

Gabriela Matuszek

(Männliche) Krankheit als Maskerade? Neurotiker, Hysteriker und Narzisse in der Künstlerprosa des polnischen Modernismus

Neurosen und Psychosen sind deutlichste Ausdrucksformen von verborgenen Kulturchiffren. In jeder Epoche dominieren verschiedene pathologische Erscheinungen, deren Spezifik die unterirdischen Stromwirbel der jeweiligen Zeit enthüllt. Der Künstler ist nicht nur das Medium des eigenen Unbewußten, was bereits zur Jahrhundertwende entdeckt, jedoch noch nicht deutlich verbalisiert wurde. Seine Psyche und das von ihr hervorgebrachte Werk stehen auch in enger Beziehung zur Sphäre des kollektiven Unbewußten der kulturellen Umwelt.¹ Über die Qualen der Kultur, ihre verdrängten Phobien, Obsessionen, Ängste, Sehnsüchte und „Krankheiten“ kann man aus der mehr oder weniger chiffrierten Schrift, die ein Kunstwerk darstellt, besonders viel erfahren.

Die Überzeugung, daß zum Künstlersein Krankheit gehöre, war in der Epoche des *fin de siècle* relativ verbreitet, wobei der Begriff „Krankheit“ entweder wörtlich oder als Metapher verstanden wurde. Wörtlich – im Hinblick auf die nun vertretene Ansicht, daß mit den sogenannten „Sensiblen“ (nerwowcy) oder „Vorposten der psychischen Evolution“² neue physiologische Menschentypen aufgetaucht seien, die sich auf einer höheren Stufe der evolutionären Entwicklung befänden. Metaphorisch – da die Krankheit verschiedene kulturelle Konflikte zu repräsentieren begann. Oft gingen beide Bereiche vielfältige Interaktionen ein. So konnte die Krankheit zur Maskerade werden, konnte maskierend und demaskierend wirken, wobei das eine nicht immer vom anderen zu trennen ist. Die Maskenhaftigkeit war charakteristisch für den existentiellen Status des jungpolnischen Künstlers. „Gott, Opfer, Clown oder Psychopath?“ – fragt Maria Podraza-Kwiatkowska³ und weist damit auf die Vielfalt der Rollen hin, die der damalige Künstler verkörpert.

Der neurotische Künstler

Fast alle Künstler, die in den jungpolnischen Romanen auftauchen, zeichnen sich durch die „Abweichung von der Norm“ aus, denn die Norm bedeutete Durchschnittlichkeit, Herdendenken, gedankenloses Konsumieren. Die Opposition Gesundheit – Krankheit wurde dekonstruiert, Rationalität demystifiziert. Gerade das „kranke“, „wahnsinnige“ Subjekt galt nun als schöpferisch, wurde doch die Grenze zwischen Genialität und Wahnsinn längst in Frage gestellt („theoretisch“ unter anderen von Cesare Lombroso und „praktisch“ unter anderen von den Romantikern und von Friedrich Nietzsche). Eine besonders wirkungsmächtige Konzeption der neurotischen Persönlichkeit als Bedingung wah-

rer Kunst entwickelte der polnisch-deutsche Autor Stanisław Przybyszewski. Die Krankheit und konkret die Neurose stellt in seiner Auffassung eine höhere Evolutionsphase der Menschheit dar, die zeitgenössisch nur von genialen Individuen erreicht werden könne. Sie bestehe in einer besonderen Verfeinerung des Nervensystems.⁴ Das neue Künstler-Individuum zeichnet sich durch die Intensivierung des Empfindens, vor allem von Schmerz, die Fähigkeit zur synästhetischen Reizaufnahme, zur Durchdringung der Sphäre des Unbewußten sowie durch eine intuitive Erkenntnisschärfe aus. Die Zartheit der Nerven, dank welcher das schöpferische Individuum zum „sensiblen Barometer seiner Zeit“ wird, hat aber auch eine negative Kehrseite: Die vertiefte Wahrnehmung der Welt wird vom Gefühl der Überlegenheit der Umgebung gegenüber und von der Obsessivität der Gedanken, oft in Gestalt zerstörerischer Manien, begleitet. Das Individuum empfindet Ekel und Haß den Menschen und der Welt gegenüber, gleichzeitig weckt der gesteigerte sexuelle Trieb in ihm das Verlangen nach Berauschung.⁵

Die Werke Przybyszewskis (der sich besonders stark für die Psychologie und Psychiatrie seiner Zeit interessierte) entwerfen spannende Porträts von Neurotikern und Psychopathen, zum Beispiel des an einer Überheblichkeitsmanie leidenden „Übermenschen“ Feliks Falk, der mit eigener und fremder Psyche experimentiert („Homo sapiens“), des nihilistisch-satanistischen Gordon, der die Welt nur aus Lust an der Zerstörung vernichten will („Dzieci szatana“ – Satans Kinder), des an einer Ich-Spaltung leidenden schizophrenen Künstlers, der den schweigenden Schrei des Todes malen möchte („Krzyk“ – Der Schrei). Es ist interessant, daß Przybyszewski bei der Gestaltung dieser Figuren auf naturwissenschaftliche Erkenntnisse oder auf die eigene „medizinische Intuition“ zurückgreift, indem er beinahe klinische Beschreibungen psychischer Störungen liefert wie neurotische Unruhe, Panikattacken, Egozentrismus, neurotischer Teufelskreis, häufige Stimmungsschwankungen, übertriebene Erregung, die zur Apathie wird. Dazu gehören auch die begleitenden vegetativen Störungen: wie Herzrasen, Schweißausbrüche, Kopfschmerzen, Bruststechen, Zittern, Fiebern, physische und psychische Erschöpfung. Przybyszewskis Werke liefern zahlreiche präzise Beschreibungen von Neurosen, Psychosen und Dämmerzuständen des Bewußtseins unterschiedlichster Art, deren klinische Diagnosen erst viele Jahre später gestellt werden konnten.

