

Budapest – Wien – Berlin: Der *Nyugat* und die mitteleuropäische Moderne

Nur teilweise zucken alle Flammen
Endre Ady: Wagenfahrt in der Nacht

Das Feuer ist gar kein Körper, son-
dern ein Vorgang.

Ernst Mach: Erkenntnis und Irrtum

... daß also unsere Welt in der Tat,
wenn nicht aus uns erschaffen, so
doch von uns mitbestimmt wird und
darum wirklich, so wie sie uns er-
scheint, durch uns erst entsteht und
mit uns wieder vergeht ... [...] ... daß
alles ewig fließt, eines in das andere
verrinnt und in unablässiger Ver-
wandlung nur immer wird, niemals
ist.

*Hermann Bahr: Dialog vom
Tragischen*

In der Rezeption des *Nyugat* ist sie seit Langem ungeklärt: die Frage nach dem Verhältnis zwischen der kulturellen und der literarischen Erneuerung. Je öfter über diese Frage reflektiert wird, desto komplizierter scheint sie zu sein, und auch das, worüber man sich allgemein einig ist – dies ist durchaus vorhanden, aber gerade deswegen fragil – erweist sich heute eher als oberflächliches denn als von fundierter Forschung gestütztes Wissen.¹ Genauer betrachtet handelt

¹ Das Risiko dieses Interpretationsversuchs liegt vor allem darin, dass man sich nicht einmal im Hinblick auf die Verküpfbarkeit der Erscheinungen von Kultur und Literatur ganz sicher sein kann. Nicht nur Bann, sondern auch Heidegger waren der Ansicht: »Die Kunst gilt weder als Leistungsbezirk der Kultur, noch als eine Erscheinung des Geistes, sie gehört in das

es sich darum, dass nicht klar erwiesen ist, ob die literarische Erneuerung Teil einer umfassenderen kulturellen Umgestaltung war, oder ob im Gegenteil die letztere eine Umformung des Antlitzes der ererbten literarischen Tradition zur Folge gehabt hätte. Vielleicht steckt auch eine gewisse Ratlosigkeit hinter der methodischen Großzügigkeit, mit der die Fachliteratur zum *Nyugat* das Dilemma, ob die Kulturfrage zunächst im literarischen Horizont aufgekommen oder ob die Literatur selbst – genauer genommen deren Potenzial des Seinsverstehens – zum kulturellen Problem geworden sei, üblicherweise in der Gegenseitigkeit der Ereignisstruktur parallel ablaufender Prozesse betrachtet und derart als gelöst ansieht.

Inmitten dieser Prozesse und von ernsthaften Rivalen umklammert, ist der Zeitschrift selbst freilich weniger vorzuwerfen, dass sie sich in dieser Angelegenheit noch zu ihrem 30. Jubiläum in offensichtliche Widersprüche verwickelt. Denn während sie einerseits als ihr einziges Leitprinzip betrachtet, die Freiheit der schriftstellerischen Äußerung gegen »jeglichen außerliterarischen Einfluss« zu schützen, will sie »Glauben und Selbstvertrauen« aus der Kontinuität dessen schöpfen, »dessen Ziel dasselbe ist wie zu Beginn: für eine ungarische Literatur zu arbeiten, die sich in die westeuropäische Kultur einfügt.«² Der kurze Redaktionsartikel behauptet so, dass die Literatur autonom sei, und zugleich, dass sie sich notwendig in ein optimales Kulturmodell einfügen müsse. Wenn nämlich die Geltendmachung der Forderung nach kultureller Einfügung nicht als äußere Beeinflussung der Literatur gilt, muss Literatur logischerweise zwangsläufig mit der Kulturalität ineins fallen. Sind aber die beiden letzteren doch nicht als identisch anzusehen, muss die Autonomie der Literatur eine Eigenschaft eines Kulturmodells sein, das im Ungarn des Jahrhundertbeginns nicht (ganz und gar) gültig ist. Mit anderen Worten: die Autonomie des literarischen Systems ist in dieser Interpretation wiederum nur um den Preis zu gewährleisten, dass es unter äußeren Einfluss gestellt wird, der dann als höheres Integrationssystem der Kulturalität für die Freiheit des

Ereignis, aus dem sich erst der ›Sinn vom Sein‹ [...] bestimmt.« (Heidegger 1994, 73)

² *Harmincadik évfolyam. Nyugat* 1937. I. 3.

dichterischen Wortes bürden würde. Dann allerdings können Kultur und Literatur nicht deckungsgleich sein.

Eine Folge des ungeklärten Verhältnisses von Kultur und Literatur ist freilich auch, dass der *Nyugat* teils der Ideologie folgt, dass die Erneuerung der Literatur selbst die Modernisierung der Lesergeschmacks hervorruft, teils aber betont, dass das innovative Potenzial seine Existenzbedingung nur in der Aufgeschlossenheit einer bereits bestehenden, schmalen bürgerlichen Leserschicht hat. Die Verknüpfung der beiden Bedingungen geschieht über ein psychologisch-physiologisches Medium mit unscharfer Bedeutung, das anfangs mit den Metaphern der Sensibilität des »Nervenlebens/nervlichen Lebens«³, von den zwanziger Jahren an aber eher mit der Bezeichnung »(neues) Lebensgefühl«⁴ versehen wird. Dieses besonders ausgezeichnete anthropologische Medium der literarischen Kommunikation⁵ war hervorragend geeignet, die neuen Erfahrun-

³ »Die ›Moderne‹ ist die bedeutendste, wunderbarste Kultursituation. Stelle ich mir die Menschheit in der Evolution als eine lange Kolonne vor, die über Berg und Tal in unbekannte Gegenden zieht, dann sind die Modernen die erste Reihe. Sie sind es, die den ersten Schritt ins Unbekannte gehen, die Aug in Auge dem Chaos gegenüberstehen, aus dem langsam und kontinuierlich der neue Mensch geboren wird. [...] Der erste! Ich empfinde ein beinahe religiöses *Schaudern*, wenn ich dies intensiv bedenke. [...] Es ist sehr verständlich und sehr ernst zu nehmen, dass die Modernen sich in Sekten ähnlich religiösen Sekten zusammengerottet haben, dass sie sich auserwählt fühlen und sich etwas einbilden auf die *Empfindsamkeit ihrer vibrierenden Nerven* wie auf deren ekstatische Visionen und das Genie des Künstlers.« (Balázs 1909, 157f.; Hervorhebungen: E. K. Sz.)

⁴ »Auf diese Weise verlieren die Dinge ihre felsenartige Starre, sie bekommen eine schwebende Freiheit und einen inneren Schein. Beim Dichter wird diese Betrachtung von einem demütigen, metaphysischen *neuen Lebensgefühl* begleitet. Die ungewohnten neuen Verbindungen geben der *Seele* ästhetischen Genuss, und auch das besondere *Schaudern* tat wohl, das die symbolistische Lockerung der Welt der sinnlichen Erfahrungen bot.« (Kömlös 1926, 103; Hervorhebungen: E. K. Sz.)

⁵ Hermann Bahr erwartete schon 1891 von einer »nervösen Romantik«, dies konkretisierend von einer »Mystik der Nerven« den Sieg über den Naturalismus und meinte, dieser »neue Idealismus« der Moderne werde vor allem dem »Gebot der Nerven« folgen. Aber das »nervliche Leben«

gen und den anfangs nicht leicht artikulierbaren Inhalt der Moderne zu benennen, und liefert dabei mittelbar einen der überzeugendsten Beweise dafür, dass der *Nyugat* das Wesen der ästhetischen Erfahrung noch entschieden gemäß den Zusammenhängen des 19. Jahrhunderts interpretierte. Nicht nur dadurch, dass er der Literatur – trotz ihrer oben betonten Unabhängigkeit – die Aufgabe zuwies, die im soziokulturellen Raum aufgetauchten neuen Lebensinhalte zur Rede zu bringen⁶, sondern auch dadurch, dass diese Subordination mit schon damals als recht naiv geltenden hermeneutischen Implikationen durchgeführt wurde. Da der Leser in der Kunst nach Ignotus' Auffassung nur auf das »Ebenbild« seiner individuellen »Seele« resoniert, wird hier so aus dem Treffen mit dem literari-

steht auch bei ihm eher in Opposition zur äußeren Ausrichtung des Naturalismus. Während er die anthropologische Erfahrung, die die Veränderung des Verhältnisses zur Welt bezeichnet, »von innen« unmissverständlich *physiologisiert*, betont er zugleich nicht ihre Medialisiertheit oder Vermitteltheit, sondern nur ihre semantische Unzugänglichkeit: »Der neue Idealismus drückt die neuen Menschen aus. [...] 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.« (Bahr 1968, 88f) Zugleich ist hier gut zu sehen, dass das gehäuft verwendete Schlagwort des neuen Zeitalters sich zugleich selbst in mindestens zwei Kontexte einfügt. Es ist, sich selbst manchmal sogar korrigierend, in der Lage, teils in einem Horizont des 19. Jahrhunderts, teils in einem des Jahrhundertendes »zu sprechen«.

⁶ József Kiss, so schrieb Ignotus 1908, sei »da am stärksten, bedeutet da bei uns Neuheit und Sieg und hat unserer Nationalliteratur sein eigenes Siegel dort aufgedrückt (denn das tat er gewiss), wo der von einem Flair der Industrie und des Handels umgebene heutige Mensch aus ihm spricht, der anders fühlt, anders leidet, auch die Natur anders ansieht als der, sozusagen, Zögling einer agrarischen Welt, und wo er seinem Gömörer Wortschatz für all dies einen neuen Ton, einen neuen Rhythmus entlockt. Und darin ist er bei uns niemandes Nachfolger, am wenigsten einer jenes János Arany, der die städtische Entwicklung mit der Zurückhaltung der mit dem Mutterboden zusammengewachsenen Seele betrachtete ...« (Ignotus 1908, 105).

schen Werk gerade die Möglichkeit ausgeschlossen, dass der Rezipient auch aus anderen Wertewelten als seiner eigenen ästhetische Erfahrung empfängt. So reduziert sich die literarische Kommunikation sowohl von der Rezeption als auch von der Produktion her auf einen Tauschbegriff von Gefühlen, die von ähnlichen Gefühlen konditioniert sind, ein Tauschbegriff, der von der Konvenienz der Anpassung und der Reversibilität der Annäherung der (ansonsten von einander isolierten) Individualitäten in Bewegung gehalten wird. So kommt eine Kommunikationssymmetrie des Werkes zustande, die noch einfacher ist als die divinatorische, und in der aufeinander abgestimmte physiologische Konditionen (»nervliche Möglichkeiten«) die vollkommene Übernehmbarkeit der weitergeleiteten sprachlichen Botschaft garantieren⁷.

