

"Alhier onbekend". Modernistische schrijvers tussen zelfthematisering en auto-kritiek

Günther Martens

Citer ce document / Cite this document :

Martens Günther. "Alhier onbekend". Modernistische schrijvers tussen zelfthematisering en auto-kritiek. In: Revue belge de philologie et d'histoire, tome 83, fasc. 4, 2005. Histoire medievale, moderne et contemporaine - Middeleeuwse. moderne en hedendaagse geschiedenis. pp. 1287-1300;

doi : <https://doi.org/10.3406/rbph.2005.4974>

https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_2005_num_83_4_4974

Fichier pdf généré le 17/04/2018

"Alhier onbekend". Modernistische schrijvers tussen zelfthematisering en auto-kritiek

Gunther MARTENS

Post-doctoraal onderzoeker

FWO-Vlaanderen, Universiteit Gent

Het publieke leven van modernistische schrijvers lijkt als thema voorbehouden voor biografen en literatuursociologen. De verwante vraag, hoe en in welke mate bekendheid en openbaarheid als *gevolg* van of *sediment* in artistieke bezigheid sporen nalaten in het literaire werk, lijkt evenzeer een sterk biografische, documentaire waarde te bezitten. Deze tekst stelt zich echter tot doel op zoek te gaan naar de *literatuur-interne* thematisering en beschrijving van de roem, en wil daarbij vooral de mate onderzoeken waarin dit thema metafictioneel de relatie auteur-werk-lezer prefigureert.

Ik vat deze invalshoek op als een uitdaging en bevraging van de sterk biografistische omgang met modernisten die momenteel opnieuw de kop opsteekt. Methodologisch wordt de studie van het modernisme vandaag de dag meer dan ooit beheerst door een sterk neo-positivistisch elan: de primaire teksten die lange tijd – mede onder invloed van de modernistische esthetica zelf, maar ook door de autonomie-esthetica van invloedrijke (literatuur)theoretische stromingen zoals het New Criticism en Adorno's negatieve esthetiek – als autonome, systeeminterne realisatie en als negatie van de werkelijkheid werden beschouwd, worden nu meer dan ooit teruggebonden aan hun empirische, publicistische ontstaanscontext (zie in dit verband de recente studies over Robert Walser⁽¹⁾). Welig tieren de biografieën en nieuwe edities van vaak vrij secundaire briefwisselingen.

In wat volgt wil ik het publieke leven van de kunstenaar daarom benaderen vanuit de topos van de beroemde en succesvolle schrijver zoals die *in* het werk gethematiseerd wordt. Ik doe dat aan de hand van het werk van een aantal literaire modernisten die een welhaast tragi-komische verhouding tot de merchandise van de roem en de bekendheid vertonen – in concreto het werk van Robert Musil, Hermann Broch en Karl Kraus. Eén constante valt daarbij op. Of het hier gaat om een evidente gemeenplaats, dan wel om een resultaat van de perspectiverende dynamiek van fictionele teksten (met sterk belichaamde

(1) Peter UTZ, *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers «Jetztzeitstil»*, Frankfurt, Suhrkamp, 1999; Stephan KAMMER, *Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit*, Tübingen, Niemeyer, 2003.

sprekers en denkers) *überhaupt*, kan niet meteen met zekerheid gezegd worden, maar hoe dan ook wordt roem intra-literair vaak gezien als niet iets wat iemand *substantieel* bezit, maar iets wat aan hem wordt *toegeschreven*, als een resultante of effect van relaties, omstandigheden, milieus en dies meer. Deze welhaast *constructivistische* premisse vinden we terug in de veldtheorie waarmee Bourdieu esthetische programma's tot een dynamisch spel van tactische positionering en pragmatische *distinctie* probeert te onttoveren, maar reeds het woord "fama" (datgene wat gezegd wordt over iets of iemand) karakteriseert de roem als iets wat aan iemand wordt toegeschreven. "Prominenz muß nachgeheizt werden", schrijft de Duitse socioloog Niklas Luhmann over deze inversie van de causaliteit. Om die reden wordt roem in wat volgt niet als een objectieve *verworvenheid*, maar in de *talige* dimensie als *activiteit* van het roemen beschouwd. De strategieën van self-marketing zijn niet in het minst ook het resultaat van talig-retorische vormen van *elocutio*, met andere woorden het product van voortdurende (zelf)aanprijzing en -positionering.⁽²⁾

Robert Musil en de strijd om de roem

De carrière van Robert Musil (1888-1942) neemt een vrij plotse vlucht wanneer zijn debuutroman, *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, in 1906 de hemel in geprezen wordt door de Berlijnse criticus en toenmalige *Literaturpapst* Alfred Kerr. Naar eigen zeggen had Musil de roman uit verveling geschreven tijdens zijn tijd als wetenschappelijk onderzoeker. Plots is Musil de belofte, hij wordt zelfs als vroege peetvader van het expressionisme beschouwd - een genealogie, die hij zelf zeer bedenkelijk vond. Maar een bevestiging van dit vroege succes - dat ten dele ook wel een *succès de scandale* was, aangezien de roman homosexualiteit onder pubers in een militair internaat thematiseert - blijft uit. De hermetische stijl van de vertellingen uit *Vereinigungen* (1911) kan op weinig echo rekenen. Musil krijgt weliswaar in 1923 de Kleist-prijs voor het toneelstuk *Die Schwärmer*, maar het duurt tot het verschijnen van het eerste deel van zijn monumentale roman *Der Mann ohne Eigenschaften* (in 1930) tot zijn naam opnieuw wat weerklank krijgt. Musil heeft echter met ernstige schrijfproblemen te kampen en de verderzetting van de roman laat op zich wachten. Hij verdwijnt dermate uit de literaire actualiteit dat een krant in een recensie reeds melding maakte van het feit dat Musil, het veelbelovende literaire talent, helaas inmiddels reeds overleden was. Om die reden geeft Musil de kleine bundel met de cynische titel *Nalatenschap van een levende* (1936) uit.

