**Die Montagetechnik in ausgewählten Feuilletons Alfred Polgars**

Bachelorarbeit

Vorgelegt bei: Assoz. Prof. Mag. Dr. phil. Hildegard Kernmayer

Wintersemester 20/21

Verfasserin: Susanne Höfer

Matrikelnummer: 01510075

E-Mail: susanne.hoefer@edu.uni-graz.at

Inhaltsverzeichnis

[1 Einleitung 3](#_Toc120918898)

[Zur Textauswahl und dem methodischen Vorgehen der Feuilletonanalyse 4](#_Toc120918899)

[2 Das Feuilleton und das Feuilletonistische 5](#_Toc120918900)

[3 Alfred Polgar – Der „Meister der kleinen Form“ 8](#_Toc120918901)

[3.1 Vom Polak - zum Polgar - zum Meister 8](#_Toc120918902)

[3.2 Der Meister über die kleine Form 11](#_Toc120918903)

[3.3 Charakterisierung eines meisterlichen Schreibstils 12](#_Toc120918904)

[4 Die Montagetechnik als Form der modernen literarischen Expression 15](#_Toc120918905)

[4.1 Zum Begriff und zu historisch-gesellschaftlichen Aspekten der Montage 15](#_Toc120918906)

[4.2 Montage oder doch Collage? – Die terminologische Schwierigkeit 16](#_Toc120918907)

[4.3 Funktionen und Funktionsweisen der Montage 17](#_Toc120918908)

[5 Betrachtung der Montage anhand der ausgewählten Feuilletons 21](#_Toc120918909)

[5.1 Montage im Feuilleton *Die großen Boulevards* 21](#_Toc120918910)

[5.2 Montage im Feuilleton *Orchester von oben* 28](#_Toc120918911)

[6 Zusammenfassung 42](#_Toc120918912)

[7 Literaturverzeichnis 45](#_Toc120918913)

[7.1 Primärliteratur 45](#_Toc120918914)

[7.2 Sekundärliteratur 45](#_Toc120918915)

# 1 Einleitung

Was hat eine elektrische Widerstandspunktschweißanlage mit einem Feuilleton des Wiener Satirikers Alfred Polgar zu tun? Auf den ersten Blick vermutlich nichts. Hier scheinen zwei verschiedene Welten aufeinander zu prallen: Technik und Literatur. Doch eine Gemeinsamkeit teilen sich die beiden Welten: das Konzept der Montage. In der technischen Montage werden verschiedene elektronische und mechanische Bauteile zu einer Maschine zusammengesetzt. Die Textmontage dagegen macht sich sprachliche, thematische und stilistische Elemente zu Nutze, die ebenso wie Zahnräder ineinandergreifen und so literarische Kunstwerke erschaffen.

Die Kurzprosagattung Feuilleton ist im Hinblick auf die Montagetechnik von besonderer Bedeutung: So steht sie zwischen den Domänen des kritisch-objektiven Journalismus und der subjektiv-emotionalisierenden Unterhaltungsliteratur. Das Feuilleton versteht es also, zwei scheinbar diametrale Positionen in sich zu vereinen. Wie im Abschnitt zur Montagetechnik genauer ausgeführt werden wird, eröffnet dieser literarische Konstruktionsprozess Möglichkeiten, kontrastreiche Themen, Motive, Sprachstile, etc. in einer Textsorte verschmelzen zu lassen. Feuilleton und Montage erzeugen eigenständige Spannungsfelder, die sich, sind sie innerhalb eines Textes anzutreffen, auch gegenseitig bedingen und diesen hoch spannend machen. Einer, der es in besonderem Maße verstand, auf diese Weise scheinbar völlig Unvereinbares zu wirkmächtigen Texten zu verbinden, war der Feuilletonist Alfred Polgar.

Ziel dieser Arbeit ist es, die Montagetechnik in den Feuilletons Alfred Polgars zu zeigen und die Wirkmechanismen, die diese Technik darin einnimmt, herauszuarbeiten. Dazu wird zuerst das Feuilleton als literarische Gattung und das Feuilletonistische als Kunstform charakterisiert. Danach wird kurz umrissen, was Alfred Polgar biografisch als Feuilletonisten auszeichnet. Außerdem wird skizziert, wieso gerade für Polgar das Feuilleton im frühen Zwanzigsten Jahrhundert Ausdruck künstlerischer Notwendigkeit dieser Zeit war. Weiterhin wird ein Blick auf seinen feuilletonistischen Schreibstil geworfen, den nicht nur seine Zeitgenossen sehr an ihm schätzten, sodass sie ihn schon zu Lebzeiten „Meisters der kleinen Form“[[1]](#footnote-1) nannten.