Von Przybyszewski stammen gewiß die interessantesten und vielseitigsten Porträts neurotischer Künstler, doch war dieser Typus in der Literatur der Jahrhundertwende allgemein dominierend. Zu nennen sind hier die Romane über „die Undogmatischen und die Melancholiker“⁶, in denen „Dekadente“ porträtiert wurden, wie etwa „Bez dogmatu“ (Ohne Dogma) von Henryk Sienkiewicz, „Hrabia August“ (Graf Augustus) von Aleksander Mańkowski, „Śmierć“ (Der Tod) von Ignacy Dąbrowski, „Dwa bieguny“ (Zwei Pole) und „Ad astra“ von Eliza Orzeszkowa. Man denke aber auch an Waclaw Berents „Próchno“ (Edelfäule), das kollektive Porträt einer vom nihilistischen Künstlertum infizierten Generation, oder an die späten Romane von Kazimierz Przerwa-

Tetmajer, zum Beispiel „Zatracenie“ (Verderben). Man könnte fragen, warum gerade die Neurose das am meisten verbreitete Künstler-Leiden war. Waren die Gefühle der Entfremdung und Ermüdung, des Ekels der Welt und den Menschen gegenüber, der emotionalen Ambivalenz, des intensivierten Schmerzempfindens usw. ausschließlich Ausdruck individueller Erfahrungen oder auch eine Chiffre (Maske) für bestimmte kulturelle Inhalte?

Die Neurasthenie ist eine durch den kulturellen Hintergrund bedingte Krankheit – die Reaktion auf heftige zivilisatorische Umwälzungen.⁷ Der Künstler, das schwächste biologische Bindeglied der gesellschaftlichen Kette, erlag ihr öfter als die sogenannten „Durchschnittsmenschen“. Auf gesellschaftliche Pathologien antwortete er mit psychischen und vegetativen Störungen und verwandelte die Obsessionen der Epoche in das Zittern der eigenen Nerven.

Die Hysterie als Maskerade der Männlichkeitskrise?

Jede Epoche hat ihr Unbewußtes, ihr Verdrängtes im Gepäck. Wie in den individuellen so auch in den kollektiven Fällen explodiert manchmal das Verborgene und wird in chiffrierten Botschaften sichtbar. Durch die Spalten des großen Über-Ichs dringt das kulturelle Es: Die besten Medien des kollektiven Unbewußten sind bekanntermaßen Künstler und Wahnsinnige, vor allem wahnsinnige Künstler. Die Vielzahl der Künstler-Texte in der *belle époque* scheint davon zu zeugen, daß man nach verschiedenen Möglichkeiten zur Artikulierung der Inhalte suchte, von denen die kranke Seele der Epoche gepeinigt wurde. Dies betrifft besonders ihren männlichen Aspekt; denn die Diagnose in bezug auf weibliche Leiden war viel weniger problematisch, galt doch die Hysterie als die Frauenkrankheit schlechthin, die, wie auf den Sofas von Dr. Freud und Dr. Breuer zum Vorschein kam, sexuell bedingt sein sollte. Das weibliche Unbewußte des *fin de siècle* kam in den Hysterie-Ausbrüchen zum Vorschein. Und das männliche?

Die weibliche Hysterie war zur Jahrhundertwende eine Art männlicher Obsession. Mit ihr befaßten sich Psychiater, Ärzte, Philosophen, Theologen und Künstler. „La grande simulatrice“, wie die Hysterie von Józef Babiński⁸ genannt wurde, weil ihr Krankheitsbild die Symptome anderer Krankheiten imitierte und sich gewissermaßen auch zwischen den Patientinnen Induktionen ergaben, war eine spektakuläre Heldin der drei letzten Dekaden des 19. Jahrhunderts. Zu Anfang des 20. Jahrhunderts verschwand sie bekanntlich aus der psychiatrischen Szene. Von den damaligen Ärzten als Ausdruck sexueller Traumata bzw. als Manifestationsform einer gehemmten Libido interpretiert, wird die Hysterie in der aktuellen feministischen Theorie (Hélène Cixous, Christina von Braun, Catherine Clément, Janet Beizer) als eine pathologische Reaktion auf die kulturellen Zuschreibungen von Geschlechterrollen gedeutet: als Flucht in die Sprache des Körpers, die Signale zur Situation der gegebenen Frau aussendet. Jacques Lacan erblickte in der Hysterie einen der vier psychoana-

lytischen Diskurse, und die Fortsetzer seines Denkens wie Slavoj Žižek oder Lucien Israël haben unser Bewußtsein dafür geschärft, daß es sich bei der Hysterie um ein besonderes Kommunikationsmodell handelt, in dem es darum geht, die Aufmerksamkeit auf die eigene Unvollständigkeit und Fragmentierung zu lenken und der Unzufriedenheit mit dem väterlichen Wertesystem, der sogenannten Vaterordnung, Ausdruck zu verleihen.⁹