Het is nu interessant om na te gaan hoe een modernist als Musil met dit gebrek aan roem en bekendheid in het literaire werk omgaat, hoe hij het eigen esthetische project impliciet ten opzichte van het meer openbare optreden van anderen situeert. Prominent aanwezig in Musils roman is de figuur van de succesvolle schrijver. De *Großschriftsteller* (ofte grootauteur, een neologisme

(2) Voor het retoriek-begrip dat hier gehanteerd wordt, zie in detail Benjamin BIEBUYCK, "Een omgekeerde retorica? Onderweg naar een ethiek van tropen", in *Spiegel der Letteren*, 2003, 2, p. 185-207.

gebaseerd op het woord grootindustrieel) met de naam Arnheim produceert boeken bij de vleet. De boeken *stromen* werkelijk uit zijn pen en hij heeft succes omdat hij met iedereen in het eigen jargon kan spreken. Hij is bovendien in de politiek en geheime pendeldiplomatie actief: Arnheims culturele missie in Oostenrijk moet vooral de aandacht afleiden van geheime onderhandelingen over strategische olievelden in Galicië. Het portret van die grootauteur is duidelijk een sublimatie van eigen frustraties: Musil beschouwt zichzelf als een activist van de *geest*, maar is in die mate als schrijver onproductief dat hij zijn schrijftafel met doeken bedekt en er dan hele dagen – intensief kettingrokend – omheen loopt. Het portret luidt als volgt:

Het minste dat men van een grootauteur verwacht is dat hij een *automobiel* bezit. Hij moet veel reizen, door ministers worden ontvangen en voordrachten houden [...]. Hij is de chargé d'affaires van de geest der natie als het erom gaat in het buitenland blijk te geven van humaniteit; hij ontvangt als hij thuis is notabele gasten, en bij dat al moet hij ook nog aan zijn métier denken, dat hij moet uitoefenen met de behendigheid van een circusartiest, aan wie men de inspanning niet mag zien. Want de grootauteur is beslist niet gewoon hetzelfde als een auteur die veel geld verdient. Hij hoeft het 'meestgelezen boek' van het jaar of van de maand helemaal niet zelf te schrijven, het is al voldoende dat hij geen bezwaar maakt tegen dergelijke kwalificaties. Want hij zit in alle jury's, hij ondertekent alle oproepen, schrijft alle voorwoorden, spreekt alle herdenkingsredes uit, geeft zijn mening over elke belangrijke gebeurtenis en wordt overal uitgenodigd waar het erom gaat te tonen hoe ver men het heeft gebracht. De rol van de grootauteur verwijst bijvoorbeeld ook niet naar een bepaalde persoon, maar stelt een personage voor, een figuur op het maatschappelijke schaakbord, met spelregels en verplichtingen zoals die door de tijd zijn ontwikkeld.⁽³⁾ (Musil, *De man zonder eigenschappen*, 558f).

Voor Musil betekent openbaarheid duidelijk een verlies aan authenticiteit en aan specialisering; de bekende "figuur" speelt een rol op het openbare schaakbord maar bepaalt niet zelf de regels.

Algemeen wordt aangenomen dat Musils model voor de figuur van de succesvolle en beroemde schrijver Walther Rathenau is. Rathenau (1867-1922) was een beroemdheid tijdens de *Weimarer Republik*, een succesvol zakenman en politicus, die ook publicistisch actief was. Rathenau werd in 1922 op grond van antisemitische motieven vermoord.

Illustration non autorisée à la diffusion

Afb. 1: Rathenau in de auto. © Ullstein Bildarchiv Berlijn.

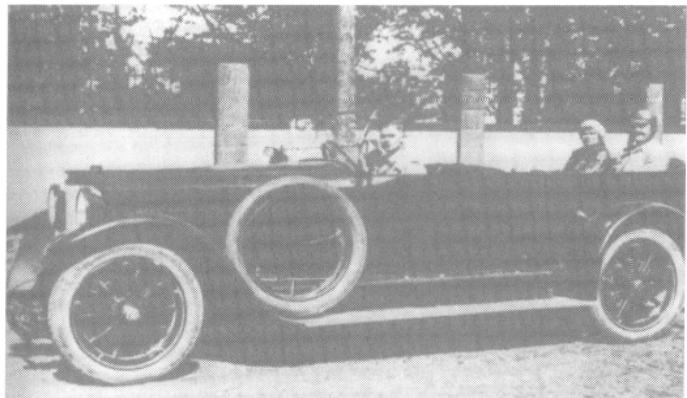
(3) Robert MUSIL, *De man zonder eigenschappen*. Uit het Duits vertaald door Ingeborg Lesener, Amsterdam, Meulenhoff, 1996, 558f. Verder in de tekst geciteerd.

Het satirische portret is echter naar mijn mening ook gemunt op het prototype van de beroemde schrijver in Musils tijd, de grote concurrent Thomas Mann. Dat kan je uit de dagboeken afleiden, waar Musil minachtend maar wellicht ook jaloers spreekt over het openbare optreden van Thomas Mann, of wat Musil in zijn dagboek het “Zirkus Mann” noemt⁽⁴⁾. Merkwaardig genoeg speelt ook in een ander citaat het bezit van een auto – die Musil nooit gehad heeft – een rol in een soort van auto-kritiek.

Men kan als beroemde schrijver geld in slechte aandelen stoppen, dan gaat het op het veld van de geldeer ten onder; men kan met dat geld een nieuwe auto kopen, ook al is de auto nog zo goed als nieuw, men werpt het geld als een zaaier door het venster en het komt vermeerderd door de deur weer binnen. Dat geld echter in stilte voor doelen en mensen wegschenken, die hem van geen nut zijn, dat laat zich alleen met een sluipmoord op geld vergelijken. Het kan zijn, dat die doelen goed en die mensen onvergelijklijk zijn; dan moet men ze met alle middelen steunen, alleen niet met geldmiddelen. (MoE 420)

De passage bevat de bekende ironie en contrastwerking van Musil en kan als literaire uitspraak gelezen worden. Maar even goed zou men kunnen vermoeden dat het gaat om een *concrete* allusie op het feit dat Thomas Mann met de opbrengst van zijn *Zauberberg*-roman zowaar een auto kon kopen en dat Mann daar graag mee uitpakte. *Der Zauberberg* verscheen op 28 november 1924. Op 4 februari 1925 schrijft Thomas Mann in een brief aan Ernst Bertram:

Ik heb, onder ons gezegd, aan toegangsgeld tot mijn mystiek-humoristisch aquarium al ongeveer 70.000 Mark verdiend, en daarmee heb ik mij nu een auto aangeschaft, een toffe Fiat met 6 zitplaatsen. Onze losbol Ludwig is al tot Chauffeur opgeleid, en zo zal ik voortaan 33 paarden sterk in de stad rijden, alle mensen minzaam groetend. Komt u maar snel hierheen om u aan de kant van de weg te stellen en om hoera roepend uw hoed, uw stok en zelfs uw bril in de lucht te gooien⁽⁵⁾.