In einem eigenen Kapitel wird der Begriff der Montagetechnik zunächst definiert und dann historisch-gesellschaftlich in die Epoche der Moderne eingeordnet. Da in derselben Zeit auch der Begriff der Collage aufkommt ist es nötig eine mögliche Trennschärfe zwischen beiden Termini zu diskutieren, um eine exakte Begriffsauffassung der Montagetechnik, unter der die Feuilletons analysiert werden, herauszuarbeiten. Um im Analyseabschnitt der Arbeit das Zusammenspiel einzelner Montageteile besser sichtbar machen zu können, werden die Funktionen und die Funktionsweisen der Montagetechnik mit ihren Subtypen näher erläutert.

Anschließend werden die ausgewählten Polgar-Feuilletons auf die Verwendung der Montagetechnik hin untersucht und in ihrem künstlerischen Aufbau sowie ihrer Wirkungsweise miteinander verglichen. Die Ergebnisse der Feuilletonanalyse werden final in einem Resümee zusammengetragen.

## Zur Textauswahl und dem methodischen Vorgehen der Feuilletonanalyse

Die behandelten Feuilletons stammen aus der Zeit der 1920er Jahre. In diesem Zeitraum wird Polgars Kurzprosa als besonders bedeutend erachtet,[[2]](#footnote-2) entstammt sie doch auch seiner produktivsten Phase als Feuilletonist.[[3]](#footnote-3) Es lohnt sich also, den Fokus auf ausgewählte Texte aus genau diesem Schaffenszeitraum zu richten. Dabei soll der Fokus auf den Feuilletons *Orchester von oben* von 1921,[[4]](#footnote-4) und *Die großen Boulevards* aus dem Jahr 1924 liegen, [[5]](#footnote-5) da sie, wie sich zeigen wird, auf sehr unterschiedliche Art montiert sind. Somit bietet sich auch ein Vergleich beider Texte an. Um nachzuweisen, dass Polgar sich der Montagetechnik, die verschiedene Sprach-/ Stilebenen ineinander vereint, bediente, sollen die Feuilletons als Konstrukte verstanden werden, die es auf Form- und Inhaltsebene zu dekonstruieren gilt. In weiterer Folge wird versucht, den Montageprozess, mit literatur- und sprachwissenschaftlichen Konzepten und historischen Bezügen zu rekonstruieren, um die Bedeutungsebenen und Wirkmechanismen der Texte sichtbar zu machen. Das besondere Augenmerk der Analyse liegt dabei auf der Wirkung, die Montage in den behandelten Texten einnimmt.

# 2 Das Feuilleton und das Feuilletonistische

Der Terminus *Feuilleton* ist ein schwieriger. Nicht nur, weil der Begriff, der auf Deutsch mit *Blättchen* übersetzt wird,[[6]](#footnote-6) aus dem Französischen stammt und deshalb für Deutschsprechende nicht selten die Gefahr eines Zungenbrechers birgt, sondern auch, weil er drei ähnliche, aber doch unterschiedliche Phänomene umfasst: die Rubrik des Feuilletons in der Zeitung, das Feuilleton als Gattung und Textsorte innerhalb dieses Zeitungsabschnitts und deren besonderer feuilletonistischer Stil.[[7]](#footnote-7)

Dazu wird zunächst der Fokus auf den historischen Ursprung des Feuilletons im Allgemeinen gelegt. Danach wird versucht, diese Dreiteilung abschnittsweise aufzutrennen – jedoch in dem Wissen, dass es nie eine vollkommene Trennung geben kann, da sich Rubrik, Gattung und feuilletonistischer Stil gegenseitig bedingen.