Die Hysterie wäre demnach eine Art Maskerade: eine chiffrierte Botschaft, ein auf öffentliche Wirkung angelegtes Theaterspiel. Einer von Charcots Schülern schrieb: „Eine hysterische Person ist wie eine Schauspielerin auf der Bühne, eine Komödiantin, doch man darf sie niemals kritisieren, denn sie weiß nicht, was sie spielt, sie glaubt an die Realität der Situation.“¹⁰ Es war ein spektakuläres Theater: Die Beschreibungen von Hysterieattacken der damaligen Frauen vermitteln einen Eindruck von raffinierter, aufsehenerregender Schauspielkunst und von ungewöhnlichen artistischen Fähigkeiten. Der weibliche Körper schien den Gesetzen der Biologie und Physik nicht mehr zu gehorchen. Dieses „übernatürliche“ Theater kündete nicht nur von privaten Konflikten. Vielmehr handelte es sich um eine Ausdrucksform des kulturellen Unwohlseins, in der sich eine vielfältige Verletzung manifestierte: eine Verletzung der symbolischen Sphäre („Fehler“ im Vatergesetz und in den gesellschaftlichen Banden), eine Identitätsverletzung (geschlechtliche Verunsicherung, Verunsicherung der Klassen- und der ethnischen Zugehörigkeit) und eine körperbezogene Verletzung angesichts der Vergänglichkeit und des Todes.¹¹ Vor allem aber war die Hysterie eine indirekte Form der Rebellion gegen das väterliche Wertesystem.¹² Die Hysterikerinnen zeigten ihre Masken, suggerierten aber zugleich, daß es ein Subjekt gibt, das mit diesen Masken spielt.

Es wäre reizvoll, eine Antwort auf die Frage zu finden, ob diese verdrehte Subjektmanifestation als spezifisch weiblich anzusehen ist oder ob die Sprache der Hysterie als universeller, geschlechtsneutraler Code gelten kann – vor allem angesichts dessen, daß die männliche Hysterie von Schweigen umgeben war. Vermutlich hat Freud im Jahre 1886 einen Vortrag „Über die männliche Hysterie“ gehalten, doch der Text ist verloren gegangen. Der Vortrag handelte übrigens von gelähmten Arbeitern und Soldaten, wobei man die hysterische Neurose bei Männern mit den durchlittenen Traumata in Verbindung brachte, die Bewegungs- bzw. Empfindungsverkehrungen hervorgerufen haben sollen (diese Auffassung wurde nach dem Ersten Weltkrieg noch vertieft). Die männliche Hysterie wurde mit einem Schleier der Scham bedeckt, man wagte es nicht, offen darüber zu sprechen und vor allem nach Ursachen in der sexuellen Sphäre zu suchen. Sie wurde nur marginal, als seltener Fall einer Regression des Mannes zur weiblichen Natur betrachtet.¹³ Vielleicht bewahrte ihr patriarchaler Habitus die Männer vor einem offenen hysterischen Theaterspiel, was nicht bedeutet, daß die „Mängel“ des Kultursystems nicht auch männliche Reaktionen in Bewegung setzten. Davon zeugen literarische Texte.

Der begrenzte Umfang dieses Beitrags erlaubt zwar keine breit angelegte und eingehende Dokumentation dieser These, doch einige markante Beispiele

weisen auf eine spannende Spur. Die im Modernismus vielfältig aufgewertete „Krankheit“, das Stigma der Genialität, schließt viele hysterische Symptome mit ein – angefangen beim Schöpfungsakt, der in literarischen Beschreibungen an hysterische Attacken erinnert, bis hin zum spektakulären männlichen „Theater“. Wir beschränken uns auf einige Beispiele. Im Roman *Zatrzenie* (Verderben) von Kazimierz Przerwa-Tetmajer erinnert der Zustand, der dem (nicht eingetretenen) Schöpfungsakt vorausgeht, deutlich an eine hysterische Attacke: „Auf einmal erfaßte Rdzawicz ein merkwürdiges Gefühl. Irgendeine wahnsinnige Aufwallung blähte seine Brust auf. Er erhob die Arme. Eine mächtige Welle des Schöpfungswahns durchdrang seine Brust. Aus den erhobenen Armen und den ausgestreckten Fingern begannen Funken zu sprühen, Lichtblitze zu funkeln – das war wie Phosphorisierung. Das ganze Arbeitszimmer war nun voller zerspringender, spritzender Funken. Gleich Vulkanausbrüchen strömten aus Rdzawiczs Kopf Wellen des Schöpfungswahns. Sie schwollen an, blähten sich auf, türmten sich und explodierten. Lieder aus Marmor, sprechende Bilder, farbige, nach Musik klingende Worte bildeten Chaos und Wirrnis um ihn herum. Er stand mit erhobenen Armen da, ohnmächtig von der Macht, die um ihn herum tobte. Ach, könnte ich doch mit der Meißel ein Lied aus dem Marmor zaubern... [...] Könnte ich doch rauschende Bäume malen, das glasige Schweigen der Seen über der Musik der Tiefen...“¹⁴

Die hysterischen Ausbrüche, die bei einer realen Attacke oft die Gestalt von Nerven- und Zitteranfällen, von unkoordinierten Bewegungen, Heul- oder Lachanfällen annehmen, treten hier in Form von sublimierenden Ersatzformen energetischer Entladungen auf. Die emotionale Energie wird wie in der Hysterie vom Körper befreit und nach außen projiziert. Dies wird jedoch nicht, wie in einem realen schöpferischen Akt, von einem Zustand kreativer Erfüllung begleitet und führt nicht zur Umwandlung der Energie in ein Kunstwerk. Der Künstler bleibt vielmehr auf der Etappe hysterischer Entladungen stehen, die nicht zum Material eines tatsächlich geschaffenen Kunstwerks werden. Ganz im Gegenteil: Das potentielle Werk wird, indem es sich aus dem Innern des Künstlers befreit, scheinbar zum fremden Objekt, das man nicht mehr mit der eigenen Psyche integrieren kann.