Afb. 2: Thomas en Katja Mann in de Horch H 18.
© Deutsches Literaturarchiv Marbach a.N. Met vriendelijke toestemming van Fotostelle Deutsches Literaturarchiv Marbach.

(4) Musils jaloezie ten opzichte van het succes van Thomas Mann is biografisch goed gedocumenteerd, zie vooral Karl CORINO, *Robert Musil - Thomas Mann. Ein Dialog*, Pfullingen, Neske Verlag, 1971.

(5) Thomas MANN, Brief aan Ernst Bertram [4 februari 1925], in Thomas MANN, *Thomas Mann an Ernst Bertram. Briefe aus den Jahren 1910-1955. Herausgegeben von Inge Jens*, Pfullingen, Neske Verlag, 1960, p. 13 (mijn vertaling). Zie ook: Hans BÜRGIN en

Dat klinkt zeer verwaand – al merkt men tevens wel waarom Thomas Mann *Der ironische Deutsche* werd genoemd. De decadent dure en zeldzame auto kan als een soort staatsiekoets waargenomen worden, waarmee de schrijver zich als een koning wil laten begroeten. Dat is ook mogelijk, want rond deze tijd gaat het nog steeds om open wagens die duidelijk op het stramien van een koets gebouwd zijn.

Reeds in 1928 heeft Thomas Mann de Fiat al ingewisseld voor een protserige Horch-limousine (zie afbeelding 2; Horch werd later Audi):

Onze groothedswaan heeft er ons nu toe gebracht, een prachtige 8 cylinder Horch-Limousine te bestellen, die we op 1 juli zullen krijgen, en die ervoor gemaakt lijkt om ermee naar Frankfurt te rijden. Blijf dus zoveel mogelijk thuis⁽⁶⁾.

Het gaat er nu niet om Musils kleinmenselijkheid en jaloezie – inmiddels zelf bekend geworden – auteur in de verf te zetten. Zoals Roland Barthes in *Mythologies* beklemtoont, versterkt dit uitvergroten van kleinmenselijke en alledaagse details nog meer de mythe van de goddelijke, unieke inspiratie van de kunstenaar⁽⁷⁾. Musils zelfkarakterisering als een miskend, hermetisch, aan het zicht van het publiek onttrokken auteur is inmiddels door zijn postume – vaak even schadelijke, want op lege stapelvergelijkingen berustende⁽⁸⁾ – roem achterhaald. De documentaire waarde van de gefictionaliseerde “Kollegenheid” is bijgevolg erg gering; interessanter wordt het evenwel wanneer men let op het brede retorische en narratieve insceneringspotentieel die deze constellatie biedt.

Musils depictie van de succesvolle kunstenaar is een variatie op het thema van de miskende kunstenaar die jaloers-bewonderend opkijkt naar een beroemde persoon en daardoor een onbetrouwbare waarnemer wordt. Het typische

Hans-Otto MAYER, *Thomas Mann. Eine Chronik seines Lebens*, Frankfurt, S. Fischer Verlag, 1965, p. 67.

(6) Thomas MANN, Brief aan Marie Liefmann [18 juni 1928]; geciteerd in Hans WYSLING en Yvonne SCHMIDLIN, eds., *Ein Leben in Bildern. Herausgegeben von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin*, Zürich, Artemis Verlag, 1994, p. 291 (mijn vertaling).

(7) “joindre au loisir banal le prestige d’une vocation que rien ne peut arrêter ni dégrader”. Roland BARTHES, “L’écrivain en vacances”, in *Mythologies. Oeuvres complètes*. Ed. É. Marty, Paris, Le Seuil, 1994, p. 580-582: 581.

(8) Reeds van bij het begin wordt Musil als de meest bekende ongelezen schrijver ter wereld geapostrofeerd - de receptie vindt inderdaad vooral in academische kringen plaats. De Oostenrijkse schrijver Gerhard Roth geeft een treffende beschrijving van de modernistische stapelvergelijking en van de mythe van het ongelezen werk (m.a.w. van de lege monumentalisering die ermee gepaard gaat): “Voor het overige waren voor mij de zogeheten grootste prestaties van de menselijke geest ontgoochelingen. In tegendeel werd ik door werken die ik niet kende veel diepgaander beïnvloed. Jarenlang stelde ik de lectuur van *Ulysses* en van *De Man zonder Eigenschappen* of van *Op zoek naar de verloren tijd* uit, om mij langer te kunnen voorstellen, om welk soort van werken het ging en welke ongelooflijke intellectuele architectuur en welke talige wonderen erachter schuilgingen. Bepaalde romans en filosofische werken zou men aan intellectuelen moeten ontzeggen, om hun ontwikkeling aan te wakkeren en hun eigen ideeën te doen opborrelen.” Gerhard ROTH, *Der Untersuchungsrichter. Die Archive des Schweigens. Bd. 5*, Frankfurt a.M., Fischer, 1992, p. 132 (eigen vertaling, G.M.)