Die ästhetische Wirkung ist zwar bei Ignotus in erster Linie eine Sache der Bedeutungsvermittlung, der Gefühle und der nervlichen Gestimmtheit, aber dennoch schließen die Verbindungen des frühen *Nyugat* ins 19. Jahrhundert keineswegs aus, dass die neuen Erfahrungen der künstlerischen Moderne zu Wort kommen können. Tibor Kosztolánczys Beobachtung, dass in dem literarischen System, das sich nach der Periode von *A Hét* herausbildete, die Termini »Entwicklung«, »Nerven« und »Seele«⁸ besondere Bedeutung bekommen, wird auch von philologischer Seite dadurch bestätigt, dass die Leitbegriffe der ungarischen Moderne zu einem bedeutenden Anteil mit den europäischen übereinstimmen, wenn sich auch charakteristische Unterschiede zwischen ihnen zeigen. Die entscheidenden Vorstellungskreise der Wiener Moderne, die wirkungsmächtiger war als die Berliner, ordnen sich nach Gotthart Wunberg im Wesentlichen um vier Leitbegriffe (»Nerven, Seele, Ich und Traum«)⁹ in eine anderswo sich nicht wiederholende, netzartige

⁷ In der Kunst hängt der Erfolg also davon ab, ob »es mir gelungen ist, meinen Nächsten einzupflanzen – und noch dazu vollständig einzupflanzen –, was bisher nur in mir gelebt hat. Dies gilt für jede Kunst, aber besonders fürs Schreiben ...« (Ignotus 1911, 1037)

⁸ Kosztolánczy 2002, 145.

⁹ Wunberg 1987, 92.

Struktur.¹⁰ Und tatsächlich, ein einziger Blick auf die Prämissen von Ignotus' Vorstellung von der literarischen Moderne genügt, um zu sehen: Ignotus' ähnliche Überlegungen trennt von Heinrich Harts Berliner und Hermann Bahrs Wiener Programmen vor allem, dass ihre Argumentationsweise, obwohl sie innerhalb des Literaturdiskurses artikuliert werden, im Vergleich zu den anderen beiden auffällig schwach literarisch implementiert ist. Man könnte auch sagen, sie fügen sich sehr lückenhaft und nur oberflächlich in die internationalen Prozesse der zeitgenössischen Literatur ein.

Während die kurzlebigen Blätter von Heinrich und Julius Hart die welt- und menschenformende Mission¹¹ der neuen Kunst (insbesondere des Naturalismus) betonten, erinnern Bahrs komplexer ausgeführte Vorstellungen weniger an den *Bildungsdiskurs*. In seinen Essays über den »zu besiegenden« Naturalismus hielt er die referentielle Form der »Kunst der Nerven« für mechanisch und unterartikuliert¹². In seinem etwas früheren Moderne-Essay (*Die Moderne*, 1890) sieht er Formen der ästhetischen Welterfahrung als wirklich zeitgemäß an, in denen mit konstitutiver Gültigkeit der Körper erscheint, die Komplexität der Empfindung, die sich zwischen Gefühlen und Gedanken verteilt:

[D]er Einzug des äußeren Lebens in den innern Geist, das ist die neue Kunst.
Aber 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.¹³

¹⁰ »Die ›Merkmale der Epoche‹ [...]: hier präsentieren sie sich in mannigfachen Brechungen. Allein über eine Häufigkeitsstatistik ließen sie sich als die favorisierten Probleme der Epoche belegen.« (Ebd.)

¹¹ »Die Aufgabe der Antike war es, das Menschliche von den Schlacken der Thierheit zu befreien; das Ziel der Moderne ist es, das Menschliche zum Göttlichen heraufzubilden.« Hart 1891, 4.

¹² »[D]ie Zurückführung aller seelischen Erscheinungen auf ihre wahre, d. h. natürliche Ursache.« Wolff 1998, 22.

¹³ Bahr 1968, 37.

Weder von den Folgen der Hofmannsthalschen »Sprachkrise« (*Ein Brief*) noch von der literarischen Anthropologie dieser sich zergliedernden Aisthesis finden sich – im Wesentlichen mit Ausnahme Babits'¹⁴ – bei den Verfassern der beginnenden ungarischen Moderne viele Spuren¹⁵.

Zugleich gibt es, da Berlin und Budapest – auch als kultureller Raum – im Wesentlichen parallel (Gründerzeit, Ausgleich) ihr klassisch-modernes Gesicht gewinnen, in der Logik der Entfaltung der literarischen Moderne dennoch gewisse Ähnlichkeiten, obwohl die außerliterarischen Faktoren sowohl in den Programmen von Eugen Wolff als auch in denen der Brüder Hart übertragener (aber mehr als einmal mit der intensiven Rhetorik der späteren Avantgarden) zur Sprache kommen. Der Ton und die Argumentationsweise indessen, mit denen Ignotus über die Literatur redet und sich dabei

¹⁴ Bei ihm hingegen gibt es die Beweise für diese synchrone Orientierung nicht nur in der frühen Sachprosa. Denn so stark in Babits' Denken »eine starke Bindung an den national-adligen Liberalismus der Mitte des XIX. Jahrhunderts« war (Németh G. 1973, 173), wurde auch in seiner Dichtung der Nachdruck der sensualisierten Welterfahrung bald zum gedichtschaffenden Faktor. György Rába wies schon 1972 darauf hin, dass »Babits' Serialität [...] – beispielsweise in den Gedichten *Anyám nevére* [Auf den Namen meiner Mutter] oder *Esti kérdés* [Frage am Abend] – die ständige Bewegung des Bewusstseins und die wesentliche Identität seines Inhalts erfasst. Wenn Babits' Satz im Gedicht mit der Serialität die eine oder andere Aussage zerreißt, gibt das *Vibrieren dieser Blitzlichter* das unmittelbare, das plötzliche *Leben* (wir würden verbessern: die *Lebensgegenwart*) wieder.« (Rába 1973, 39; Hervorhebungen: E. K. Sz.) Das Bewusstsein ist hier also in erster Linie ein Bewusstsein, dass sich im Freudschen Sinne wie ein Wahrnehmungsorgan verhält, das heißt, es ist eher das *sensuelle »Organ«* der Vitalität als das des *abstrakten* Gedankens. Was Rába zufolge für diese Gedichte charakteristisch ist, das ist »die suggestive Darstellung der im Bewusstsein reflektierten und verdichteten Eindrücke, Erinnerungsbilder und Legenden, die dynamische Vereinigung der die Grenzen der gegenständlichen Gültigkeit strapazierenden Subjektivität.« (Ebd., 38)

¹⁵ Unter diesem Aspekt ist es sehr charakteristisch, dass Dezső Szabó 1911 Verlaines »wunderbare Sinnes-Vorstellung« dem Mallarmé der »logischen Prozesse, bizarren Satzstruktur, gesuchten Worte« gegenüberstellt (Szabó 1911, 764).

auf die Dynamik der (großstädtischen) »Entwicklung«, die soziale Durchmischung und die Veränderung der Geschmackswelt beruft¹⁶, ist im Grundtenor der Berliner Moderne beileibe nicht unbekannt. »Alles ist Gärung und Bewegung«, schreibt Wolff schon 1888.

Das Gesetz der Wissenschaft heißt Entwicklung, das Gebot der religiösen Überzeugung: Du sollst den Werkeltag heiligen! Und alle Entdeckungen und Erfindungen unseres Jahrhunderts gründen sich auf das Gesetz der Bewegung.¹⁷

Ein spezielles Paradoxon der literarischen Moderne des *Nyugat* ergab sich gerade daraus, dass, während die Bildung der *Richtungsstruktur* an die sich aus der Sezession entfaltende Wiener Moderne erinnert, die Struktur der Kultur- und Literatur*betrachtung* – trotz der Zeitverschiebung von beinahe zwanzig Jahren – eher Ähnlichkeiten mit der vom Naturalismus ausgehenden Berliner Moderne aufweist.

Der zentrale Begriff des Neuen, auf den sich jeder Wertbegriff bezieht, ist hier mit stark sozial-kulturelem Potenzial ausgestattet, und im Kreis der kulturschaffenden Intellektuellen wird seine Gültigkeit eine Zeitlang auch in den Prozessen der gesellschaftlichen Schichtenverschiebung von einer gewissen allgemeinen Zustimmung begleitet. Hinsichtlich der hauptsächlichen Wertideale der kulturellen Innovation zeigen die Vektoren der traditionellen Betrachtung und des neuen Liberalismus bis zum Krieg im Wesentlichen in dieselbe Richtung. John Lukács' sachliche – und von Schorskes Wien-Buch nicht unberührte – Arbeit erinnert auch daran, dass sich im Kreise der Intellektuellen, die das Moderneprogramm des *Nyugat* unterstützten, ein vorübergehender Konsens ge-

¹⁶ »... die Kunst von morgen wird anders sein, als die von gestern es war ... [...] Das ist überall so, und bei uns fällt es jetzt so sehr ins Auge, weil die, die heute in Ungarn zwanzig oder dreißig Jahre alt sind, aus ganz anderem Holz geschnitzt sind als ihre Väter. Stadtleben, Handel, Industrie, wissenschaftliche Beschäftigung, Reisen und rassische Durchmischung sind von einer Vielfalt, die bis heute tatsächlich eine neue ungarische Gattung geschaffen hat im Vergleich zur gestrigen.« Ignotus 1969, 626 (Originale Bemerkung im Buch: Ignotus 1910).

