“²⁹ Was aber ist damit gemeint? An anderer Stelle wird Reich-Ranicki deutlicher:

²⁴ Hugo von Hofmannsthal: *Der Dichter und diese Zeit* (1907), in: Klaus Schöffling (Hrsg.): *Lesebuch der Jahrhundertwende. Prosa aus den Jahren 1889 bis 1908*, Frankfurt am Main 1987, S. 9–40, hier S. 25.

²⁵ Ebd., S. 30.

²⁶ Ebd., S. 31.

²⁷ Vgl. Roger Trigg: *Die Grenzen der Wissenschaft*, in: Hans Peter Duerr (Hrsg.): *Der Wissenschaftler und das Irrationale. Beiträge aus Philosophie und Psychologie*, 4 Bde., Bd. 2, Frankfurt am Main 1981, S. 69–90.

²⁸ Marcel Reich-Ranicki (Hrsg.): *Erfundene Wahrheit. Deutsche Geschichten. 1945–1960*, München 1972, Ndr. München 1980, S. 476.

²⁹ Ebd., S. 476.

„Wer etwas erzählen will, spielt nicht mit Klängen und jongliert nicht mit Worten. Erzählen ist vor allem: sehen und sichtbar machen, schauen und veranschaulichen, wahrnehmen und wahr machen, glauben und beglaubigen. Erzählen heißt: der Wirklichkeit zur Wirksamkeit verhelfen. Denn indem der Erzähler feststellt, stellt er dar, indem er verdeutlicht, deutet er, indem er unterscheidet, entscheidet er, indem er seine Ergebnisse verwertet, wertet er das Leben, indem er von den Menschen berichtet, richtet er sie – ob er es will oder nicht.“³⁰

Erst durch unsere Interpretation wird die Wirklichkeit für uns greifbar. In diesem Sinne und mit den Worten Melchior Palágyis ist es die „Phantasie“, die Erkenntnis erst ermöglicht und ohne die es, „mit einem Worte: keine sinnliche Wahrnehmung und keine Art irgendeiner niederen oder auch höheren geistigen Tätigkeit“³¹ gäbe.

Diese Aussagen formulieren einen denkbar hohen Anspruch an die Literatur, wie auch an die Literaturschaffenden selbst, der dem Anspruch der Wissenschaften nicht unähnlich ist. Die Literatur versucht demnach, genauso wie die Wissenschaft, die Welt in ihrer Dynamik und Veränderlichkeit zu erklären, wenigstens aber zu beschreiben, und erscheint so als alternative und konkurrierende Erkenntnis- und Wissensquelle. Ausgehend von Palágyis Fantasie-Theorie könnte man eifertig sogar zu der Auffassung gelangen, dass gar kein rechter Unterschied zwischen Literatur und Wissenschaft bestehe. So verwundert es dann auch nicht, dass Holger von den Boom über den modernen Roman schreibt:

„Der moderne Roman wird oftmals geradezu wissenschaftlich recherchiert; obgleich ein Produkt dichterischer Phantasie, will er es der Wissenschaft gleich tun, ja, sie womöglich übertrumpfen an Realitäts- und Wahrheitsgehalt. [...] Kurzum, der Roman ist eine Form von Wissenschaft geworden.“³²

³⁰ Marcel Reich-Ranicki: Geschichte mit doppeltem Boden. Herbert Eisenreich spielt nicht mit Klängen und jongliert nicht mit Worten, in: *Die Zeit* 17 1965, S. 27–28, hier S. 27.

³¹ Melchior Palágyi: *Ausgewählte Werke*, Bd. 2: *Wahrnehmungslehre*, eingel. v. Ludwig Klages, Leipzig 1925, S. 69.

³² Holger von den Boom: *Dichtung und Wahrheit*, in: Hans Peter Duerr (Hrsg.): *Der Wissenschaftler und das Irrationale. Beiträge aus Philosophie und Psychologie*, 4 Bde., Bd. 2, Frankfurt am Main 1981, S. 416–424, hier S. 416.

Wenngleich Boom hier durchaus in die richtige Richtung zielt, schießt er mit seiner Behauptung – die möglicherweise bewusst überspitzt formuliert sein mag – doch über das Ziel hinaus. Literatur im Allgemeinen und so auch der moderne Roman im Speziellen bleiben Literatur und sind nicht Wissenschaft, ganz gleich wie viel Wissen sie generieren und gleich wie wissenschaftlich sich die Autorinnen und Autoren ihrem Thema annähern mögen. Abgesehen davon, dass gar nicht jede Literatur es der Wissenschaft gleichtun will, wäre es falsch, davon auszugehen, dass die bloße Einbeziehung der Wirklichkeit und selbst die Anwendung wissenschaftlicher Methoden in der Literatur eine Gleichsetzung von Literatur und Wissenschaft bedeute.³³ Wissenschaft verlangt nämlich mehr als die bloße Generierung von Wissen, mehr als die Anwendung gewisser Methoden in der *Wissensverarbeitung*: Wissenschaft verlangt nach bestimmten Formen der *Wissensverarbeitung*, nach der Einhaltung gewisser Regeln beim Verfassen wissenschaftlicher Texte, an die literarische Texte nicht gebunden sind. Paul Michael Lützeler bezeichnet daher die Urteile in fiktionalen Texten als „Quasi-, Pseudo- oder Als-ob-Behauptungen“³⁴ und bezieht sich damit auf die, trotz aller bestehenden Ähnlichkeiten, entscheidenden Unterschiede zwischen literarischen und wissenschaftlichen Texten.

Zum einen müssen sich literarische Texte, im Gegensatz zu wissenschaftlichen Texten, nicht auf wirkliche Personen, Dinge, Orte, Geschehnisse und Zusammenhänge beziehen. Diese können völlig frei der Fantasie der Autorinnen und Autoren entspringen. Und selbst dort, wo es Wirklichkeitsbezüge gibt, müssen literarische Texte keinesfalls streng den Vorgaben der Wirklichkeit folgen. Die Autorinnen und Autoren können diese ganz nach Vorliebe und Notwendigkeit verfremden, bis hin zur Auflösung jeglicher Zeit-, Orts-, Objekt-, und Beziehungsebene, ohne dabei den Bezug zur Wirklichkeit aufgeben zu müssen. Ein recht junges und leicht nachvollziehbares Beispiel hierfür ist der

³³ Vgl. Paul Michael Lützeler: *Fiktion in der Geschichte - Geschichte in der Fiktion*, in: Dieter Borchmeyer (Hrsg.): *Poetik und Geschichte. Viktor Žmegač zum 60. Geburtstag*, Tübingen 1989, S. 11–21, hier S. 16.

³⁴ Vgl. ebd., S. 14. || Konrad Paul Liessmann: *Drum lasst uns lügen!*, in: *Die Presse* 2013, 16. November, Nr. 19984, *Spectrum* S. I–II, hier S. II.