Przybyszewskis Helden wiederum scheinen einen unterirdischen Vulkan in sich zu tragen, der unaufhörlich explodiert. Die Explosionen sind stark und unberechenbar. Sie zerstören sowohl die Umgebung als auch das hysterische Subjekt selbst. Die starken emotionalen Erschütterungen rufen nicht nur Bewegungs-, sondern auch Bewußtseinsverkehrungen und -dissoziationen hervor. Die Figuren spüren eine fremde Kraft in sich, die ihre Psyche in zwei unabhängig voneinander wirkende Hälften zerfallen läßt. Der Bewußtseinszerfall nimmt verschiedene Formen an, vom imaginierten Dialog – in „Homo sapiens“ und „Synowie ziemi“ (Söhne der Erde) – bis zu Doppelgänger-Projektionen: am deutlichsten in „Mocny człowiek“ (Der starke Mensch) und in „Krzyk“. Beide Formen stillen unterschiedliche Bedürfnisse des Hysterikers: Der Doppelgänger

erlaubt es, unbewußte Inhalte nach außen zu projizieren, der imaginierte Dialog ermöglicht theatralische Expression.

Eine charakteristische Eigenschaft weiblicher Hysterie ist die Theatralisierung des Verhaltens. Die männlichen Helden der Künstler-Prosa leiden relativ oft an der sogenannten übermäßigen Entwicklung des „Schauspieler-Nervs“, was von Waclaw Berent in „Próchno“ (wo sich fiktive und reale Räume überlagern) als *signum temporis* diagnostiziert wurde. Das Verhältnis des Schauspielers Borowski zur Theaterbühne ist beinahe hysterisch: „Ich renne ins Theater, mein Geruchssinn führt mich dorthin. Ich stürme auf die leere Bühne, auf die geliebten, leicht geneigten Bretter, und ich lache und ich möchte weinen ...“¹⁵ Das Spielen von Theater-Rollen ist nicht nur für die beiden Borowski-Schauspieler (Vater und Sohn) charakteristisch, obwohl es in diesem Fall die spektakulärsten Formen annimmt, wie in der tragikomischen Szene des Selbstmords des alten Borowski auf der Theatertoilette. Auch der „kalte Zyniker“ Jelsky, dessen Selbstmord scheinbar als Folge der psychischen Dissoziation, der Aktivierung eines unbewußten Steuerungszentrums vollzogen wird, ist ein Schauspieler. Hysterische Bilder tauchen außerdem in einer vor dem Tod erzählten Geschichte des Dichters Müller auf, der sich mit folgenden Worten Hertenstein anvertraut: „Jedesmal kehre ich von den Menschen voller Verbitterung und Haß zurück: In meinen ganzen Körper wurden Hunderte von Dornen hineingestoßen. [...] Blutend, leidend, suhle ich mich im Schmerz und möchte heulen, heulen wie ein Tier, das man aus der Gemeinschaft herausgebissen hat!“¹⁶

Die männlichen Figuren der jungpolnischen Künstlerprosa zeigen ein breites Spektrum an hysterischen Verhaltensweisen. Sie leiden an Überreizung oder Apathie, sind von widersprüchlichen Gefühlen zerrissen („Ich liebe die Stadt! [...] Ich hasse die Stadt!“, sagt Borowski in *Próchno*¹⁷), von Ekel der Welt und den Menschen gegenüber erfüllt. Sie zeichnen sich durch Überempfindlichkeit aus, sind dauernd gereizt, oszillieren zwischen widersprüchlichen Gefühlen, wechseln von euphorischen Zuständen in apathische, fallen dem Stupor anheim oder in Ohnmacht und Bewußtlosigkeit. Sie leiden an Zuständen der Amnesie und Hyperamnesie, erfahren Mikropsie oder Makropsie, vor allem aber werden sie von panischer Angst (insbesondere vom *horror vacui*) geplagt, die einen hysterischen Fluchttrieb verursacht: „Er fühlte Etwas, das schneller und schneller in ihm kreiste und in jede Pore, jeden Nerv sich mit wachsender Wut drängte. [...] Er mußte fliehen, weit, weit weg zu der Mutter...“¹⁸ Die Suche nach mütterlichem Schutz (eine für Przybyszewskis Helden typische Regressionsform) bzw. nach Schutz bei einer anderen Frau (wie im Fall der Figuren von „Próchno“) verheißt Rettung vor dem Leiden.