¹⁷ Wolff 1998, 68.

bildet hatte, der der Entfaltung der ungarischen Moderne einen bedeutenden Rückenwind sicherte.¹⁸

Obwohl Wien gemeinhin nach seiner umfassenden – von der Musik über die Literatur bis zur Philosophie epochebildenden – Bedeutung als Geburtsort der Moderne der Jahrhundertwende betrachtet wird, erweist sich der Nachdruck der Unumgänglichkeit des Neuen in den beiden anderen kulturellen Räumen als kraftvoller. Es trifft zwar zu, dass in den achtziger Jahren nicht nur Wien, sondern auch München und Dresden mit ihren regionalen künstlerischen Traditionen eine größere Anziehungskraft ausübten als Berlin. Aber als der junge Stefan Zweig 1902 aus Wien nach Berlin kam, machte er die – trotz ihres engen Kulturbegriffs so charakteristische – Beobachtung:

[...] und gerade, daß keine richtige Tradition, keine jahrhundertalte Kultur vorhanden war, lockte die Jugend zum Versuche an. Denn Tradition bedeutet immer auch Hemmung. Wien, an das Alte gebunden, seine eigene Vergangenheit vergötternd, erwies sich vorsichtig und abwartend gegen junge Menschen und verwegene Experimente. In Berlin aber, das sich rasch und in persönlicher Form gestalten wollte, suchte man das Neue. So war es nur natürlich, daß die jungen Menschen aus dem ganzen Reiche und sogar aus Österreich sich nach Berlin drängten, und die Erfolge gaben den Begabten unter ihnen recht; der Wiener Max Reinhardt hätte in Wien zwei Jahrzehnte lang geduldig warten müssen, um die Position zu erlangen, die er in Berlin in zwei Jahren eroberte.¹⁹

In der Selbstinterpretation des *Nyugat* sind auch in Ungarn die kulturelle Zäsur und die Anzeichen des Bruchs mit der Tradition beton-

¹⁸ »Nach 1906 scheint ein verhältnismäßig friedliches Nebeneinander zwischen der ältesten und bereits assimilierten Schicht des jüdischen Bürgertums der Hauptstadt und der nichtjüdischen Mittelklasse sowie den niedrigeren Schichten der obersten Klassen entstanden zu sein und sich stabilisiert zu haben. Sogar zwischen den Vertretern der Kulturen und Ideologien.« Lukacs 2000, 219.

¹⁹ Zweig 2002, 135f.

ter, infolgedessen überschreiben Fortschrittsglaube und feste Hoffnung auf Veränderung die Stimmen des *fin de siècle*, der Dekaden. Schöpflin schreibt 1927:

János Arany Ungarn [...] fußte im Grunde genommen auf einer einheitlichen Weltauffassung. Die Begleitmusik des Zeitalters, die Dichtung, war entsprechend einstimmig, unisono sang sie die Lebensideale aller Ungarn. Als die oben überblicksartig aufgezählten Zeitfaktoren ins Leben der Nation und in das jedes einzelnen Menschen traten, klangen nach und nach immer neue Töne in diese Einstimmigkeit hinein, [...] das ungarische Lied wurde immer polyphoner, so wie die gesamte ungarische Welt polyphon wurde.²⁰

Wenn der *Nyugat* gegen die anachronistische Stimme der volksnationalen Epigonendichtung seine eigene, »polyphone« Ursprünglichkeit betonte, verschwanden natürlich die gerade nicht »unisono« lesbaren Erneuerungen der Epik aus dem Gesichtskreis der Argumentation. Daher gerieten notwendig entweder die kritischen Sichtbefunde des Fehlens liberal-bürgerlicher Traditionen oder – unter Hinweis auf strukturelle Anomalien der Modernisierung²¹ – die Folgen der Rückständigkeit der kulturellen Geschmackswelt in den Vordergrund. (Ex negativo werden die Ähnlichkeiten zwischen der Berliner und Budapester Moderne auch durch den Tonfall der radikal konservativen Kritik bestätigt, die schon am Jahrhundertende die Koordinaten der weltanschaulichen und politischen Absichtszuweisung nach 1918 vorwegnahm.²²) Dem ist hier noch hin-

²⁰ Schöpflin 1927, 606.

²¹ »Mein teurer Ungar! Du übernimmst das 20. Jahrhundert, aber wo ist das ganz strahlend ernst und frivole 17. Jahrhundert? Vom 18. Jahrhundert erträgst du nur die Hälfte, im 19. bist du jetzt bis zur Zeit von Théophile Gautier gekommen.« Laczkó 1908, 279.

²² »Ihr Standpunct bedeutet den höchsten Triumph der demokratisch-materialistischen kosmopolitischen Menschheitsidee und seines vornehmsten Trägers, des internationalen Semitentums. Ihre Thätigkeit ist eine vollkommen, man könnte fast sagen: ideal anarchistische, und sie selbst bilden die Vertreter der tiefsten Entwicklungsstufe auf der abschüssigen Bahn, auf welcher die Ideen der französischen Revolution die

zuzufügen, dass an dem Gedanken von der mit »nicht-endogenen« Innovationen verknüpften kulturellen Originalität des *Nyugat* schon das sich jenseits der Epochenschwelle der dreißiger Jahre abzeichnende Bild der Moderne viel verändert. Gábor Halász betont in seinem berühmten *Magyar századvég* [Ungarisches Jahrhundertende] bereits die Kontinuität, wenn er die Epoche als von der Tradition der bürgerlichen Freisinnigkeit organisch begründet²³ charakterisiert. Er kritisiert sogar den im *Nyugat* noch aufgewerteten Positivismus und erinnert mit einer analysierenden Argumentation an die Bedeutung Asbóths. Ziemlich übertragen und manchmal sehr mittelbar nimmt er im Wesentlichen vieles von dem vorweg, was Zoltán Kenyeres 1998 so zusammenfasste, dass nicht der *Nyugat* »der Beginn der Zeitrechnung der modernen ungarische Literatur« gewesen sei, »sein Start [sei] im Wesentlichen Fortsetzung« gewesen und »weder im Blick auf die internationalen noch auf die ungarischen experimentellen Literaturreichtungen modern«.²⁴

Was sich freilich im komplexen Zusammenhang der denk-, kultur- und literaturgeschichtlichen Prozesse als konstitutiv für das

abendländische Kulturwelt geführt haben. Wehe der Gesellschaft, dem Volke, die diesen hirnverbrannten Vertretern einer mit Riesenschritten dem Untergange und der Verwesung zueilenden Zeit folgen!« Bauer 1987, 447.

²³ »Sie sind also akademisch und dennoch zeitgemäß, nicht nur nach den Maßstäben der Wissenschaft, wo sie mit dem Westen Schritt halten. Zeitgemäß sind sie auch in bürgerlicher Kultur und Urbanität, die sie als erste mit vollem Bewusstsein neben der patriarchalischen Literatur und der noch immer an Besitz gebundenen adligen Lebensform vertraten. Ihr privates Leben im Pest der Jahrhundertwende ist das gesellschaftliche Leben, und nicht das der Aristokraten; der Salon der Wohl-Schwester oder der Pulszkys, aber auch der der Familie Gerando in Paris mit seiner gelehrten Gästeschar gehörte dazu. Ihr Hintergrund ist auf alle Fälle die Hauptstadt; in der Provinz würden sie verdorren. Menschen, die Zeitungen, bekannte Kaffeehäuser, tägliche Begegnungen, die Innenstadt und die wie Pilze aus dem Boden schießenden Straßenreihen brauchen und ebenso Lärm, Veränderung und Erinnerungen, die mit einzelnen Gebäuden verbunden sind, Büro, Theater, Bibliothek und Denkmäler; urbane Bürger.« Halász 1937, 304.

²⁴ Kenyeres 2004, 85f.

Gesicht der Moderne erweist, wird kaum in endgültige Koordinaten zu fassen sein. Die Identität des Wesens der *Moderne* festigt sich dank der Wirkungsgeschichte selbst dann noch nicht, wenn von Weber bis Blumenberg und von Gehlen bis Derrida eine gewisse Kontinuität unter den Faktoren feststellbar ist, die ihr Gesicht verleihen. Wenn denn solche gelten, dann ist das Verhältnis zu ihnen im Hinblick auf den Charakter der ungarischen Moderne gewiss ebenso vielsagend wie die regionalen Abweichungen, die sich im Vergleich von Wien, Berlin und Budapest zeigen. Dabei sind letztere keineswegs als sekundär zu betrachten: Anderswo bildete sich nämlich gerade durch ihre artikulierte Aufdeckung – und mehr als einmal ihre miteinander unvereinbaren Charakterzüge – das heute eher dezentrale Bild von der europäischen Moderne heraus, wobei zugleich fraglich wurde, ob ihr Ursprung tatsächlich in Paris zu verorten sei.

Das bedeutet natürlich auch, dass – ganz gleich, ob man eine permanente Bewegung der Umordnung als kontinuierlich oder sprungweise fasst – die territoriale Logik des Zentrums/der Zentren vs. Peripherie(n) immer weniger mit dem charakteristisch temporalen Gebilde der Moderne vereinbar erscheint. Thomas Mann, Svevo, Kafka oder Kassák folgten beispielweise gewiss nicht Pariser Mustern. Wenn es auch in der Forschung weniger Gewicht bekam, so war doch bekannt, dass die Berliner Moderne in einem wichtigen Abschnitt stark skandinavisch beeinflusst war, und obwohl die Werke von Hamsun, Ibsen, Strindberg oder Garborg auch anderswo populär waren, so sind die Besonderheiten der Selbstverständnis-Leistung der deutschen Rezeption – durch die besonderen bildungs-, sogar religionsgeschichtlichen Affinitäten zweier regionaler Kulturmodelle – gewiss aus komplexeren Zusammenhängen erklärbar, als dass Ola Hansson oder Arne Garborg sich selbst längere Zeit in der Reichshauptstadt aufhielten. Ähnlich ist auch eine Revision der häufig wiederholten Ansicht vonnöten, dass die Überwindung der deutschen kulturellen Dominanz ein Verdienst des nach Paris blickenden *Nyugat* gewesen sei. Miklós Szabolcsi schrieb 1973:

Neben der von Anfang an traditionell französischen Orientierung des *Nyugat* – hier ist vor allem Albert Gyergyai

hervorzuheben – ist er in der ersten Periode stärker dem Russischen zugewandt ...²⁵

Das herrschende Paradigma der ungarischen Moderneforschung der siebziger Jahre verändert hier (auch) ein wenig die statistischen Verhältnisse in der Zeitschrift. Sie lässt nämlich nicht nur außer Acht, dass Gyergyai erst 1920 zum ersten Mal im *Nyugat* publizierte (auch dann über den Schweizerdeutschen Spitteler). Ebenfalls nicht berücksichtigt wird, dass es in den ersten Jahrgängen eigentlich keine Spuren für eine intensive Orientierung nach Frankreich gibt, ganz im Gegenteil, innerhalb der mehr oder weniger ausgeglichenen Verhältnisse ist die französische Kultur nicht stärker vertreten als die deutsche²⁶. Bis zum Ausscheiden von Lukács und Béla Balázs ist die Reflexion der letzteren zudem vertiefter und systematisierter als die (übrigens keineswegs anspruchslosen) französischen »Lageberichte« von Dezső Szabó oder Géza Laczkó.