Seinen Ursprung hat die publizistisch-unterhaltende Schnittstellengattung des Feuilletons in den französischen Zeitungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts, als deren Formatgröße um ein Drittel erweitert wird und somit Freiraum unter den journalistischen Artikeln entsteht.   
Diesen nutzen zunächst die Pariser Zeitungen, um eine Langversion ihres Blattes mit dem damals neuartigen Feuilletonteil in der französischen Hauptstadt zu verkaufen. Im ländlichen Raum entschieden sich die Verlage zeitweilig dafür, noch keine Feuilletons in den Zeitungen abzudrucken.[[8]](#footnote-8)

In einem der ersten und für die Entstehung des Feuilletons bedeutendsten Zeitungsblatt – dem französischen *Journal des Débats –* lassen sich noch verschiedene Textsorten und Genres finden.[[9]](#footnote-9)

Kernmayer und Jung machen im *Journal de Debáts* unter anderem folgende aus:

Es enthält das Pariser Theaterprogramm, Werbeeinschaltungen von Buchhandlungen und Druckereien, gereimte Rätsel, kleine Prosaskizzen etwa zu historischen Ereignissen, aber auch offiziöse Kundmachungen und nicht zuletzt Buchbesprechungen und Theaterkritiken. *[[10]](#footnote-10)*

Es wird also deutlich, dass schon die frühe Rubrik des Feuilletons ein breites Genrespektrum abdeckt und durch die große thematische Flexibilität eine besondere Wandlungsfähigkeit mit sich bringt, die es auch heute noch schwer greifbar macht. Aber gerade deshalb ist das Feuilleton nicht zu unterschätzen.

Die ersten Feuilletons richten sich besonders an die gebildete Oberschicht und lassen die allgemeine Bevölkerung als Leserschaft, aber auch als Thema noch außen vor. Der Leiter der Feuilletonsektion des gattungsweisenden *Journal de Débats,* Julien-Louis Geoffroy, versteht den Abschnitt als „Ort der Theaterkritik“[[11]](#footnote-11). Erst im Laufe der Zeit wird die publizistische Kleinform zum „Allzuständigkeitsfeuilleton“[[12]](#footnote-12). Wie der Begriff schon impliziert, fühlt sich das Feuilleton nun nicht mehr nur der Theaterkritik und dessen Publikum verpflichtet. Es verschwimmen allmählich seine thematischen Grenzen, auch seine Leserschaft wird diverser: Von nun an greifen nicht nur elitäre Personen zum Feuilleton, sondern auch der kleine Mann und die kleine Frau werfen einen Blick hinein. [[13]](#footnote-13)

Ein markanter Strich, bedingt durch die Drucktechnik der Zeitungsseite, trennt seit den Anfängen des Feuilletons journalistisch Informatives des aktuellen Tagesgeschehens zunächst vom Pariser Theaterprogramm und später allem, wovon man annimmt, dass sich nur ein kleines Publikum der Leserschaft dafür interessiert. Nicht selten findet sich daher die Meinung, das Feuilleton sei zweitrangig,[[14]](#footnote-14) dem eigentlichen journalistischen Zeitungsgeschehen fast schon untergeordnet.[[15]](#footnote-15) Erich Straßner geht sogar so weit, davon zu sprechen, dass das Feuilleton an das Ende einer Zeitungsseite „verbannt“[[16]](#footnote-16) worden sei. [[17]](#footnote-17)

Als scheinbar unbeachteter Außenseiter innerhalb der Zeitung kann es aber kritische Fragen an die tagesaktuellen Berichte oberhalb des berühmten Trennstrichs stellen. Funktionell „kommentier[t], glossier[t], reflektier[t] oder diskutier[t]“[[18]](#footnote-18) die *kleine Form* dabei auch „Außen- und Innenpolitik, […] Wirtschaft oder […] lokale […] [Anlässe]“[[19]](#footnote-19). Weiterhin versucht sie auch auf eben diese Bereiche einzuwirken.[[20]](#footnote-20) Für Jäger und Schütz ist das Feuilleton, aufgrund seiner journalistisch-literarischen Kraft, eine Gattung, die nimmermüde die Ereignisse aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet und so versucht, eine Wirklichkeit zu konstruieren.[[21]](#footnote-21)

In der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen wird die mediale Bedeutung der kleinen Prosagattung besonders deutlich: Als gedruckte Zeitzeugin dokumentiert und kommentiert sie, nicht selten zwei- oder dreimal täglich, die kulturpolitischen Ereignisse der Zwanziger Jahre – steckten Medien, wie z.B. das Radio noch in den Kinderschuhen, oder waren, wie das Fernsehen oder Internet, noch gar nicht erfunden.[[22]](#footnote-22) Damit entspricht das Feuilleton auch dem schnelllebigen Zeitgeist der Moderne.