Die leidenden Künstler, ohne Willen und ohne ein Zentrum, das die vitalen Kräfte bündeln könnte, sind lebensunfähig und enden mit – immer stilisiertem – Freitod. Die spektakulärste hysterische Szene ist der Selbstmord der Hauptfigur in Tetmajers Roman *Zatrzenie*: „Das ist der Tod eines Menschen, der nicht leben konnte, der aber sterben kann. [...] Berauscht vom Gedanken an die Schönheit und die Souveränität seines Todes schaute sich Rdzawicz mit dem

Revolver in der Hand um. Er stand über dem oberen Teich ‚Ciemnosmreczyński‘. [...] Die Seele blieb sie selbst, doch der Körper schien besessen. [...] Der Revolver fällt Rdzawicz aus der Hand in die Tiefe des Wassers. In diesem Augenblick wird er vom Wahn und von Wut erfaßt. Er hebt die Hand der Sonne entgegen, zieht sie zur Faust zusammen, wirft sich über dem Wasser in Krämpfen und Zuckungen eines Verrückten hin und her und schreit: Soll ich wie ein Clown sterben? [...] Sein helles, nüchternes, alles sehendes Gehirn versucht vergeblich, sich zu beherrschen, die nervlichen Körperzuckungen zu kontrollieren. [...] Ein vom Wahn der Nachahmung eines Irren, der vorher ihn selbst nachahmte, befallener Verrückter – stürzt er sich dann, mit dem Namen ‚Teresa‘ auf den Lippen, mit dem eigenen schmerzhaft lächerlichen Spiegelbild in den Augen, halb willentlich, aus dem Entschluß eines freien, von niemandem, außer von sich selbst abhängigen Menschen und halb aus dem Zufall heraus, weil er nun näher an das tiefe, große Wasser kam, in den Teich ‚Ciemnosmreczyński‘.¹⁹

Die Beschreibung Tetmajers zeigt die pathologischen Symptome des modernistischen Künstlers auf eine karikaturhafte Art: seinen Größenwahn, die Leere seiner theatralischen Gesten und seiner surrealen Existenz, die mit einem tragikomischen Selbstmord endet. Beachtenswert ist, daß Rdzawicz oft als Erotomane bezeichnet wird. Der sexuelle Aspekt in seiner Psyche spielt die Rolle eines energetisierenden Kerns, ähnlich wie es bei den anderen untersuchten Künstler-Figuren der Fall ist. Das Problem des Geschlechts ist demzufolge eine wesentliche Ursache der hysterischen Maskerade. Die von den männlichen Figuren angenommene (oder vielmehr übernommene) Sprache der Hysterie läßt sich als Selbstinszenierung einer Frustration und einer kulturellen Verletzung interpretieren. Im Gegensatz zur weiblichen Hysterie, die eine Chiffre zur Dekonstruktion des Patriarchats war (sie verschwand mit dem Einsetzen der Demokratisierung des gesellschaftlichen Lebens und mit den ersten Erfolgen der Emanzipation), kann die männliche Hysterie als Nebeneffekt einer Erschütterung der Stabilität des Patriarchats betrachtet werden, als eine Art Codierung der Ängste vor der Feminisierung der Kultur. Damit wäre die Hysterie eine der Erscheinungsformen der damaligen Krise der Männlichkeit.

Genialität und Androgynie oder Masken des Narzißmus?

Eine Antwort auf die Krise des Patriarchats waren die vielfältigen Versuche einer Neudefinierung der Position des Mannes. Die Maskerade der Männlichkeit spielte sich in verschiedenen Bereichen und mit Hilfe von verschiedenen Sprachen ab. Das Idiolekt der Krankheit war einer der attraktivsten Codes – das der Identität beraubte Subjekt wurde zur Repräsentationsfigur einer „kranken“ Kultur. Neben dem hysterischen Leiden tauchte auch die narzißtische Neurose auf. Die Dissoziationen der Persönlichkeit nahmen *hysterische* Formen an, wenn sich ein vom Bewußtsein unabhängiger, autonomer Steuerungskomplex

bildete, oder aber *narzißtische*, wenn die Persönlichkeit in ein aktives, beobachtendes Ich (ego), mit dem sich das Individuum identifizierte, und ein passives, beobachtetes Objekt (Körper) zerfiel.²⁰ Die starke Position des Künstler-Motivs und des Beicht-Modus in der Literatur des *fin de siècle* sowie die übertriebene Konzentration der Künstler auf die eigene Person standen im Zusammenhang mit der Verletzung der symbolischen Sphäre. Die Erschütterung der Position der paternalen Autorität trug zur Herausbildung der Ersatzfigur des großwahn sinnigen Künstler-Genies bei.

Die Künstler-Helden sehen sich als außergewöhnliche und/oder geniale Individuen. Der populäre Schriftsteller aus dem Roman von Henryk Zbierzchowski *Literat*, der einen doppelten Selbstmord inszeniert, ist davon überzeugt, daß der „Künstler ein auserwählter Mensch ist, ein Liebhaber der Götter“.²¹ Roman Rdzawicz aus Kazimierz Przerwa-Tetmajers Roman *Anioł śmierci* (Der Engel des Todes), der Statuen erschaffen will, von welchen noch niemand geträumt hat, berauscht sich am Anblick des eigenen Werkes.²² Dieser narzißtische Größenwahn wird manchmal verdeckt wie im Falle des Buddhisten Hertenstein, der nicht imstande ist, sein allzu entwickeltes Ego zu zügeln („Er wollte für sich selbst Gott sein“²³), und „den Keim seines Ichs“ in sich selbst tötet. Ein anderer narzißtischer Größenwahnsinniger aus Berents Roman „Próchno“, der eher sich selbst als den Glauben an die eigene Außergewöhnlichkeit vernichtet, sagt: „Ich bin der Nerv eures Lebens. Wenn es Jelsky nicht gegeben hätte, hätte man ihn erfinden müssen.“²⁴ Der Protagonist von Przybyszewskis *Homo sapiens* bedient sich einer Provokation: „O, sie werden schon sehen, wer mächtiger ist: Er oder der gekreuzigte Rabbi!“²⁵, und Czekarski sagt: „Ich war, ich bin und ich werde in alle Ewigkeit sein!“²⁶