So dezentriert, multi- oder »polyfokal«²⁷ das Gesamtbild der Entstehungsprozesse der literarischen Moderne auch sein mag, in der Struktur der neuen Welterfahrung der Jahrhundertwende zeigen sich gemeinsame Komponenten ebenso wie in den Arten der Aufarbeitung der wiederbelebten Spannung zwischen der kulturellen und der natürlichen Konstitution des Menschen oder in den sprachtheoretischen Grundlagen der – sich auf ein breites (»stilistisches«) Spektrum erstreckenden – Schreibweise. Wahrscheinlich ermöglichen nur diese Komponenten, dass die Periode von 1880 bis 1920 trotz aller divergenten Dynamik der Prozesse als eine relative Einheit angesehen werden kann, eine Einheit,

deren deutlichster Ausdruck kunsttheoretische Überlegungen sind; in ihnen konzentrieren sich die Kräfte, die sonst zentrifugal wirkend ein einheitliches Epochenbild unmöglich zu machen scheinen²⁸.

²⁵ Szabolcsi 1973, 168f.

²⁶ Die russische Orientierung hingegen wird gelegentlich von kardinalen Fehlgriffen begleitet. »Rousseau ist ein größerer Dichter als Kropotkin, aber ein geringerer Denker.« Láncki 1908, I. 546.

²⁷ Zu diesem Terminus s. Kiesel 2004, 25.

²⁸ Koopmann 1997, 11.

Die Periode hat also »mehr innere Gemeinsamkeiten aufzuweisen [...], als das den Vertretern der verschiedenen Strömungen bewußt war«.²⁹

Erweist sich die mediale Wende, die die Gesamtheit des Verhältnisses zur Welt durchdringt, als bestimmend für die Entstehung der Moderne, wie es in der internationalen Fachliteratur neuerdings betont wird, dann sind die von William James bis Bergson und von Ernst Mach bis Freud nachweisbaren Anregungen regelmäßig mit der Erfahrung in Zusammenhang zu bringen, die *Die Geburt der Tragödie* 1872 vorwegnahm. Der junge Nietzsche kündigte hier den Auftakt zu einem Zeitalter an, in dem die (an die Materialität der Wahrnehmung gebundene) ästhetische Erfahrung alle anderen Formen des Zugangs zur Welt übertrifft³⁰. Dies bedeutet nicht nur die alles durchdringende Ästhetisierung der Welt der Moderne (in zweiter Linie freilich bis heute auch dies), vielmehr ist in der Moderne »[d]ie Kunst [...] wirklich zu ihrem vorrangigen Artikulationsmedium geworden und hat zum Selbstverstehen der Epoche wohl mehr als die Philosophie beigetragen«.³¹ Folgt nun aus dieser Wende hinsichtlich der Zugänglichkeit der Lebenswelt: »Nicht alles, was ist, ist Kunst; aber an der Kunst zeigt sich, was alles ist«³², so nimmt im engeren Sinn an dieser Epochenschwelle der Prozess seinen Anfang, den man die immer vollständigere Medialisierung der Welt zu nennen pflegt. Es handelt sich hier um einen stetig beschleunigten epistemegeschichtlichen Prozess, der innerhalb einiger Jahrzehnte dann der Kunst selbst die Verheißung nahm, sie werde auch weiterhin als ausgezeichnetes Medium der Welterfahrung gelten. Zugleich gab er einen mittelbaren Beweis dafür, dass die Kunst schon an der Jahrhundertwende nicht mehr als kulturell-bildungsmäßiger Faktor, sondern als aisthesiologisches Phänomen aufgewertet wurde.

²⁹ Ebd., 148.

³⁰ »[...] denn nur als *ästhetisches Phänomen* ist das Dasein und die Welt ewig *gerechtfertigt*« KSA I, 47.

³¹ Figal 1996, 80f.

³² Ebd., 81.

Die uneingeschränkte Medialisierung, die mit der notwendigen – weil schon seit Wagner reifenden – Aufwertung des *Aisthesis*-Aspekts der Kunst ihren Anfang nahm, war am allgemeinsten in dem neuen Verhältnis zwischen der stabilisierten Interpretation des Seins und dem (berühmten Nietzscheschen) *Werden* begründet. Bis ins letzte Drittel des 19. Jahrhunderts hatte es sich als feste diskursive Grundlage erwiesen, die in der Welt ablaufenden Prozesse als (durch Geschichte bzw. Vorsehung) *geistlich* geleitet und ihre wesentliche Ordnung als »wahres Ganzes«³³ fassbar anzusehen, nun aber erschütterte die sonderbare, umfassende Wende der Materialisierung der Wahrnehmung – dies dokumentiert reich die mediale Kulturforschung des letzten Jahrzehnts – diese sicher geglaubte Basis. Im Schlussteil der *Götzen-Dämmerung* (1889) lesen wir:

Es gibt nichts, was unser Sein richten [...] könnte, denn das hiesse das Ganze richten [...]. [...] dass die Art des Seins nicht auf eine *causa prima* zurückgeführt werden darf, dass die Welt weder als Sensorium, noch als ›Geist‹ eine Einheit ist, *dies erst ist die grosse Befreiung*, – damit erst ist die *Unschuld* des Werdens wieder hergestellt.³⁴

Nicht zufällig erinnert Kittler daran: »Wie Nietzsches Ästhetik geht auch seine Sprachtheorie von Nervenreizen aus«³⁵: die Spannung zwischen den Verstehensweisen der beiden entscheidenden kulturellen Medien (»Geist«/Abstraktion und Wahrnehmung/Wahrnehmungsfähigkeit) spitzt sich bis zur Jahrhundertwende mit epistemegeschichtlicher Bedeutung zu. Die Aufwertung der Aisthesis in der Erfahrung macht von nun an den Wert der kumulativen, »aufgeschichteten« und sich summierenden Tradition einer bildungscharakterisierten, »organisch« gebildeten Kulturalität immer fraglicher. Das Medium des »Geistigen« vermittelt die starre narrative Ordnung von sich erfüllenden Bildungsprozessen, die vom Unvollkommenen zum Optimalen, von der Natur zur Kultur führen; eine Ordnung, in der gerade die mit dem Medium des »Sensori-

³³ »Das Wahre ist das Ganze«, Hegel 1986, 24.

³⁴ KSA 6, 97.

³⁵ Kittler 1995, 235.

ums« verbundene Bewegung keinen Platz findet. Oder wie Nietzsche betont: Selbst die gedanklichen Verbindungen entstehen in der Bewegung von an *Nervenreize* gebundenen *Affekten*³⁶, die sich nicht gemäß der kausalen Ordnung logischer Regulative vollziehen. Das dammbbruchartige Interesse für die nicht steuerbare Bewegung und das kontingente Geschehen der nichtbewussten Wahrnehmung zeugt dafür, dass in der künstlerischen und kulturellen Erfahrung des Jahrhundertbeginns mit besonderer Intensität die Einsicht zur Geltung kam, dass der immaterielle »Geist« eines dem Zwang stabilisierter Systeme unterstellten Denkens bei weitem nicht zu einem richtigeren Weltverständnis führt als die auch für mediale »Botschaften« der Sinne offene (mit einem beliebten Ausdruck der Zeit: »intuitive«) Interpretation. »Der von Begriffen und Abstractionen geleitete Mensch«³⁷ hat nicht die Möglichkeit der Erkenntnis oder verstandenen Erfahrung der »Vermitteltheit« des Wissens über sich, der Tatsache, dass »in seiner Unmittelbarkeit [...] der Mensch mit sich selbst vermittelt« ist.³⁸

Und tatsächlich, von Hofmannsthal bis Krudy zeigt ein innovativer Zug der Literatur der Jahrhundertwende, dass die in der Prämisse »ich denke, also bin ich« begründete Verständnisweise des Seins nicht nur die *humane* Form der Welterfahrung nicht ausschöpft, sondern dass sie sogar die materiale Leistung (die Leistung der Sinnesorgane) der Aisthesis des Körpers in der Aneignung der Wirklichkeit explizit paralyisiert oder jedenfalls stark einschränkt. Mit anderen Worten das anthropologische Medium der Zugänglichkeit des Ichs und der Dinge, dessen Semantik sich nicht in die »Sprache der Vernunft« übersetzen lässt³⁹.

Es ist mir dann – hält Hofmannsthal die Erfahrung dieses medialen Bruchs fest (*Ein Brief*) – als bestünde mein Körper aus lauter Chiffren, die mir alles aufschließen. Oder als könnten wir in ein neues, ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein treten, wenn wir anfangen, mit dem Herzen

³⁶ S. KSA 1, 879–880 bzw. KSA 13, 53–54.

³⁷ KSA Bd. 1, 889.

³⁸ Plessner 2003, 463.

³⁹ »Die Sprache ist die Sprache der Vernunft selbst.« Gadamer 1984, 281.

zu denken. Fällt aber diese sonderbare Bezauberung von mir ab, so weiß ich nichts darüber auszusagen; ich könnte dann ebensowenig in vernünftigen Worten darstellen, worin diese mich und die ganze Welt durchwebende Harmonie bestanden und wie sie sich mir fühlbar gemacht habe, als ich ein Genaueres über die inneren Bewegungen meiner Eingeweide oder die Stauungen meines Blutes anzugeben vermöchte.⁴⁰

In der neuen Welterfahrung der Aisthesis formulierte sich zu diesem Zeitpunkt keineswegs mehr die romantische ratio-Kritik neu. Dieser Prozess verändert – zum ersten Mal in dessen Geschichte – den für unerschütterlich gehaltenen Status der aufgeklärten Vernunft, indem er dem »Organ« der Vernunft selbst, dem Bewusstsein, seinen Platz wieder unter den Sinnesorganen weist. Im Unterschied zu der – in der Moderneforschung zu Tode abgehandelten – Kritik, die die Schranken der Vernunft abweichend von der Romantik bereits unter den Bedingungen der diesseitigen Säkularisierung erfuhr, geht es hier nicht mehr einfach um die Erschütterung des Glaubens in die unendlichen Möglichkeiten der ratio, sondern um die Beseitigung der hervorgehobenen Position von Vernunft und Bewusstsein. Es ist gewiss keine völlig zufällige Übereinstimmung, dass Freud gleichzeitig(!) mit dem *Chandos-Brief* das hierarchische Verhältnis zwischen dem bewussten Bewusstsein und der »Zone« des Unbewussten untersuchte. Denn wenn diese beiden im Wesentlichen das gleichrangige Verhältnis von Bewusstsein und Psychikum abbilden, »[w]elche Rolle verbleibt (...) dem einst allmächtigen, alles andere verdeckenden Bewußtsein?«, fragt er in der *Traumdeutung*,

*Keine andere als die eines Sinnesorgans zur Wahrnehmung psychischer Qualitäten. (...) Der psychische Apparat, der mit dem Sinnesorgan der W-Systeme der Außenwelt zugekehrt ist, ist selbst Außenwelt für das Sinnesorgan des Bw, dessen teleologische Rechtfertigung in diesem Verhältnisse ruht.*⁴¹

⁴⁰ Hofmannsthal 1991, 52.