kikkerperspectief treffen we aan in *Doktor Faustus* van Thomas Mann (1945), in Saul Bellows roman *Humboldt's Gift* (1975) en ten slotte ook in Malcolm Bradbury's *Doctor Criminale* (1992), wiens manager-intellectueel wel heel sterk aan het globale optreden van Umberto Eco doet denken. Musil voegt iets toe aan die topos. In retorische termen ensceeneert Robert Musil het vraagstuk van de openbaarheid van de kunst via de strategie van de negatieve *elocutio*, zoals die vervat zit in de klassieke ironie-definitie ("lof door negatie"). Hij legt de gedesavoueerde figuur van de colportage-schrijver en pseudo-intellectueel Arnheim *ex negativo* de argumentatie voor een andere vorm van artistiek ageren (zonder compromissen naar de smaak van het publiek toe) in de mond:

Men moet zich eens het omgekeerde proberen voor te stellen: een man die schrijft en die dat [het optreden als publieke figuur, zie Arnheim-portret] niet zou doen. Hij zou hartelijke uitnodigingen moeten afslaan en mensen voor het hoofd moeten stoten. Hij zou lof niet moeten beoordelen als een geprezene maar als een rechter [...]. Zou zo iemand niet buiten de gemeenschap staan en zich, met alle gevolgen vandien, aan de werkelijkheid moeten onttrekken?! – In elk geval was dat Arnheims mening. (Musil, *De man zonder eigenschappen*, 562)

Door de spreker pas in de allerlaatste regel te identificeren, ontstaat een vorm van poëtologische auto-kritiek die in een verhuld lof voor het eigen esthetische model uitmondt⁽⁹⁾.

Aangezien in Musils enscenering van de openbaarheid van de kunstenaar het bezit van een auto een merkwaardige plaats blijkt in te nemen, ga ik in wat volgt verder op de rol van deze ietwat onverwachte "drager" van impliciete zelfpositionering in het werk van schrijver-collega's van Musil in.

Hermann Broch

Musils strategieën van de roem kunnen niet afdoende beschreven worden zonder een verwijzing naar de levenslang gespannen, concurrentiële relatie met de contemporaine auteur Hermann Broch (1886–1951). Broch was de zoon van een rijke textielbaron, maar met veel geluk deed hij – nochtans tegen de zin van zijn familie – kort voor de beurscrash in 1929 het bedrijf van de hand, om zich vervolgens aan filosofie en het Weense literaire milieu te wijden. In tegenstelling tot Musil was Broch een meester in zelfmarketing; hij publiceerde zijn debuutroman *Die Schlafwandler* in 1929 bij *Rhein-Verlag* in Zürich, omdat die net de eerste Duitse vertaling van *Ulysses* van James Joyce gepubliceerd had (het grote voorbeeld van Broch). In de correspondentie omtrent de marketing van zijn boek stelt de lector voor om Brochs roman in reclamefolders met Italo Svevo te associëren. Maar Broch wantrouwt het beginnende talent van Svevo en dringt aan op een associatie met gevestigde

(9) Over Musils kritische houding ten opzichte van onprecieze en gratuite loftuitingen, zie Gunther MARTENS, "'Rettet den Mann ohne Eigenschaften!' Eine Entgegnung auf Marcel Reich-Ranickis Musil-Lektüre", in *Weimarer Beiträge*, 49, 2003, 3, p. 451-461.

waarden zoals Proust, Joyce en d'Annunzio. Broch schrijft nagenoeg alle reclame-teksten zelf, bovendien in de derde persoon, wat af en toe heel schizofreen en zeker qua inschatting van de eigen literaire prestatie betreft ijdel lijkt, maar toch effectief is gebleken. Tot op de dag van vandaag wordt Broch door de bril van Joyce gelezen en met de avantgarde en met hypermodern multiperspectivisme geassocieerd, terwijl zijn meest bekende roman, *Die Schlafwandler*, een qua verteltechniek vrij klassieke, ja zelfs auctoriële roman is. In die roman komt eveneens het personage van de succesvolle industrieel met esthetische ambities voor, die – zo men bereid is, de typisch modernistische *mise en abîme* in *Die Schlafwandler* te tolereren – in het derde deel van de trilogie zelfs actief schrijver wordt. Merkwaardig genoeg is die figuur Edouard von Bertrand ook in het bezit van een auto, die voor de andere protagonisten een merkwaardige bron van verontrusting betekent. Zo weigert zelfs de behoudsgezinde Pasenow onbewust het woord “paardekracht” in metaforische zin te laten gelden. Ook bij Musil staat de auto nog in concurrentie met de traditionele koets, zoals hij subtiel beschrijft aan de hand van de nieuwigheid van de begrafeniswaagen: “Terwijl bijvoorbeeld de doden al in benzinedraf naar het kerkhof worden vervoerd, doet men toch geen afstand van het gebruik om bij een eersteklas begrafenis een helm en twee gekruiste ridderzwaarden op de motorkap aan te brengen” (Musil, *De Man zonder eigenschappen*, 562). Die neiging tot compromis wordt niet toevallig in het hoofdstuk over de “grootauteur” gediagnosticeerd.

Broch is joods en moet in 1938 hals over kop Oostenrijk ontvluchten, eerst naar Engeland, dan naar Amerika. Het hele vermogen van de familie wordt aangeslagen. Zijn oude moeder moet hij noodgedwongen in Wenen achterlaten. Zij sterft in het concentratiekamp Theresienstadt. Maar Broch vergaat het – gemeten aan het vaak tragische lot van berooide joodse medebannelingen – redelijk goed in Amerika. Hij woont bij zijn aankomst een tijdje in de villa van Albert Einstein in Princeton. Einsteins invloed helpt Broch aan verschillende beurzen die hem toelaten om zijn massapsychologisch onderzoek uit te voeren. Die *Massenwahntheorie* blijft echter in de fase van vele projectaanvragen en *mission statements* steken; de idealistische filosoof Broch heeft het net als Adorno duidelijk moeilijk om empirische onderzoeksmethodes (enquêtes, statistiek) etc. te gebruiken.

Musil in ballingschap?