Das Feuilleton fokussiert thematisch und stilistisch auf das „Flüchtige [und] lenk[t] die Aufmerksamkeit auf das Detail, auf das scheinbar Nebensächliche, Triviale [und] Unauffällige“[[23]](#footnote-23). Auch zeichnet es sich besonders durch „Kürze, Komprimierung und Konkretion“[[24]](#footnote-24) der Texte und ihrer Bedeutungen aus. Sie halten flüchtige Eindrücke des Weltgeschehens fest und konzentrieren ihre Aufmerksamkeit dabei auf „das Kleine im Großen [und] die Nachricht *hinter* der Nachricht“[[25]](#footnote-25).

# 3 Alfred Polgar – Der „Meister der kleinen Form“

## 3.1 Vom Polak - zum Polgar - zum Meister

Der Feuilletonist und Theaterkritiker Alfred Polgar wurde am 17. Oktober 1873 als Alfred Polak, Sohn eines nach Wien eingewanderten ungarischen Klavierlehrers und seiner Frau, in Wien geboren.[[26]](#footnote-26) Aufgewachsen ist der spätere *Meister der kleinen Form,* wie ihn die Kritiker loben,[[27]](#footnote-27) in einfachen Verhältnissen. Sie waren so einfach, dass es fast schon verwundert, wie aus ihm einer der bedeutendsten deutschsprachigen Feuilletonisten werden konnte,[[28]](#footnote-28) war sein Heimatbezirk doch die Wiener Leopoldstadt, das einstige jüdische Ghetto.[[29]](#footnote-29) Über seinen Bildungsweg in frühen Jahren ist wenig bekannt. Ob er tatsächlich so breitgefächerte Studien betrieb, wie er von sich behauptet hat, lässt sich nicht nachweisen. An einer Hochschule war er nie inskribiert. Als gesichert gelten kann jedoch, dass er, bevor er den Weg des Journalisten und Theaterkritikers einschlug, im Sinn hatte, Musiker zu werden. Er selbst schrieb aber später, dass ihm dazu das Talent gefehlt habe, weshalb er sich dem Schreiben zuwandte.[[30]](#footnote-30) Wie sich zeigen wird, hat ihn die Musik aber nie verlassen, auch nicht in den vermeintlich klanglosen Feuilletons.

Bereits in seiner Jugend waren bekannte Persönlichkeiten der Literaturszene, wie Peter Altenberg, Egon Friedell, Adolf Loos und Karl Kraus seine Weggefährten. Mit einigen von ihnen bildete er einen für die Zeit der Jahrhundertwende typischen jungen Literatenkreis, dessen Mitglieder sich allerdings nicht, wie der Kreis „Jung Wien“ im Café Central, sondern im Café Griensteindl trafen. Schon damals soll Polgar laut dem Initiator Max Graf „der witzigste Kopf, der Ironiker, der alle Schwächen unseres Kreises schnell erkannte“[[31]](#footnote-31), gewesen sein. [[32]](#footnote-32)