⁴¹ Freud 1999, 620f. (Hervorhebung im Original)

Die wahrnehmungs- und sprachästhetische Wende jedoch, deren Möglichkeiten dieses epistemegeschichtlich bedeutsame Erkenntnis durch die Neuordnung der anthropologischen Grundlagen der Literatur einleitete, nahm in der ungarischen Moderne erst Jahrzehnte später ihren Anfang. Ihrem gleichzeitigen Durchbruch stand vermutlich im Weg, dass die Reflexion der literarischen Erneuerung bis 1914 eher an das Programm von Wolff und Hart als an das von Hermann Bahr⁴² erinnerte. Die äußere Fixierung des Ursprungs der literarisch-poetischen Innovation, seiner Begründung in kulturellen und gesellschaftlichen Umständen war nämlich – trotz der Betonung neuer Formen der humanen Erfahrung – an ästhetische Prinzipien gebunden, die Erzeugnisse des von der Wirklichkeit her definierten und ihr gegenübergestellten Kunstverständnisses des 19. Jahrhunderts waren⁴³.

Obwohl die Forschung der vergangenen Jahrzehnte zahlreiche neue innere Widersprüche der Epoche zutage gefördert hat, die

⁴² Die einstige Führerfigur der Wiener Moderne leitete – zwar noch von Berlin aus, aber nicht mehr in Übereinstimmung mit Wolff – die Bedeutung der ständigen Veränderung von dem dem jeweilig Neuen beigegebenen Selbstwert, von seiner immanenten *Temporalität*, ab: »Nur nichts Beharrendes, nur keine Dauer, nur kein Gleichbleiben! Fluß, Bewegung, Veränderung, Umsturz ohne Unterlaß: denn jedes Neue ist besser, schon weil es jünger ist als das alte.« (Bahr 1971, 154)

⁴³ Die ziemlich widersprüchliche Argumentation von Ignotus' erster »Neo-Vojtina« beispielsweise bemüht sich noch 1926 um eine Neuformung der von Arany geerbten »Kunstästhetik«, in der die *logische* Notwendigkeit der Bildung (oder des Gebildes) die Vollkommenheit der Komposition gäbe, aber die Garantie für diese restlose Vollkommenheit würde die Glaubhaftigkeit (?) einer *natürlichen* Organizität bieten, die sich an ein rationales Forderungssystem anpassen kann (?): »Eine Novelle oder ein Roman oder ein Drama sind dann notwendig, wenn sie – unter anderem – kein Motiv haben, das nicht aus etwas folgt und aus dem nicht etwas folgt. [...] ... der Bildhauer, Maler, Dichter kann noch tausendundeine Sache dazu sagen, aber alle diese tausend laufen auf das eine hinaus: auf die Notwendigkeit. Organizität, Glaubhaftigkeit, Logik, Gleichgewicht, Konstruktion: alle sind Varianten, Motoren, Äquivalente für etwas, das es in der Wirklichkeit gar nicht gibt oder das nicht notwendig ist, damit das Wirkliche wirklich wirkt. In der Kunst ist es notwendig, und vielleicht kann man einen Grund angeben, warum.« Ignotus 1926, 63.

gegen einen gemeinsamen (mehr noch: lokalisierbaren) Ursprung der Moderne und für die gleichwertige Leistung ihrer Zentren sprechen, nimmt in der Reihe dieser Widersprüche bis heute die Frage der Veränderung des Verhältnisses zur Tradition der Aufklärung einen Vorzugsplatz ein. Die Dialektik der Aufklärung, die zwischen Adorno und Habermas auch selbst immer genauer die Dynamik der Moderne des 20. Jahrhunderts »abzubilden« scheint, hat nicht an Geltung verloren. Was hier als neue Entwicklung zu bezeichnen ist, besteht eher darin, dass im Hinblick auf die künstlerisch-kulturelle Erfahrung der Jahrhundertwende nicht so sehr die Folgen der damals plötzlich und gleichzeitig wirkenden Antagonismen (Entwicklungsglaube vs. ziellosem Pessimismus, ratio-Glaube vs. ratio-Kritik, Vernunftprinzip vs. Irrationalismus), sondern – durch sie – die artikulierte Aufdeckung der *Zeitstruktur* der Moderne sich als wirklich vielsagend herausstellt. Und in dieser Sicht erweist sich die neue »kinetische« Seinsweise der literarischen/künstlerischen Moderne als weitaus reicher, als dass das ihr entstammende innovative Potenzial – nach Art der ratio, die sich selbst wiederholt zu bestätigen fähig war – sich auf die aufgeklärte Kritik der Mängel der von der Vernunft geschaffenen Welt zu beschränken hätte.

Bei Nietzsche wird der Gedanke von der (unzugänglichen) Grammatik der Empfindungen konditioniert, bei Freud qualifiziert sich das Bewusstsein als eines unter mehreren Sinnesorganen, und bei Mach ist »[n]icht das Ich ist das Primäre, sondern die Elemente (Empfindungen)«⁴⁴, aber nicht dies allein und vielleicht nicht einmal vorrangig ist einer von vielen Belegen für die »Janusköpfigkeit« der klassischen Moderne. Gewiss ist es auch ein solches, insofern nämlich, als es auch so als Welterfahrung der Aisthesis betrachtet werden kann, die in den gleichen Rang wie die rationale Weltkenntnis, ja sogar über sie erhoben wird.

(»Für Mach wie für Hertz«, schreibt Jonathan Crary, »war die Physik grundsätzlich eine Frage der *Wahrnehmung*. Anders als Hertz glaubte jedoch Mach [ebenso wie Nietzsche, Bergson, Richard Avenarius, Hans Vaihinger und andere], daß die wissenschaftliche Rationalität letztlich im

⁴⁴ Mach 1991, 19.

Dienst des Lebens stehen müsse. Der Wert einer wissenschaftlichen Aussage bemaß sich danach, inwieweit sie die biologischen Bedürfnisse des Menschen befriedigte, inwieweit sie zur Steigerung des Lebens beitrug.«⁴⁵⁾

Diese materiale Medialisierung der Wahrnehmung⁴⁶ tritt auch in Ungarn – von Babits bis zum Textschaffen des späten Kosztolányi – in vielerlei Weise in Spannung zum aufgeklärten Erbe. Aber eingepasst in die Zeitstruktur der Moderne verdeutlicht sie mit größerem Nachdruck den Zusammenhang, der sich in historisch neuer Form zwischen dem medialen Wirken der Wahrnehmungen/Vorstellungen und dem Hauptbezugspunkt der Moderne, der Innovation, bildet. Diese beiden werden nämlich durch den *kinetischen* »Code« der Daseinsinterpretation wirkungsgeschichtlich zum ersten Mal so miteinander verbunden, dass die vorrangige Seinsweise beider in der Temporalität einer ziellosen und unaufhaltsamen Bewegung – als des unablässigen Werdens, das das Abgestorbene von sich »abscheidet« – vorgestellt wird. Diese »Bewegungsform« der Zeitlichkeit ist nicht so sehr in der linearen Kontinuität der Kinesis erfahrbar, sondern vor allem in einem ununterbrochenen Werden, das seine bisherige Identität wieder und wieder ungültig macht und sich dadurch von sich selbst unterscheidet und abscheidet.

Aus der biologisch-physiologischen Dynamik des in jedem Augenblick entstehenden und absterbenden Lebens folgt für Mach beispielsweise zwingend, dass das Ich nur in der Kontinuität der veränderlichen Kombinationen derjenigen Empfindungen existiert (beziehungsweise: denkbar ist), die es im Körper in einer Reihe von niemals an einen Ruhepunkt gelangenden temporalen Veränderungen ermöglichen, dass sich das Ich unter ihrer Wirkung als »einheitlich« erfährt. Aber da nicht einmal die Verbindungspunkte dieser

⁴⁵ Crary 2002, 137.

⁴⁶ »... dass dem Räumlichen und Zeitlichen infolge der eigentümlichen großen Entwicklung der mechanischen Physik eine Art *höherer Realität* gegenüber den Farben, Tönen, Düften zugeschrieben wird. Dem entsprechend erscheint das zeitliche und räumliche Band von Farben, Tönen, Düften *realer* als diese selbst. Die Physiologie der Sinne legt aber klar, daß Räume und Zeiten ebenso gut Empfindungen genannt werden können, als Farben und Töne.« Mach 1911, 6.

Empfindungselemente dauerhaft bestehen, erzeugen »nicht die Körper [...] Empfindungen, sondern Elementenkomplexe (Empfindungskomplexe) bilden die Körper«⁴⁷. Auch dieser temporären Einheit verleihen permanente Veränderungen und Bewegungen Dauerhaftigkeit – nicht nur das oben bereits zitierte »Äußere« im Wolffschen Sinne, sondern auch bezüglich der »Realität« der Einheit des Ichs: Der Mensch ist »in keinem Moment derselbe [...], wie auch sein Leib ein Werden ist. Es ist allein der eine Wille: der Mensch ist eine in jedem Moment geborne Vorstellung«.⁴⁸ Und wirklich, selbst in der ungarischen Moderne mit ihrem schwachen theoretischen »Unterbau«⁴⁹ gibt es ranghohe Beweise dafür, dass die literarische und künstlerische Anthropologie der Jahrhundertwende immer tiefer von der Fraglichkeit der rationalen Ich-Integration und zugleich von der wachsenden Spannung der von »Geist« und »Sensorium« medialisierten Welterfahrung durchdrungen war. Babits schreibt 1910 im Zusammenhang mit Bergson im *Nyugat*:

Schon jetzt richtet sich das Denken des Menschen im Wesentlichen auf die körperliche Welt. Das Denken war nämlich ursprünglich eine Waffe im Daseinskampf; den Verstand brachte die Entwicklung als Waffe hervor, die schöpferische Entwicklung der lebendigen Wesen schuf ihn,

⁴⁷ Ebd., 23.