Naar Amerika uitwijken, zoals Broch dat doet, is voor Musil geen optie, om de eenvoudige reden dat hij totaal geen Engels kan. Meer nog: in zijn zucht naar literaire erkenning negeert Robert Musil in eerste instantie de ommevende voortekenen van Oostenrijks afglijden in het fascisme. Zonder scrupules schrijft hij nog in 1936 een brief naar de toenmalige austro-fascistische kanselier Schuschnigg met de vraag om hem, indien niet op basis van zijn tanende

literaire roem, dan toch in ruil voor de verdiensten van zijn familie, een staatspensioen toe te kennen⁽¹⁰⁾. Op de brief kwam nooit een antwoord⁽¹¹⁾.

Omdat zijn vrouw Joods is, vlucht het echtpaar Musil uiteindelijk naar Zwitserland, meer bepaald naar Zürich. Thomas Mann doet alle moeite om ook Robert Musil te helpen emigreren, maar het feit dat hij dat ook voor andere schrijvers doet, botst al meteen op Musils trots. De anekdote doet de ronde dat Musil een vluchtplan naar Zuid-Amerika zou hebben afgeslagen omdat daar reeds Stefan Zweig, een andere concurrent-schrijver, aanwezig was. Broch schrijft precies op dat moment vanuit de villa van Albert Einstein in Princeton: "Het gaat blijkbaar slecht met Musil, maar dat is wellicht goed voor zijn rotslecht karakter⁽¹²⁾." Men had op dat moment het meest kans om als wetenschapper een immigratietoelating te krijgen: de tragiek wil nu dat Musil als ingenieur en gedoctoreerd psycholoog die legitimatie had, dit in tegenstelling tot Broch, die eerder een autodidact was. Musil heeft zelfs een toestel ontworpen waarmee men psychotechnische proeven kan afnemen, maar hij is te trots om dit (nochtans op zijn naam gepatenteerde!) vroege jeugdwerk als wetenschappelijke legitimatie te laten gelden. Tijdens zijn ballingschap in Zürich woont hij op enkele straten van James Joyce, maar ook hier kan hij zichzelf omwille van esthetische verschillen niet tot een bezoek bij de collega-modernist bewegen.

Aan het biografische eindpunt van de wedloop om de literaire roem en de gespannen verhouding tussen Musil en Broch wordt Hermann Broch in Amerika voorgedragen voor de Nobelprijs voor literatuur, terwijl Musil in een tuinhuisje totaal vergeten weggewijnt en er niet in slaagt zijn magnum opus af te ronden. Toch is roem ook hier relatief: toen het Nobelprijscomité bij de *Akademie der Wissenschaften* in Wenen navraag deed, zou "volgens een geloofwaardige legende" het antwoord geluid hebben, "dat een dichter met de naam Hermann Broch in Wenen onbekend was⁽¹³⁾." Deze anekdote is vooral symptomatisch voor de drastische manier waarop tijdens de Hitler-*Anschluss* het vooral door joden gedragen culturele leven effectief uitgewist werd (wat ook de jonge dichter Paul Celan tijdens een korte tussenstop in Wenen moest vaststellen⁽¹⁴⁾).

(10) Robert MUSIL, *Briefe 1901-1942*, Hrsg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1981, p. 748-749. Gedocumenteerd door Walter Fanta in de online-bijdrage "Ich kann nicht weiter", 2002, <http://www.musilmuseum.at/ichkannnichtweiter.rtf> (laatst bezocht op 10 maart 2005).

(11) Voor een analyse van Musils politieke positionering binnen de historische context, zie Annette DAIGGER, "Musils Vortrag in Paris (1935) und seine Haltung gegenüber dem Nationalsozialismus", in Gunther MARTENS, Clemens RUTHNER & Jaak DE VOS, eds., *Musil anders. Neue Erkundungen eines Autors zwischen den Diskursen*, Bern, Peter Lang, 2005, p. 71-88.

(12) "Robert Musil geht es miserabel, was ja für seinen schlechten miserablen Charakter ganz gesund ist, trotzdem aber verhütet werden soll." Hermann BROCH, *Briefe. Kommentierte Werkausgabe*, Bd. 13/2, Frankfurt, Suhrkamp, 1979, p. 89.

(13) Paul Michael LÜTZELER, *Hermann Broch. Eine Biographie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1985, p. 7.

(14) Zie Peter GOSSENS & Marcus G. PATKA, eds., "Displaced". *Paul Celan in Wien 1947-1948*, Frankfurt/M., Suhrkamp Verlag, 2001, in de gelijknamige tentoonstelling (in 2003, o.a. in Antwerpen en Gent).

Karl Kraus

Het is op dit punt interessant om terug te keren naar nog een andere autobezitter, namelijk Karl Kraus. Kraus zet als literaire fenomeen van het Wenen tijdens het interbellum qua beroemdheid Musil en Broch veruit in de schaduw.

De mythevorming en de beroemdheid ontstaan vooral door lezingen die Karl Kraus dertig jaar lang houdt en waarin hij de pers en de bourgeoisie hekelte. Kraus lokt met zijn lezingen stevast volle zalen. In de verschillende ooggetuigenverslagen (die meestal zelf erg emphatisch zijn) is er sprake van een bijna hysterische verering en een mystieke sfeer. Het meest bekend is het getuigenis van Elias Canetti, een andere Oostenrijkse schrijver met een complexe relatie tot de roem. Maar Canetti's dagboekverslag is met een korreltje zout te nemen omdat hij tijdens een lezing van Kraus verliefd wordt op een enigmatische vrouw (Veza Taubner-Calderon) die later zijn echtgenote zal worden. Er doen geruchten de ronde over hysterische vrouwen die in zwijm vallen bij het aanhoren van de charismatische schrijver:

“Onaangenaam vond ik ook dat na afloop van de lezing enkele vrouwspersonen die tot aan het podium waren doorgedrongen in letterlijk hysterisch geschreeuw uitbarstten en dat Kraus voor dergelijke waanzin niet onmiddellijk op de vlucht sloeg.”⁽¹⁵⁾

Maar dit beeld is vooral een discursieve, tijdsgebonden realiteit: onder de noemer “hysterie” wordt hier ook met duidelijke tekenen van stigmatiserende afweer een nieuwe sociale realiteit ondergebracht, het optreden van de intellectueel en sociaal geëmancipeerde vrouw, wiens deelname aan het culturele leven hier eens te meer op het spel staat.⁽¹⁶⁾ (Uit latere delen van de biografie kan men afleiden hoe Canetti actief de literaire roem van zijn vrouw Veza Canetti heeft proberen te verhinderen).