Seine erste bedeutendere berufliche Station war 1895 der Eintritt in die *Wiener Allgemeine Zeitung (WAZ)*, wo er als Redakteur arbeitete*.* Dort hatte er es jedoch nicht einfach, da, wie es heißt, der Chefredakteur bemüht war, Polgars bereits „zugeschärfte[s], zugespitzte[s] Deutsch […] in sein Allerweltsdeutsch umzukorrigieren“[[33]](#footnote-33).[[34]](#footnote-34) Die *WAZ* sollte jedoch nicht das einzige Medium bleiben, für das er schrieb. So war er für diverse Zeitungen und Zeitschriften, wie z.B. das *Prager Tageblatt,* das *Berliner Tageblatt, Simplicissimus* oder *Die Schaubühne* und andere tätig. In dieser großen Zahl publizistischer Blätter veröffentlichte er im Laufe seines Lebens eine noch größere Anzahl Feuilletons. „Prosastücke von oft nur zwei oder drei Druckseiten waren Polgars Spezialität: Skizzen, Satiren, Stimmungsbilder, Glossen, Miszellen, Alltagsminiaturen, aber auch filigrane Erzählungen und brilliante Theaterkritiken“[[35]](#footnote-35). So sind heute mehrere tausend Texte von ihm bekannt.[[36]](#footnote-36) Seine erste Theaterkritik und somit sein erstes Feuilleton, mit dem Titel *Hunger*, erscheint jedoch in *Die Zukunft,* damals noch unter dem Pseudonym Alfred von der Waz, eine Anspielung auf seine Tätigkeit bei der *Wiener Allgemeinen Zeitung*.[[37]](#footnote-37) Eine Vielzahl seiner Feuilletons schrieb er für *Die Schaubühne*, eine von Siegfried Jacobsohn im Jahr 1905 gegründete Wochenzeitschrift, sie sollte eine weitere wichtige Station seines Lebens darstellen. In ihr fand er für fast drei Jahrzehnte ein stetes Publikationsmedium für seine Feuilletons. In der Zeit hatte er sich an die Spitze der Kritikerszene des deutschsprachigen Theaters geschrieben. Es verwundert wenig, dass Polgar als Folge seiner stets wachsenden Reputation der soziale Aufstieg gelang. 1914 ließ er nicht nur seinen ärmlichen Heimatbezirk hinter sich, um in den ersten Bezirk zu ziehen, sondern änderte auch seinen Nachnamen endgültig in sein literarisches Pseudonym Polgar. Im ersten Weltkrieg nimmt er, im Gegensatz zu vielen seiner vaterlandsliebenden Schriftstellerkollegen, eine mehr distanzierte, dennoch den Krieg verurteilende Position eines kritischen Beobachters ein. In dieser Zeit verfasst er verdeckt lehrhafte Feuilletons, die das tägliche Geschehen beschreiben und kritisieren.[[38]](#footnote-38) Die Goldenen Zwanziger Jahre dürften für ihn sprichwörtlich golden gewesen sein, wurde er doch zum bestbezahlten Feuilletonautor Berlins, in welchem er ab 1925 lebte. Er konnte sich sogar Angestellte leisten.[[39]](#footnote-39) Auch werden seine Feuilletons aus dieser Phase als besonders wertvoll angesehen.[[40]](#footnote-40) Die 1930er Jahre dagegen waren für ihn eine finanziell schwierige Zeit, da er als liberaler Jude aufgrund des aufkommenden Nationalsozialismus in Deutschland mehrfach gezwungen war, an verschiedenen Exilorten zu leben. Zunächst floh er über Prag nach Wien, später, als Österreich „annektiert“ wurde, nach Paris.[[41]](#footnote-41) In diesem Jahrzehnt versucht er mehrfach, als Drehbuchautor Fuß zu fassen, jedoch ohne Erfolg. Er bedauerte, dass ihm das Talent, eine gute Handlung zu schreiben, schlichtweg nicht gegeben war,[[42]](#footnote-42) denn das Potential des Films faszinierte ihn offensichtlich:

Der Film hat unbegrenzte Macht der Bewegung, der Vorausnahme des Kommenden und Erneuerung des Gewesenen. Die Schwerkraft ist für ihn aufgehoben, er kann Berge versetzen, Tag und Nacht tauschen, die Erde von Ost nach West drehen, die Sonne stille stehen heißen im Tale Gideon oder in welchem Tale sonst er will. Aber wie bescheidenen Gebrauch macht er von so wunderbaren Möglichkeiten![[43]](#footnote-43)