⁴⁸ KSA 7, 208. Diese Beobachtung des jungen Nietzsche weist jedoch schon darin auch auf den vom Wiesein des *Willens* vielfach missverstandenen *Willen zur Macht*, dass der Wille hier nicht Eigentum des Subjekts ist, sondern ebenso wie bei Mach im Verhältnis von Körper und Empfindungen, umgekehrt: »Der Wille braucht den Künstler«. Ebd., 209. Mit anderen Worten: »[D]er Wille *ist* und *lebt* allein. Die empirische Welt *erscheint* nur, und *wird*.« Ebd., 208.

⁴⁹ 1935/36 hatte der *Nyugat*, schreibt Miklós Szabolcsi, »kaum eine konsequente theoretische und kritische Linie. Das eine Kriterium, das wir gewöhnlich als konsequentes Zeichen kritisch theoretischer Tätigkeit ansehen, fehlt bei vollständiger Durchsicht des literarischen Prozesses in den 20er Jahren vollständig und beginnt erst mit László Németh. [...] Aber allgemein, ich wiederhole es, fehlt im *Nyugat* jegliche Kritik mit philosophisch fachwissenschaftlichem Unterbau – bis zum Auftreten der Generation der Essayisten.« Szabolcsi 1973, 168.

die selbst die schöpferische Zeit ist und so immer Neues bringt. [...] wie könnten wir erwarten, dass die von der Entwicklung geschaffene Waffe die schöpferische Entwicklung selbst versteht: ein spätes Nebenprodukt des Lebens, die Vernunft, soll das Leben selbst verstehen?⁵⁰

Zum zentralen Artikulationsmedium der Moderne wird also nicht zufällig eine so verstandene *innovative* Dynamik, die in der Autarkie des Lebens⁵¹, einer transitorischen, immer nur vorläufig bestehenden, aber unablässig einen neuen Anfang fordernden Absolutmacht den unausweichlichen Nachdruck des Neuen sichtbar macht – und dadurch die Zeitlichkeit der Materialität der nichtbewussten Wahrnehmung mit der unaufhaltsamen, sich auf alles ausdehnenden Veränderung verbindet. In der derart rätselhaft scheinenden Metaphorik der »ewigen Wiederkehr« ist deshalb die Betontheit der verstetigten Wiederholung des neuen Anfangs bestimmend, in der allein die immer neue Wiederkehr der Unterscheidung Identität besitzt⁵². Diese Verknüpfung ohne historische Vorläufer, die die Zeitstruktur der Welterfahrung der Jahrhundertwende wirklich *original* werden lässt, misst dem Leben eine Bewegungsform bei (oder erkennt sie jedenfalls in ihm), die kraftvoll auf die Reflexion der Ordnung der Dinge und mithin der historischen Plazierung des Menschen zurückwirkt. Denn wie das Leben, das im Vergehen sein eigenes Gewesensein und in seinem Werden seine Zukunft als etwas »sichtbar« macht, das zugleich hinter und vor sich steht⁵³, so gerät auch die Erfahrung von der Unmöglichkeit der Fixierung der individuellen Situiertheit im Horizont jener *Dynamik ohne Ruhepunkt* unter den Veränderungs- und Innovationszwang der steten Selbstvergewisserung. Wir könnten auch sagen, in der *historisch* veränderten Grundstruktur der Temporalität, der Zeitlichkeit verändert sich auch die (frühere) Erfahrung der *Geschichtlichkeit* selbst. Das Bewusstsein

⁵⁰ Babits 1910, 947.

⁵¹ »Die Autarkie des Lebens bildet sich durch das Leben immer wieder neu heraus, und das kann nur von der Autarkie her verstanden werden.« Figal 1999, 224.

⁵² »Nicht das Selbe kehrt wieder, nicht das Ähnliche kehrt wieder, vielmehr ist das Selbe die Wiederkehr des Wiederkehrenden.« Deleuze 1992, 373.

⁵³ Vgl. Figal 1997, 62f.

der historischen Zeit ist von der Jahrhundertwende an immer weniger ein Bewusstsein des Prozesses, der der Alltagswelt übergeordnet ist und von einer Art Weltgeist in Bewegung gehalten wird. Bis 1914 scheint sich erwiesen zu haben, dass die Tatsache, dass der Einzelne ins Zeitliche geworfen, eingeschränkt und ausgeliefert ist, nicht Bestandteil der Ordnung ist, deren Instanz eine als »Weltgericht« verstandene »Weltgeschichte« ist.⁵⁴ Dieses neue Geschichtlichkeitsbewusstsein ist radikaler, im Zeichen einer unaufhörlichen Veränderung ohne Festigung temporalisiert und baut sich als Epochenbewusstsein mit allumfassender Geltung als »das Wissen um das Transitäre der eigenen Zeit«⁵⁵ in die Grunderfahrung der Epoche ein.

Von hier ist wirklich einzusehen, warum die Entstehung der künstlerischen Moderne der Jahrhundertwende keinem der früheren Muster der *Querelle des Anciens et des Modernes* folgt. Denn welche ihrer Versionen wir auch immer als Ablösung des Alten und Eintritt des Neuen ins Leben betrachten, die temporalisierte und medialisierte ästhetische Erfahrung lässt die »ideale Schönheit« in keiner von ihnen mehr in irgendeiner Form zu überzeitlicher Geltung gelangen. Zu einem normativen Status dann und wann vielleicht, denn viele Programme der Moderne zeichnen die eine oder andere Variante der Schönheit aus, aber diese stehen von Baudelaire bis Hofmannsthal unter der Herrschaft von Prämissen, die selbst Erzeugnisse des Bewusstseins eines sich von sich selbst immerfort abscheidenden historischen Prozesses sind. Diese Gleichung – darauf hat Jauß hingewiesen – führt gerade dazu, dass »keine bestimmte Vergangenheit [z. B. die Romantik] den für das Schöne der modernen Kunst konstitutiven Gegensatz bilden kann.«⁵⁶ Zur Wahrheit gehört auch, dass infolge der häufig äußeren – gesellschaftlich-kulturellen – Ableitung der innovativen Prozesse der ungarischen Moderne die Literatur des frühen *Nyugat* im Ganzen gar nicht von einer Temporalisierung der ästhetischen Erfahrung durchdrungen werden konnte, die in dem als Volkstümlichkeitsideal konservierten Erbe des nationalen Klassizismus des 19.

⁵⁴ Siehe Hegel 1986, 503f.

⁵⁵ Koopmann 1997, 6.

⁵⁶ Jauß 1979, 56.

Jahrhunderts keinen konstitutiven – und deshalb auch das eigene Image bestimmenden – Gegenpunkt gesehen hätte.⁵⁷ Betrachten wir die Entfaltungslogik der Prozesse der europäischen Moderne, so birgt gerade das widersprüchliche Verhältnis der beginnenden ungarischen Moderne zu den neuen Zeitstrukturen der historischen Erfahrung gewisse regionale Züge. (Um Missverständnissen vorzubeugen: Nicht ausschließlich die Schwächen der »endogenen« literarischen Herleitung führen hier zu Widersprüchen – »ästhetische und geschichtliche Erfahrung der *modernité* fallen für Baudelaire in eins«⁵⁸ –, sondern eine gewisse heilsgeschichtliche Artikulation eines der Vergangenheit gegenübergestellten Modernebildes.)

Die Begründung des Neuen vor allem mit der sich ändernden Geschmacksstruktur, mit der sozialen und kulturellen Umschichtung und besonders mit der unablässig betonten Urbanisierung zeigt recht aussagekräftig, dass der *Nyugat* die »fortschrittsfeindliche« Vergangenheit einem *zu stabilisierenden neuen* Zustand gegenüberstellt. In dieser Opposition ist jetzt unter dem Gesichtspunkt der Paradigmatik der Moderne nicht so sehr das Anderssein des Neuen wesentlich, sondern die Tatsache, dass der im retrospektiven Sinn *konservierenden Tradition* – mit auffallender Lähmung der wichtigsten »Triebkraft« der Moderne – ein in prospektivem Sinn *zu konservierendes Neues* gegenübergestellt wird. Eine derart »stadiale« Ordnung der Bewegungen und Veränderungen führt strukturelle/räumliche Symmetrien in die Geschichte ein und gerät so beinahe notwendig unter den Zwang, sich gegenüber der Vergangenheit positionieren zu müssen. Dies wird danach zur Falle für eine Legitimationsbildung, deren Bewegungsraum auch ungewollt von der ererbten diskursiven Ordnung »umgrenzt« wird. Ignotus schreibt 1930:

Der Befreiungskampf des Nyugat [...] belagerte zwei Burgen.
Die eine war die Auffassung, die Dichtung sei nationalen
Charakters und nationaler Bestimmung. Die andere war die
Auffassung der Alten über die literarische Öffentlichkeit.

⁵⁷ Die Logik dieser Oppositionsbildung beispielsweise bei Ignotus dokumentiert gut Kosztolánczy 2002, 116–120.

⁵⁸ Jauß 1979, 55.