Wat doorheen de verschillende beschrijvingen van Kraus' naam en faam opvalt is het feit dat stevast metaforisch naar andere institutionele rollen wordt gegrepen om zijn “gezag” uit te drukken: Bertolt Brecht hanteert het beeld van de rechter, hij heeft het over “den Aufbau eines Raums, in dem alles zum Gerichtsvorgang wird⁽¹⁷⁾”. Dat doen ook Walter Benjamin en Canetti⁽¹⁸⁾, voor wie Kraus zelfs rechter en aanklager tegelijk kan zijn⁽¹⁹⁾. De dichter Georg Trakl doet er nog een schepje bovenop met het beeld van de “priester” (Trakl:

(15) Ferdinand Ebner, geciteerd door Paul SCHICK, *Karl Kraus in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1999, p. 98.

(16) Gematigder klinkt Canetti: “stijlvolle dames die naar iedere Kraus-lezing kwamen en op de eerste rij plaatsnamen opdat hij hun enthousiasme zou opmerken.” Elias CANETTI, *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*, München/Wien, Carl Hanser Verlag, 1980, p. 79.

(17) Bertolt BRECHT, *Gesammelte Werke*, Bd. 19, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967, p. 432.

(18) Canetti schrijft dat Karl Kraus “er een meester in was, mensen in hun eigen woorden aan te klagen. Dat betekende niet, dat hij hun zijn aanklacht in zijn eigen uitdrukkelijke woorden bespaarde.” (Canetti, *Die Fackel im Ohr*, op. cit., p. 247; mijn vertaling)

(19) “In de *Fackel* gaat het eraan toe zoals voor het gerecht. Hij klaagt aan en hij oordeelt zelf. Er zijn geen verdedigers, dat zou overbodig zijn en hij zou zo rechtvaardig zijn,

“Weißer Hohepriester”). Minder positief beschrijft Musil Kraus als “geestelijke dictator”, wiens roem berust op het in *Der Mann ohne Eigenschaften* beschreven mechanisme van de schrijver als passieve katalysator en geleider van ideologische tendensen:

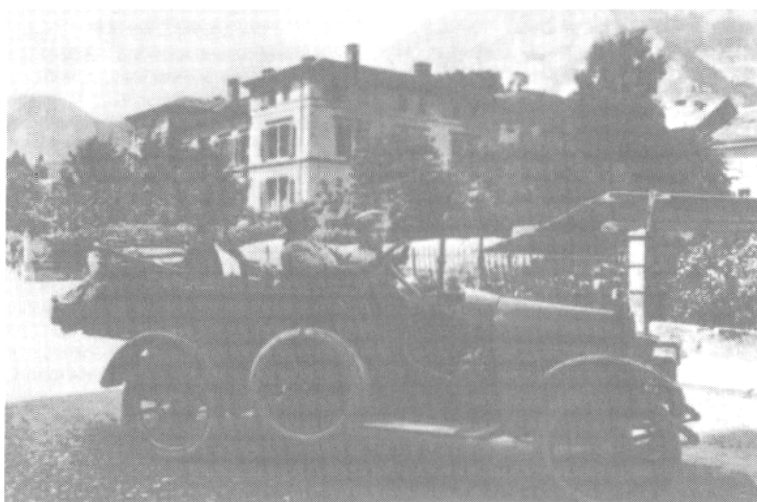
Kraus is goed op weg om een complex te worden. [...] Kraus is de verlosserfiguur: door het feit dat Kraus bestaat en schimpt, is alles weer goed. Het geobjectiveerde slechte geweten. Natuurlijk is een dergelijke receptie niet positief⁽²⁰⁾.

Musil beschouwt het vreemde schouwspel, waarbij Kraus toegejuicht wordt door de bourgeoisie die hij precies beledigt, als een vorm van accaparatie. Op soortgelijke wijze ziet Walter Benjamin de radicaliteit van de avantgarde gecorrumpeerd door het feit dat een auteur zijn of haar publieke “werking”, receptiegeschiedenis en publiek niet kan kiezen.

De meest geavanceerde en gewaagde producten van de avantgarde in alle kunsten hebben – in Frankrijk zowel als in Duitsland – alleen maar de grote bourgeoisie als publiek gehad⁽²¹⁾.

Het succes van de satiricus hangt af van het feit dat hij – in tegenstelling tot het frequente object van zijn satire: de journalisten – ook economisch onafhankelijk kan ageren. Het tijdschrift *Die Fackel* wordt in eigen beheer gepubliceerd; de schrijver moet in principe aan geen enkele politieke invloedssfeer verantwoording afleggen.

Toch berust het succes van Karl Kraus niet op een vermeende pauselijke onfeilbaarheid en autoriteit, maar op een arsenaal van retorische procédés en polemische ensceneringstechnieken die zijn eigen spreekpositie en zijn relatie tot het publiek sterk prefigureren en coderen.



Afb. 3: Karl Kraus met Sidonie Nadherny en Mary Cooney in de Opel, te Glarus in 1915. © Deutsches Literaturarchiv Marbach a.N. Met vriendelijke toestemming van Fotostelle Deutsches Literaturarchiv Marbach.

dat hij niemand aanklaagt die het niet verdient. Hij vergist zich nooit, hij kan zich niet vergissen.” CANETTI, *Die Fackel im Ohr*, op. cit., p. 78.

(20) Robert MUSIL, *Tagebücher*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1976, p. 634.

(21) Walter BENJAMIN: “Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers” (1934), in W. BENJAMIN, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*, Frankfurt, Suhrkamp, 1977, p. 287.