Das Kunstwerk wird zum Spiegel, in dem sich der narzißtische Künstler selbst betrachten kann. Die Quelle und der Raum der Kunst befinden sich in der Tiefe des Ichs, deshalb mußte die von narzißtisch-hysterischen Künstlern geschaffene Kunst etwas Außergewöhnliches sein, etwas, das unbekannte Räume künstlerischer Exploration eröffnete: „Die große, die herrliche Kunst – träumt der Held von „Homo sapiens“ – sucht die Welt auf, eine Welt, die hinter der Erscheinung, hinter dem Bewußt-Gedachten, hinter jeder Äußerungsform liegt – eine Welt, so unfaßbar fein, daß die Zusammenhänge sich verwischen und ineinanderfließen – eine Welt in einem Blick, einer Geste ... Herrlich! Und die neuen Symbole ... Ja, ja – das neue Wort, die neue Farbe, der neue Stimmungston ... [...] all die tausend Empfindungswerte, die zwei, drei, höchstens zehn brave Zeitgenossen nachzuempfinden verstehen ...“²⁷

Czerkaski aus „Synowie ziemi“ sagt: „Ich schaffe, weil ich als Schöpfer geboren bin und schaffen muß, und das Schicksal wollte es, daß ich alles Unbewußte den Menschen bewußt machen soll.“²⁸ Und doch taucht sowohl bei Berent (in einer Äußerung Hertensteins)²⁹ als auch bei Przybyszewski der Verdacht auf, daß es auch falsche Propheten gibt. „Wird Alkohol nicht helfen, dann sicherlich Morphium, Opium, Tollkraut, gleichgültig, was mich auf die Beine stellt, damit ich schaffen kann, damit ich etwas Unerhörtes schaffen

kann“, sagt in „Synowie ziemi“ der mit der Künstler-Psychose infizierte Stasi- nek. „Czekarski empfand großes Mitleid mit diesem Irrsinn der kraftlosen Ohnmacht, diesem kranken Lallen des Verlangens nach Ruhm und Macht.“³⁰

Die künstlerische Mystifizierung wird also von unaufhörlicher Demystifizierung begleitet. Die Maske des genialen Künstlers wird aufgesetzt und wieder abgenommen, wobei das Subjekt selbst oft zum Opfer dieses Spiels wird – die Grenze zwischen Leben und Theater verwischt sich auf gefährliche, weil zum Selbstmord führende Weise. Sehr treffend diagnostizierte dies vor allem Berent in „Próchno“.

Zu den wichtigsten Bestätigungen der Außergewöhnlichkeit eines Künstlers gehörte die Frau. Nicht nur der Dichter Müller aus *Próchno* träumt von einer „königlichen Frau“. Sie ist die Sehnsucht aller liebesunfähigen narzißtischen Helden. Die ideale Geliebte ist eine Komponente des idealen Ichs, während die reale Frau es nur verstört. Diese „Liebesstörung“ wird in den männlichen Figuren bei Przybyszewski am deutlichsten: „Nur er, er allein existierte, und sie war irgendeine heilige, goldene, riesige Monstranz, mit unsichtbaren Händen aus den geheimsten Tiefen seiner Seele emporgehoben.“³¹ Die Frau ist ein Aspekt der männlichen Psyche, sein innerer Spiegel – nur in einer vollkommenen Frau kann sich das ideale Ich des narzißtischen Helden spiegeln. Der jungpolnische Mythos von der androgynen Liebe kann also auch als Maske des Narziß-Mythos gelesen werden. Die modernistischen Künstler sehnen sich nach Liebe, erlangen diese jedoch nicht, weil sie die Geliebte nur mit der Kraft ihrer Phantasie erschaffen: Sie existiert nicht wirklich, sondern ist das Spiegelbild der tiefen Schichten der narzißtischen männlichen Psyche. Sie befindet sich auf der anderen Seite des Spiegels, im physischen Nichts. Unter dem Panzer des damaligen männlichen Ich brodelte zwar der Vulkan der unterdrückten sexuellen Triebe und entlud sich in hysterischen Pulsierungen, doch verwandelte sich dieser triebhafte Sexus nicht in den emotionalen Eros (Liebe). Es kommt zu keinem Übergang der narzißtischen Libido zum realen (weiblichen) Objekt.³²

Sowohl das Aufsetzen der Maske des Genies als auch die Suche nach Rettung in der androgynen Verschmelzung mit der Frau stellte eine Art Verteidigung der männlichen Autorität dar – ein Versuch, der meist mit einem Fiasko endete. Die Konfrontation der Maske des großenwahnsinnigen Ich mit der Realität erwies sich (meist) als tödlich. Die Maskerade der Krankheit läßt sich demzufolge als Chiffre eines dekonstruierten männlichen Ich betrachten, das auf die Bedrohungen der kulturellen Ordnungen mit Isolation und Aggression reagierte. Die Helden der jungpolnischen Künstlerprosa verbleiben in negativen Beziehungen zur Welt, der gegenüber sie Ekel, Verachtung und Zorn empfinden. Die Aggression wird von Selbstaggression begleitet (manchmal, so in Przybyszewskis Prosa, in ihrer sadomasochistischen Version). Die Helden zerstören das fremde und das eigene Leben und beenden es meist mit dem Freitod, der zu ihrer letzten „Rolle“ wird.