Beide schienen uneinnehmbar, denn sie wurden von den Erinnerungen oder der Kraft der höchsten Begeisterung der ungarischen Dichtung, der Größten des Ungartums auf allen Gebieten, der Heiligsten der ungarischen Kulturbestrebungen verteidigt.⁵⁹

Dieser sakralisierte *Raum* der Kraft, der Geschütztheit und der Stabilität jedoch ist nur die falsch gezeichnete Hyperbel einer Tradition, die nicht nur wegen ihrer anscheinenden »Vollkommenheit« nicht temporalisierbar ist. Als Gedächtnisraum der »Größten« des Ungartums hat er vor allem die Funktion, einem Raum, der vollkommener ist als er selbst, den Spiegel vorzuhalten. Mit anderen Worten: durch ihn soll der *absolute Raum* sichtbar werden, der die zeitliche Ordnung der Klassiker »überschreibt«. Die Gegenwart ist also nicht deshalb absolut, weil sie die Vergangenheit als Vergangenes zeigt, sondern weil sie dem »Größten« Heimat bietet und so das Wertvollste zugänglich macht:

Der Kampf ist entschieden, der Erfolg hat sich eingestellt – durch diesen Kampf gewann Endre Ady, das größte ungarische Phänomen, ein Publikum und stieg in die dritte ungarische klassische Ordnung auf, und nach ihm und in seinem Sog Mihály Babits und Zsigmond Móricz.⁶⁰

Was hier der neuen Grunderfahrung der Moderne scharf zuwiderläuft, ist gerade das Fehlen der Einsicht, die die Dynamik der Innovation permanent und unaufhaltbar gemacht hat. Näher betrachtet: Das Wissen des jeweils Neuen von sich selbst, dass es auch selbst keine Möglichkeit hat, dem Zwang der Verwandlung in Vergangenheit zu entgehen. Der *Nyugat* konnte sich also gerade deshalb nicht die sich aus der neuen Zeitstruktur der Moderne ergebende Dynamik aneignen, weil er das Neue in seiner Auffassung *strukturell* mit einer ebenso unbeweglichen Autorität versehen hatte, wie er sie der Vergangenheit beimaß. Und das konnte deshalb nicht anders geschehen, weil er als konstitutiven Gegenpunkt für die selbst an die Statik des reinen *Bestehenbleibens* gebundenen und in dieser

⁵⁹ Ignotus 1969, 698.

⁶⁰ Ebd., 700.

Eigenschaft (selbstzufriedener Traditionsschutz, fixierende Selbstwiederholung, konservierender Epigonismus) angegriffenen Vergangenheit nur eine selbstgenügsame Moderne konditionieren konnte. Denn obwohl die Einnahme der Burg zweifellos eine Veränderung ist, bleibt ihr Bezugspunkt doch weiterhin die Festung selber. Die *räumliche* Überquerung des Limes ordnet auf der *zeitlichen* »anderen Seite« die ererbten Koordinaten nicht grundlegend neu. Eine Moderne, die sich zwischen ihnen einrichtet, die dort *Platz nimmt*, bleibt damit auch selbst *Gefangene* des Horizontes⁶¹, der nicht nur den Gegensatz zwischen *anciens* und *modernes* in alter Form enthielt, sondern auch die Logik der Rede über ihn dem Verständnis der neuen Veränderungen aufzwingen konnte.

Die unter Innovationszwang geratenen Prozesse der beginnenden europäischen Moderne unterscheiden sich jedoch vor allem darin von den Folgen früherer Zusammenstöße von Altem und Neuem, dass das Eintreten der neuen Umstände diesmal keinerlei Stabilisierung mehr verspricht, sondern – durch die wiederholte Vernichtung der potentieller Ruhepunkte – die iterative Erfahrung des Nicht-zum-Stillstand-Kommens zum Dauerzustand macht. Was auch die Faustische Grundstruktur (»verweile doch, du bist so

⁶¹ Schon auf der Nyugat-Konferenz 1972 wurde in vielerlei Zusammenhängen auf die Kontinuität hingewiesen, die sich in der Struktur der Kunst- und Gesellschaftsauffassung des 19. Jahrhunderts und des *Nyugat* zeigt. Miklós Szabolcsi ging davon aus, dass bis zum Auftreten der Essayistengeneration (Gábor Halász publizierte 1932 zum ersten Mal im *Nyugat*. – K.Sz.E.) »im ästhetischen Ideal das Bild eines »besonnenen Klassizismus« im Vordergrund steht, der übermäßiges Rhetorisieren, Theoretisieren und Philosophieren zugleich vermeidet und auf irgendeine Weise die Linie der Kritik des vergangenen Jahrhundertendes geradlinig fortsetzt. Am Grunde des ästhetischen Ideals muss hier irgendwie noch immer die Kritik von Pál Gyulai wirken.« Szabolcsi 1973, 168.
Béla Németh G. erinnerte an die strukturelle Ähnlichkeit der Vorstellungen über die Nation: »Wie die ungarischen Gutsbesitzer, so brachte auch die sich an ihm orientierende ungarische liberale bürgerliche Intelligenz bezüglich der Nation, der nationalen Geschichte keine im Vergleich zur nationalen Charakterologie aus der Mitte des Jahrhunderts neue Auffassung hervor. Sie versetzte sie höchstens mit Elementen des Positivismus und der Geistesgeschichte.« Németh 1973, 175.

schön«) der neuzeitlichen ästhetischen Erfahrung sinngemäß verändert: Statt der Dauerhaftigkeit des Verweilens beim Schönen und dem Wiederholungszwang seines »inkorporierten« Genusses schreibt sich im Zeichen einer ursprünglichen Autokinese die rasche Abscheidung des temporären Sinns von sich selbst und die Vorläufigkeit von immer neuen und »originalen« Konnexionen, die die kontingente Dynamik der Wahrnehmung gespenstisch »abbilden«, in den sensualisierten Diskurs der Literatur der Moderne ein. Diese Verstetigung des Vergänglichen, des Flüchtigen, Transitorischen und Augenblicklichen durchdringt von Baudelaire bis Benn und von D'Annunzio bis Ady mit konstitutiver Geltung alle Varianten der Moderne. Im Sinne der Baudelaireschen paradoxen Seinsweise »l'éternel du transitoire« verliert die so historisierte Schönheit die herausgehobene Position, die sie in der Tradition der ästhetischen Unterscheidung stabil innehatte.⁶² Nicht nur Symptom-, sondern sogar Beweiswert für diese Statusänderung hat, wie offenkundig die neue Zeitstruktur der ästhetischen Erfahrung schon bei Baudelaire die »die Verschwisterung des Modernen mit dem Modischen«⁶³ ermöglicht. Die besondere Dialektik⁶⁴ der Dauerhaftigkeit und gleichzeitigen Flüchtigkeit der Mode wird nämlich von

⁶² Hierauf verweist Stefan Zweig, wenn er das Erbe der gebildeten Urteils-sicherheit auch in der Musik erschüttert sieht: »Plötzlich war die alte, behagliche Ordnung gestört, ihre bisher als unfehlbar geltenden Normen des »ästhetisch Schönen« (Hanslick) in Frage gestellt.« Zweig 2002, 62.

⁶³ Jauß 1990, 239.

⁶⁴ Für die Verknüpfung dieser beiden gibt es auch im frühen *Nyugat* Beispiele, aber aus sehr traditioneller, kulturgeschichtlicher Perspektive. Mit anderen Worten: in einer Variante, die gerade die neue Art der allegorischen Unterscheidung, ihre nur an der Epochenschwelle zur Moderne auftauchende Bewegung, nicht erkannte: »Diese nunmehr ständig wiederholte Vermischung von Kunst und Mode scheint vielleicht nicht einmal mehr nach dem eine Frivolität zu sein, was sich über die Urquelle dieser beiden feststellen lässt. Jedoch ist nicht nur die Urquelle gemeinsam. Auch die Geschichte der Kunst und der Moden ist verflochten. Die Mode der Künste ist der sogenannte Stil, und dieser Stil, diese Manier kann ebenso oberflächlich oder ehrlos sein, wie in der Mode immer wieder brave Züge von künstlerischer Bedeutung auftauchen.« Lengyel 1908, 203.

derselben – ihren eigenen Ursprung »vergessenden« – allegorischen semantischen Bewegung gewährleistet, deren aus sich selbst abgeleitete Bedingtheit von Paris⁶⁵ bis zur Monarchie⁶⁶ in allen auf das Wesen der Moderne bezüglichen zeitgenössischen Reflexionen auftaucht.

Im Ergebnis dieser Entwicklungen wird die Gültigkeit der ästhetischen Unterscheidung von einer künstlerischen Erfahrung in Frage gestellt, die durch das ästhetische Verständnis der Welt die aus sich selbst stammenden Grenzen der Möglichkeiten der Vernunft sichtbar machen konnte⁶⁷. Es ist ja vollständig unwahrscheinlich, dass sich die Dialektik der Moderne bis zu den 30er Jahren deshalb gegen sich selbst gewendet hätte, weil die den gemeinsamen Ursprung – explizit im Geist der Moderne – vergessenden Avantgarde der extrem beschleunigten Dynamik der Innovation zum Opfer gefallen wären. (Der neuen Zeitstruktur des ästhetischen Selbstverständnisses waren nämlich um die Jahrhundertwende gerade die

⁶⁵ Die am ehesten als *lokal* verstandene Restlosigkeit des Rimbaudschen »Il faut être absolument moderne« versuchte zuletzt Helmut Kiesel in seinem Buch mit einer ähnlichen oder wenigstens gleichartigen *temporalen* Bedeutung zu versehen. Dabei beruft er sich gerade auf jenen Hermann Bahr, der die wichtigsten Charaktermerkmale der mitteleuropäischen Moderne vielleicht mit der größten Wirkung antizipierte und dann auch selbst formte (Kiesel 2004, 9).

⁶⁶ In Wien hatte auch Stefan Zweig die Wahrnehmung, dass sich seine Generation als aktueller Beteiligter eines unaufhaltsamen Prozesses des Lebens in die Innovation einschaltete: »[...] überall waren wir die Stoßtruppe und der Vortrupp jeder Art neuer Kunst, nur weil sie neu war, nur weil sie die Welt verändern wollte für uns, die jetzt an die Reihe kamen, ihr Leben zu leben. Weil wir fühlten, »nostra res agitur.« Zweig 2002, 63. Die Genauigkeit dieser rückblickenden Interpretation wird von nichts anschaulicher gemacht als von Bahrs erstem, persönlichem Glaubenssatz für das Neue, das sich aus eigenem Grund bejaht. Was dieser Text von 1887 als Seinsweise der Moderne affirmiert, ist wieder nur die Nietzschesche Autarkie des unaufhaltsamen Werdens: »Alles wird in der Welt ohne Unterlaß, und wer einmal Glied dieser Welt, erfüllt seine Aufgabe nur, indem er an diesem ewigen Werden teilnimmt und es nach seinen Kräften unterstützt.« Bahr 1971, 154.