In Kraus' omgang met de roem speelt merkwaardig genoeg de auto een niet te verwaarlozen rol. De auto is op dat moment duidelijk nog geen massaproduct in de beide betekenissen van het woord. Voor Kraus fungeert de auto als strikte scheidingslijn tussen het publieke en private leven. Met die persoonlijke roem en verering wou Kraus namelijk niets te maken hebben. Hij beschikte over een klein autootje om uit Wenen te verdwijnen en naar het Tsjechische platteland te rijden, waar hij vaak in de kringen van alleenstaande adellijke dames vertoefde. Ondanks dit afschermen van de privé-sfeer laat Kraus niet na zijn eigen persoon en bekendheid in zijn werk te thematiseren. In het werk ensceeneert hij hoe zijn grootste tegenstanders opportunistisch de meest onwaarschijnlijke graden van persoonlijke omgang of zelfs van verwantschap met de gevierde en verguisde auteur claimen. Het argument "ik ken hem persoonlijk" loopt als een *running gag* door vele geschriften van Kraus, hoewel dit de facto om voornoemde redenen of zo men wil, mede dankzij de relatieve anonimiteit en privaatheid van de auto, bijna onmogelijk was. De topos komt niet alleen in *Die Fackel* ("Ik ken toch zijn schoonbroer⁽²²⁾!") voor, maar ook in *Die letzten Tage der Menschheit*:

- Zwijg toch over Kraus, een mens die zoals iedereen weet, geen idealen heeft. Ik ken toch zijn schoonbroer.
- Ik ken hem persoonlijk.
- U kent hem persoonlijk?
- En of, iedere dag komt hij aan mijn huis voorbij⁽²³⁾.

In zijn teksten voedt en cultiveert Kraus ook onophoudelijk een intertekstueel "polemisch geheugen"⁽²⁴⁾: Kraus verwijst – al dan niet cryptisch – naar eerdere polemieken. De objectieve aanleidingen tot die polemieken en de typische termen en stijlkenmerken van het discours van de tegenstander worden op die manier omgemunt tot meta-beschrijving van de eigen schrijfactiviteit, zo bijvoorbeeld wanneer Kraus terug verwijst naar zijn kritiek op de overdreven metaforisering van verkiezingsuitslagen als "aardbeving" en "landslide victory": "da spürt die Neue Freie Presse meine Stöße nicht"⁽²⁵⁾. Niet met de vele plagiaats- en patentprocessen, die Kraus op bijna pedante wijze placht te voeren, maar wel met deze literaire technieken slaagt Kraus erin zijn naam, zijn werk en zijn stijl tot een begrip te maken.

(22) Karl KRAUS, "Was so das bessere Publikum spricht, wenn der sogenannte Fackelkraus vorbeigeht", in *Die Fackel*, Nr. 381/382/383, september 1913, p. 54.

(23) Karl KRAUS, *Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1986, p. 178 (mijn vertaling).

(24) "La polémique ne se donne pas pour première; elle ne se légitime qu'en apparaissant comme la répétition d'une série d'autres qui définissent pour une formation discursive sa 'mémoire polémique'" (Dominique MAINGUENEAU, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette, 1987, p. 92.).

(25) Karl KRAUS, "Der Blitz hat sie getroffen, zerschmettert sind sie, nicht gedacht sollen sie werden. Eine Orgie", in *Die Fackel* (1911).

Captatio

Hoe verhouden zich nu deze anekdotische *snapshots* tot de literatuurinterne representatie van schrijvers enerzijds en tot de biografische achtergrond anderzijds? We hebben tot dusver vastgesteld dat niet alleen persoonlijke brieven, dagboeken en getuigenissen, recensies etc. van anderen, maar ook het literaire werk zelf cultiveren de bekendheid van de kunstenaar. Maar hoe verhoudt zich de auto als teken van uiterlijk vertoon en als objectief bezit nu tot de auto's in het werk?

Het bezit van een auto is geenszins een duidelijk attribuut van literaire roem, maar toch valt er een relatie te onderkennen. Julia Kristeva schrijft aan het werk van James Joyce het vermogen toe om binaire dichotomieën te ondermijnen en een specifieke taal voor vrouwelijkheid te benaderen. Is het dan

Illustration non autorisée à la diffusion

toeval dat uitgerekend Joyce in een protserige manier in een wagen vol vrouwen aan het stuur zit (zie afb. 4)? Is het toeval dat Kraus, wiens werk (en dan vooral de aforismen) op de noemer misogynie vastgepind wordt⁽²⁶⁾, het stuur aan een vrouw laat (zie afb. 3)? Het laat zich raden dat deze foto's niet het toevallige karakter hebben van hedendaagse kiekjes; ze zijn in hoge mate geënceneerd omdat het medium fotografie dat toen niet anders toeliet. In de recente biografie van Katia

Afb. 4: James Joyce, Nora en dochter Lucia (met verpleegster) in 1932 in Feldkirch. © Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

Mann, die ertoe neigde zichzelf compleet als "Frau Thomas Mann" weg te cijferen, wordt gedocumenteerd hoe zij tijdens de ballingschap in Amerika (dus op latere leeftijd) nog leerde autorijden om zelf voor Thomas Mann chauffeur te kunnen spelen.⁽²⁷⁾

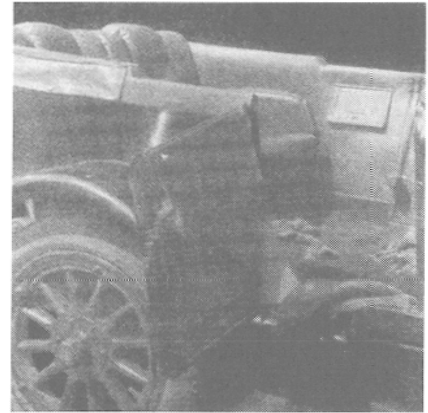
Wat de persoonlijke auto precies symboliseert, is vanuit huidig oogpunt moeilijk nog met een onbevangen blik te zeggen en bovendien aan historische transformaties onderhevig.⁽²⁸⁾ De auto is op dat moment in ieder geval nog niet zo eenduidig sociaal gecodeerd als pakweg het hoofddekseel die de heren (op dat moment als burgers quasi verplicht in het openbaar) op foto

(26) Voor een toelichting van Kraus, rol als "Bürgerschreck", als provocatie van het burgerlijke ideaal van de moederrol, zie Niké WAGNER, *Geist und Geschlecht, Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1982.