Das hysterisch-narzisstische Theater ist als eine Form der Inszenierung der Frage „Wer bin ich?“ zu verstehen. Die weibliche Hysterie war eine pathologi-

sche Reaktion auf die Zuschreibung von Geschlechterrollen, die männliche neurotische Maskerade ein Ausdruck der geschlechtlichen und kulturellen Desorientierung. Die Dämmerung der Männlichkeit war eine parallele Erscheinung zu den um die Jahrhundertwende stärker werdenden emanzipatorischen Forderungen der Frauen. Die bedrohten Männer reagierten entweder mit misogynen Pamphleten³³ oder mit Hysterie – meist überlagerten sich beide Formen. Die Mythen des gottgleichen kreativen Genies und des sich nach androgyner Fülle sehnenen Liebhabers lassen sich, ohne daß die fundamentalen Interpretationslinien außer Kraft gesetzt würden, als zwei effektvolle Masken lesen, die das männliche Subjekt aufsetzte, um seine Identitäts-Verunsicherung zu verdecken. Die Maske der Krankheit, die das zerfallene Ich des *fin de siècle* ver- und gleichzeitig enthüllte, erlaubte es, diesem unbewußten Diskurs die Eindeutigkeit zu nehmen.

Übers. von Brigitta Helbig-Mischewski

Anmerkungen

- 1 Nach Meinung Stanisław Przybyszewskis, weist die Neurose die Richtung der Evolution des menschlichen Geistes. Daher könne man aus der Analyse einer neurotischen Persönlichkeit „tiefere Rückschlüsse auf die Psychologie der Zeit, auf die Natur einer wirklich individuellen Veranlagung gewinnen, als aus den Werken manch großer Literaten“. Stanisław Przybyszewski, Totenmesse. In: Ders., Werke, Aufzeichnungen und ausgewählte Briefe in acht Bänden und einem Kommentarband. Hg. Michael M. Schardt. Paderborn 1990–1999. Bd. 1, S. 10. Deutsch im Original.
- 2 Vgl. Waclaw Nałkowski, Forpoczyt ewolucji psychicznej i troglodycy (1895). In: Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski. Hg. M. Podraza-Kwiatkowska. Wrocław [u. a.] 1977, S. ???.
- 3 Vgl. Maria Podraza-Kwiatkowska, Bóg, ofiara, clown czy psychopata? O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku. In: Dies., Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka. Kraków 1975, S. ???.
- 4 In der Einleitung zur „Totenmesse“ schreibt Przybyszewski: „Man erschrecke nicht vor den Neurosen, die am Ende doch den Weg bezeichnen, den die fortschreitende Entwicklung des menschlichen Geistes einzuschlagen scheint“. „Gerade in den Neurosen und Psychosen liegen die Samenkeime eines neuen, bis jetzt noch nicht klassifizierten Empfindens“. Przybyszewski, Werke. Bd. 1, S. 9.
- 5 Vgl. Stanisław Przybyszewski, Zur Psychologie des Individuums. Teil 1 (Chopin und Nietzsche). In: Ders., Werke. Bd. 2, S. ???.
- 6 Ein Begriff von Henryk Markiewicz. Vgl. Henryk Markiewicz, Bezdogmatowcy i melancholicy. In: Ders., W kręgu Żeromskiego. Rozprawy i szkice historycznoliterackie. Warszawa 1977.
- 7 Neurasthenie als Krankheitsbild wurde 1897 von dem amerikanischen Arzt George Beard diagnostiziert und als „Krankheit der modernen Welt“ bezeichnet.
- 8 Vgl. Joseph Babiński, Démembrement de l’hystérie traditionnelle (1909). In: Ders., Œuvre scientifique. Paris 1934.
- 9 Vgl. u. a. Jacques Lacan, Intervention on Transference. In: Dora’s Case. Freud – Hysteria – Feminism. Hg. Ch. Bernheimer u. C. Kahane. New York 1985; Slavoj Žižek, The

- Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Causality. London 1994; Lucien Israël, L'Hystérique, le sexe et le médecin. Paris 1976.
- 10 Zitiert nach: Etienne Trilland, Histoire de l'Hystérie. Paris 1986, S. 163.
- 11 Vgl. Elisabeth Bronfen, Das verknötete Subjekt. Hysterie in der Moderne. Berlin 1998, S. 17.
- 12 Vgl. Carol Smith-Rosenberg, Disorderly Conduct. Visions of Gender in Victorian America. Oxford 1985.
- 13 Vgl. Armin Steyerthal, Neue Anschauungen zur Hysterie. In: Deutsche Medizinische Presse. Berlin 1911, S. 117 und Dorion Weickmann, Rebellion der Sinne. Hysterie – ein Krankheitsbild als Spiegel der Geschlechterordnung (1880–1920). Frankfurt/M. – New York 1997.
- 14 Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Zatrącenie. Romany. Kraków 1921, S. 28.
- 15 Waclaw Berent, Próchno. Hg. J. Paszek. Wrocław [u. a.] 1998, S. 23.
- 16 Ebd., S. 242.
- 17 Ebd., S. 43.
- 18 Stanisław Przybyszewski, Homo sapiens. Über Bord. In: Ders., Werke. Bd. 3, S. 35. Deutsch im Original.
- 19 Przerwa-Tetmajer, Zatrącenie, S. 254–256.
- 20 Ebd., S. 43.
- 21 Henryk Zbierzchowski, Literat. Powieść. Warszawa 1909, S. 84.
- 22 Vgl. Przerwa-Tetmajer, Anioł śmierci. Romany. Kraków 2004, S. 48, 240.
- 23 Berent, Próchno, S. 307.
- 24 Ebd., S. 174.
- 25 Przybyszewski, Homo sapiens. Unterwegs, S. 131. **[Worauf bezieht sich diese Angabe?]**
- 26 Przybyszewski, Erdensöhne. In: Ders., Werke. Bd. 4, S. 33. Deutsch im Original.
- 27 Przybyszewski, Homo sapiens. Unterwegs, S. 18. [???
- 28 Przybyszewski, Erdensöhne, S. 50.
- 29 „Und es gibt Menschen – Hertenstein verzog lässig das Gesicht – die, verzaubert von diesen Lustexplosionen glauben, daß sie vor dem verborgenen Feuer des Lebens stehen. Dann ziehen sie so schnell wie möglich Priestergewänder an. Dabei sind es, wer weiß, vielleicht nur kurze und nichtige Leuchtblitze eines großen Meeres unterirdischer Flammen, des Welt-Agni, in welchem jede Lust so versinkt wie jeder Schmutz des Lebens in einem großen Herz...“. Berent, Próchno, S. 241.
- 30 Przybyszewski, Erdensöhne, S. 102.
- 31 Przybyszewski, Homo sapiens. Na rozstaju. Lwów 1923, S. 73. (Diese Passage fehlt im deutschen Erstdruck.)
- 32 Mehr dazu in: Gabriela Matuszek, Melancholik, mistyk, narcystyczny kochanek, samotny homo dolorosus. In: Stanisław Przybyszewski, Poematy prozą. Kraków 2003, S. ???.
- 33 Mehr dazu in: Gabriela Matuszek, Misogyner Diskurs in der europäischen Kultur um 1900 (Übers.: B. Helbig-Mischewski). In: Übergänge und Verflechtungen. Kulturelle Transfers in Fallstudien. Hg. Gregor Kokorz u. Helga Mitterbauer. Bern 2004, S. ???

Literaturverzeichnis:

- Babiński, Joseph, Démembrement de l'hystérie traditionnelle (1909). In: Ders., Œuvre scientifique. Paris 1934.
- Berent, Waclaw, Próchno. Hg. J. Paszek. Wrocław [u. a.] 1998.
- Bronfen, Elisabeth, Das verknötete Subjekt. Hysterie in der Moderne. Berlin 1998.
- Israël, Lucien, L'Hystérique, le sexe et le médecin. Paris 1976.

- Lacan, Jacques, Intervention on Transference. In: Dora's Case. Freud – Hysteria – Feminism. Hg. Ch. Bernheimer u. C. Kahane. New York 1985.
- Markiewicz, Henryk, Bezdogmatowcy i melancholicy. In: Ders., W kręgu Żeromskiego. Rozprawy i szkice historycznoliterackie. Warszawa 1977.
- Matuszek, Gabriela, Melancholik, mistyk, narcystyczny kochanek, samotny homo dolorosus. In: Stanisław Przybyszewski, Poematy prozą. Kraków 2003, S. ???.
- Matuszek, Gabriela, Misogyner Diskurs in der europäischen Kultur um 1900. In: Übergänge und Verflechtungen (Übers.: B. Helbig-Mischewski). Kulturelle Transfers in Fallstudien. Hg. Gregor Kokorz u. Helga Mitterbauer. Bern 2004, S. ???.
- Nałkowski, Wacław, Forpoczty ewolucji psychicznej i troglodyci (1895). In: Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski. Hg. M. Podraza-Kwiatkowska. Wrocław [u. a.] 1977, S. ???.
- Podraza-Kwiatkowska, Maria, Bóg, ofiara, clown czy psychopata? O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku. In: Dies., Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka. Kraków 1975, S. ???.
- Przerwa-Tetmajer, Kazimierz, Anioł śmierci. Romans. Kraków 2004.
- Przerwa-Tetmajer, Kazimierz, Zatrącenie. Romans. Kraków 1921.
- Przybyszewski, Stanisław, Homo sapiens. Na rozstaju. Lwów 1923.
- Przybyszewski, Stanisław, Werke, Aufzeichnungen und ausgewählte Briefe in acht Bänden und einem Kommentarband. Hg. Michael M. Schardt. Paderborn 1990–1999.
- Smith-Rosenberg, Carol, Disorderly Conduct. Visions of Gender in Victorian America. Oxford 1985.
- Steyerthal, Armin, Neue Anschauungen zur Hysterie. In: Deutsche Medizinische Presse. Berlin 1911.
- Trillant, Etienne, Histoire de l'Histérie. Paris 1986.
- Weickmann, Dorion, Rebellion der Sinne. Hysterie – ein Krankheitsbild als Spiegel der Geschlechterordnung (1880–1920). Frankfurt/M. – New York 1997.
- Zbierzchowski, Henryk, Literat. Powieść. Warszawa 1909.
- Žižek, Slavoj, The Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Causality. London 1994.