⁶⁷ Vgl.: Figal 1996, 68.

selbsterstörenden/vernichtenden Formen der Bewegung fremd: Die als »Armatur der Moderne«⁶⁸ verstandene allegorische Bewegung ist ihrer Natur nach und per definitionem unbeendbar.) Allerdings scheint sich bis zu den vierziger Jahren das ästhetische Potenzial der Jahrhundertwende wirklich zu erschöpfen, das die Künste zum Medium der »wahren« Erfahrbarkeit der Welt gemacht hat. In diesem Prozess beugt sich die Nietzschesche Erfahrung der ästhetischen Rechtfertigung der Welt sozusagen als »angewandte« Formästhetik unter die Herrschaft einer technomaterialen Aisthesis, in der *styling und design* bis in die kleinsten Details die Alltäglichkeit artikulieren⁶⁹.

Die neuen Kulturtechniken waren allerdings nicht nur dazu geeignet, die Wahrnehmung – die Omnipotenz der ästhetischen Erfahrung sozusagen »nach außen führend« – manipulierbar zu machen. Als nämlich die technisch-materiale Kondition der der Oberhoheit der *Bildung* entronnenen Aisthesis aufgedeckt war, wurde zugleich auch in der hohen Kunst das neue Fundament der ästhetischen

⁶⁸ Benjamin 1991, 681. Es fällt übrigens auch hier nicht schwer, den Nietzscheschen Ursprung der unablässigen Bewegung der allegorischen Armatur zu erkennen. Aber mit dem – hier nicht detaillierter ausführbaren – Unterschied, dass Nietzsches *Werden* nach dem Bruch mit Wagner nicht mehr die Bewegungsform des pausenlosen Entstehens ist, die mit gestaltloser Auflösung in der Kinesis droht. Auch die *Morgenröthe* (1881) begrenzt von ihrer eigenen temporalen Herkunft und Struktur her die absolute Macht der (dort als Entwicklung behandelten) Bewegung: »Das Werden schleppt das Gewesensein hinter sich her« (KSA 3,54), bis zur Zeit von *Der Wille zur Macht* wird die Bewegungsform des *Werdens* bereits von einer Art dynamischem *Bestehen* charakterisiert. Dies bedeutet nicht den Ausgleich zwischen Bewegung und Stabilisierung, sondern die Beständigkeit des »Austausches«, dass es immer Werden gibt, und was ist (d.h. was als Sein »besteht«), das ist immer das Werden. 1887 hielt Nietzsche es schon für nötig, »dem Werden den Charakter des Seins aufzuprägen« (KSA 12, 312). Die Identität des *Werdens* als Bewegung und Veränderung ändert sich jedoch auch dann nicht: Es bleibt physiologischen, vitalen Ursprungs. Seine Dynamik stammt auch weiterhin aus der *Natur*, sie kann also nicht über die Charakteristika der *Maschinenhaftigkeit* verfügen.

⁶⁹ Siehe hierzu Vietta 2001, 303.

Erfasstheit reflektierbar. Denn die Benjaminsche Rehabilitation des allegorischen Moments der Kunst bedeutete nicht einfach die materiale Ausscheidung des leblos gemachten Textes (rein als Schrift, Wort, Silbe und Buchstabe) aus dem »organischen« Gebilde der Schönheit. Es war in erster Linie die diese Trennung als *rein technisches Geschehen* durchführende, nicht instanzionalisierbare und aus der Kultur der (Bildung) nicht ableitbare »maschinelle« Autarkie der allegorischen Bewegung, die die Kluft zwischen Geist (Bedeutung) und Form (Wahrnehmung) und die Nichtzusammengehörigkeit der beiden aufdeckte und die künstlerische Dynamik der allegorischen »Armatur« in einen einander erhellenden Zusammenhang mit dem Funktionieren der außerhalb des Humandiskurses begründeten Wahrnehmung brachte. Vor allem deshalb wurde die anthropologische Unbeherrschbarkeit der Medien der Kunst und insbesondere der Literatur zur konstitutiven Erfahrung der zweiten Epochenschwelle der Moderne. Dies stellte keinesfalls nur die ästhetische Begründbarkeit der im Sinne des 19. Jahrhunderts verstandenen *Bildung* in Frage, sondern eröffnete auch eine Perspektive auf die Fragilität der Freiheit im Sinne des Humanideals des aufgeklärten Rationalismus. Wie nun die anfangs von der allegorischen Armatur »abgeschaltete« ungarische Moderne in ihrem zweiten Abschnitt an diesem Prozess Anteil hatte und wie sie sich dann auf die Höhe der Weltlyrik der Epoche erhob, das wird vermutlich eine der wichtigsten wirkungsgeschichtlichen Fragen der ungarischen Literatur des 20. Jahrhunderts sein.

Literatur

Siglen

KSA = Nietzsche, Friedrich: *Kritische Studienausgabe* (Hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari). München 1999.

Fachliteratur

Babits, Mihály: Bergson filozófiája [Bergsons Philosophie]. In: *Nyugat* 1910 II, 945–961.

Bahr, Hermann: *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887–1904*. Stuttgart et al. 1968.

— *Briefwechsel mit seinem Vater* (Ausgewählt v. Adalbert Schmidt). Wien 1971.

Balázs, Béla: Művészetfilozófiai töredékek (Folytatás) VI [Kunstphilosophische Fragmente, Fortsetzung VI]. In: *Nyugat* 1909 II, 157–158.

Bauer, Erwin: Die »Modernen« in Berlin und München. In: Manfred Brauneck/Christine Müller (Hg.): *Naturalismus: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880–1900*. Stuttgart 1987.

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften I.2*. Frankfurt a. M. 1991.

Crary, Jonathan: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*. Frankfurt a.M. 2002.

Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. München 1992.

Figal, Günter: *Der Sinn des Verstehens*. Stuttgart 1996.

— *Nietzsche*. Stuttgart 1999.

— Krise der Aufklärung. Freiheitsphilosophie und Nihilismus als geschichtslogische Voraussetzungen der Moderne. In: Silvio Vietta/Dirk Kemper (Hg.): *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*. München 1997, 57–69.

- Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke Bd. II/III*. Frankfurt a.M. 1999.
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*. Tübingen 1993.
- Halász, Gábor: Magyar századvég [Ungarisches Jahrhundertende]. In: *Nyugat* 1937 II, 303–324.
- Harmincadik évfolyam. In: *Nyugat* I. 1937, 1–3.
- Hart, Heinrich: Die Moderne. Eine vorläufige Betrachtung. In: *Die Moderne* 1891/1, 1–4.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Grundlinien der Philosophie des Rechts. Werke 7*. (Hg. Eva Moldenhauer/Markus Michel). Frankfurt a.M. 1986.
- *Die Phänomenologie des Geistes, Werke 3* (Hg. Eva Moldenhauer/Markus Michel). Frankfurt a.M. 1986.
- Heidegger, Martin: *Holzwege*. Frankfurt a.M. ⁷1994.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, Bd. 31* (Hg. Ellen Ritter). Frankfurt a.M. 1991.
- Ignotus: *Kísérletek* [Versuche]. Budapest 1910.
- *Válogatott írásai* [Ausgewählte Schriften]. Budapest 1969.
- A Nyugat magyartalanságairól [Über das Un-Ungarische des Nyugat]. In: *Nyugat* 1911 II, 1037
- Hagymány és egyéniség [Tradition und Individualität]. In: *Nyugat* 1908 I, 105.
- Költés és való. Neo-Vojtina [Dichtung und Wahres. Neo-Vojtina]. In: *Nyugat* 1926 II, 63.
- Irodalmi modernség [Literarische Moderne]. In: Ders. 1969, 622–628.
- Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a.M. ⁶1979.
- *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt a.M. ²1990.

- Kabdebó, Lóránt (Hg.): *Vita a Nyugatról* [Diskussion über den Nyugat]. Budapest 1973.
- Kenyeres, Zoltán: *Korok, pályák, művek* [Epochen, Laufbahnen, Werke]. Budapest 2004, 85–86.
- Kiesel, Helmuth: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. München 2004.
- Kittler, Friedrich A.: *Aufschreibesysteme 1800 • 1900*. München³1995.
- Komlós, Aladár: Ady Endre. In: *Nyugat* 1926 I, 103.
- Koopmann, Helmut: *Deutsche Literaturtheorien zwischen 1880 und 1920*. Darmstadt 1997.
- Kosztolánczy, Tibor: »Rettenetesen követelő férfiú« – *Ignotus és a magyar irodalmi modernség legitimációja* [»Ein schrecklich fordernder Mann« – Ignotus und die Legitimation der ungarischen literarischen Moderne]. Budapest 2002 (Promotion, Manuskript).
- Laczkó, Géza: A Vígszínházban [Im Lustspieltheater]. In: *Nyugat* 1908 II, 278–279.
- Lánczi, Jenő: Szociológiai könyvtár [Soziologische Bibliothek]. In: *Nyugat* 1908 I, 546.
- Lengyel, Géza: A divat [Die Mode]. In: *Nyugat* 1908 I, 198–206.
- Lukacs, John: *Budapest 1900. A város és kultúrája* [Budapest 1900. Die Stadt und ihre Kultur]. Budapest 1991.
- Mach, Ernst: *Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Jena 1911.
- Németh, G. Béla: [Vortrag]. In: Kabdebó 1973, 170–176.
- Plessner, Helmuth: *Gesammelte Schriften Bd. VII*. Frankfurt a.M. 2003.
- Rába, György: [Vortrag]. In: Kabdebó 1973, 32–42.

- Schöpflin, Aladár: A kettészakadt magyar irodalom [Die entzweite ungarische Literatur]. In: *Nyugat* 1927 I, 606.
- Szabó, Dezső: Paul Verlaine. In: *Nyugat* 1911 II, 764.
- Szabolcsi, Miklós: [Vortrag]. In: Kabdebó 1973, 168–169.
- Vietta, Silvio: *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*. München 2001.
- Wolff, Eugen: Die jüngste deutsche Litteraturströmung und das Princip der Moderne. In: Gotthart Wunberg (Hg.): *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Frankfurt a.M. ²1998, 27–81.
- Wunberg, Gotthart: Deutscher Naturalismus und Österreichische Moderne. In: Jacques le Rider/Gérard Raulet (Hg.): *Verabschiedung der (Post-)Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte*. Tübingen 1987, 91–116.
- Zweig, Stefan: *Die Welt von gestern*. Düsseldorf/Zürich 2002.