(27) Zie: Inge JENS en Walter JENS, *Frau Thomas Mann: das Leben der Katharina Pringsheim*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2003.

(28) Jürgen LINK en S. REINECKE, "'Autofahren ist wie das Leben'. Metamorphosen des Autosymbols in der deutschen Literatur", in Harro SEGEGER, ed., *Technik in der Literatur*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1987, p. 436-482.

dragen.⁽²⁹⁾ Toch gaat het hier om een sociaal statussymbool: in de literatuur van het Duitstalige modernisme bezitten vooral prominenten en criminelen auto's. De auto kan – zoals voorheen de koets bij de staatsieact – bij geen enkele gelegenheid “waar het erom gaat te tonen hoe ver men het heeft gebracht” ontbreken. Dat ondervinden kroonprins Franz Ferdinand en zijn gemalin aan den lijve, wanneer zij erop aandringen om in een *open* auto door de stad Sarajevo te rijden en Kennedygewijs vermoord worden, net zoals Rathenau – tijdens één van de eerste *drive-by shootings* – in een open wagen (zie afb. 5) omgebracht wordt⁽³⁰⁾. Ook bij de moord op Liebknecht en Luxemburg speelt de relatieve privaatheid van de auto een fatale rol.



Afb. 5: Rathenaus auto na de aanslag

Het enthousiasme voor nieuwe technologie, voor snelheid en mobiliteit is niet alleen een ideologie binnen de esthetica van het futurisme; in de Duitstalige context treffen we het ook aan binnen de *Neue Sachlichkeit*. Het technologische “vehikel” is overigens als symbolisch fixatiepunt van (sociale en technische) vooruitgang geen exclusief *mannelijk* domein. De hoofdfiguur in Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen* (1932), het relaas van de harde realiteit van de geëmancipeerde “Neue Frau”, legt getuigenis af van een bijna blinde bewondering voor snelheid en mobiliteit. Daarbij verzinken negatieve aspecten commentaarloos in het niets: “Es gibt eine Untergrundbahn, die ist wie ein beleuchteter Sarg auf Schienen – unter der Erde und muffig, und man wird gequetscht. Damit fahre ich. Es ist sehr interessant und geht schnell⁽³¹⁾.”

In haar inbeelding associeert Diotima Arnheim treffend met “het snorpen van sneltreinen en luxewagens, het zoeven van auto's” (Musil 1999: 425). Het is opvallend dat Musils hoofdfiguren zich – gewoontegetrouw en in functie van het flaneurachtige voyeurisme dat hen eigen is – met het openbaar vervoer (paardentram, tram) verplaatsen en anoniem in de massa opgaan. Ulrich, de man zonder eigenschappen zelf, moet, in weerwil van zijn interesse voor techniek en voor het effect van tientonniers op idealistische filosofie, toegeven dat hij zelf niet kan autorijden. (Musil, *De man zonder eigenschappen*, 966)

Het collectieve, openbare vervoer waarmee de figuren zich verplaatsen is een symptoom voor de normerende en standaardiserende druk die van de verschijningsvormen van het collectivistische massa-tijdperk (een topos van de

(29) Zie in dit verband mijn analyse van een andere tekst: Gunther MARTENS, “Robert Musils observaties van de moderniteit: tekststrategieën in Triëdere”, in Rita BEYERS, ed., *Handelingen der Koninklijke Zuid-Nederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis*, 54, 2001, Brussel, 2001, p. 43-67.

(30) Voor een gedetailleerde beschrijving, zie: Harry WILDE, *Walther Rathenau in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1971.

(31) Irmgard KEUN, *Das kunstseidene Mädchen*, Roman, München, List Verlag, 2003, p. 67.

toenmalige cultuurkritiek) uitgaat. De man zonder eigenschappen verplaatst zich met de tram en wordt daarbij niet herkend.

Het zou zinloos zijn om “het bezit van een auto” als graadmeter van biografische artistieke roem te nemen. Evenmin wordt hier een geschiedenis van het opduiken van de auto in literaire teksten beoogd, die spontaan met andere auteurs en stromingen (bv. het futurisme) zou kunnen worden uitgebreid.⁽³²⁾ Het auto-motief blijkt echter op basis van het impliciete potentieel van zelfpositionering en zelfbeschrijving een verrassend recurrent literair attribuut dat als indicatief kan worden beschouwd voor de manier waarop openbaarheid in het werk van deze auteurs mee vorm gegeven wordt.

Tot slot. Precies het fotografisch gedocumenteerde bewijs van het bezit van een auto wordt tegen Kraus gebruikt in de loop van één van zijn bekendste polemieken. De beruchte uitgever van boulevardbladen Imre Bekessy brengt in 1926 op de voorpagina van één van zijn ‘kranten’ een foto van Kraus’ auto en verspreidt het populistische gerucht dat Kraus de auto van de uitgeverij voor privé-doeleinden zou misbruiken. “Ownership of an automobile was restricted to a privileged elite, and the caption implied that the satirist was a wealthy parasite”⁽³³⁾. Kraus’ weerwerk tegen deze insinuatie⁽³⁴⁾ kan misschien niet ten volle overtuigen, maart toont vooral hoe de scheiding tussen het publieke en het persoonlijke op retorische strategieën balanceert⁽³⁵⁾.

(32) Zie hiervoor o.a.: Dorit MÜLLER, *Gefährliche Fahrten. Das Automobil in Literatur und Film um 1900*, Würzburg, Königshausen und Neumann Verlag, 2004.

(33) Edward TIMMS, *Karl Kraus, Apocalyptic Satirist. The Post-War Crisis and the Rise of the Swastika*, Cambridge University Press, 2005, p. 314. Voor een reproductie van de bewuste krantenfoto, zie aldaar.

(34) Zie “Entlarvt durch Bekessy”, in *Die Fackel* 691-696, 1926, p. 68-128.

(35) De rechtenhouder voor afb. 5 kon niet achterhaald worden.