Als die Deutschen kurz vor Paris standen, floh Polgar 1940 in die Vereinigten Staaten, wo er, um eine Aufenthaltsgenehmigung zu erlangen, wie viele andere Exilautoren einen befristeten Vertrag bei Metro Goldwyn Mayer in Hollywood annehmen musste. Auch dort blieb ihm der Erfolg verwehrt, was dem Fakt geschuldet sein dürfte, dass Polgar in der ersten Zeit in Amerika kaum Englisch beherrschte und einen Übersetzer für seine Texte benötigte.[[44]](#footnote-44) 1949 zog es ihn nach fast einer Dekade das erste Mal wieder nach Europa. Zwei Jahre darauf sollte er im Hotel Urban im schweizerischen Zürich eine neue Heimat finden. Zeitweise traf man Polgar nun auch wieder in Deutschland und Österreich an. Seine Haltung gegenüber beiden Ländern blieb allerdings kritisch, auch als seine Geburtsstadt ihm 1951 den „Preis der Stadt Wien für Publizistik“ verlieh. In seinen letzten Lebensjahren verbesserte sich auch seine Auftragslage wieder, so schrieb er unter anderem für „*Die Neue Zeitung,* die *Süddeutsche Zeitung*, den *Wiener Kurier* und das Magazin *Der Monat*“[[45]](#footnote-45). In der Nacht vom 23. auf den 24. April 1955 verstarb Polgar. Mit ihm – folgt man U. Weinzierl – verlor die Welt „einen der hervorragendsten und sympathischsten Vertreter der österreichischen Literatur“[[46]](#footnote-46), der noch wenige Stunden vorher eine Theaterkritik beendet hatte.[[47]](#footnote-47)

## 3.2 Der Meister über die kleine Form

Wie sich im Kapitel zum Feuilleton bereits gezeigt hat, steht die Textgattung zwischen verschiedenen Polen und ist durch ihren polyperspektivischen fließenden Charakter sowie ihre Kürze schwer zu greifen. Dass Feuilletonbände dadurch nicht immer im Sinne des oder der Schreibenden verstanden werden, diese Erfahrung hat auch Alfred Polgar machen müssen, als er erfuhr, wie Kritiker über seinen Sammelband *An den Rand geschrieben* geurteilt hatten. Daraufhin schrieb er 1926 *Quasi ein Vorwort* zu seinem nächsten Band (*Orchester von oben)* mit dem Titel *Die kleine Form*,[[48]](#footnote-48) in dem er für das kleine Feuilleton einsteht.

Nachfolgend sollen die wichtigsten Punkte dieses Textes kurz umrissen werden, da er einen Einblick gibt, wie *der Meister der kleinen Form* die Gattung selbst verstand und was sie für ihn fast schon zur Notwendigkeit seiner Zeit machte.

Eingangs bedauert Polgar, dass er seinen Sammelband nicht anders genannt hat, denn der Titel *An den Rand geschrieben* in Verbindung mit kurzen Prosatexten scheint bei seinen Kritikern zu „kränkenden Assoziationen [geführt zu haben], wie: unscheinbar, nebensächlich, fern vom Kern, Notiz, Notizchen, Brosamen […], Randleisten [oder auch] Randschnörkel.“[[49]](#footnote-49) Man schlussfolgerte von einem unscheinbaren Titel auf ebenso unscheinbare Sujets. Aus einem Feuilleton, für dessen Lektüre „man 5 Minuten braucht“[[50]](#footnote-50), wurde eine „Lektüre, wenn man was für fünf Minuten braucht“[[51]](#footnote-51). So sei es auch für „Stündchen“ geeignet: „das Stündchen nach dem Mittagessen. Das nach dem Abendessen. Das vor dem Einschlafen.“[[52]](#footnote-52) Als geeigneter Lektüreort sei unter anderem „das Kanapee,[…] die Hängematte [oder] das Sofa“[[53]](#footnote-53) geeignet, auf dem man eine „lässige, bequeme, entspannte“[[54]](#footnote-54) Position einnehmen solle. [[55]](#footnote-55)

Polgar, der sich von dieser Kritik verkannt fühlte, betont in seinem *Vorwort*, dass der Schreibprozess mit geistiger Schwerarbeit verbunden sei, die aus dem Bestreben, „aus hundert Zeilen zehn zu machen“[[56]](#footnote-56) resultiere. Der umgekehrte Prozess, aus wenigen Zeilen viele zu machen, hätte ihm, seiner Meinung nach, dagegen wohl eher Ruhm und Ehre statt Kritik beschert. Weiterhin ist er sich auch bewusst, dass nicht jedes Feuilleton sinnhaft und bedeutend ist, sondern dass es auch Texte voller Worthülsen gibt. Dennoch spricht er dem Feuilleton besondere Bedeutung zu, da es der „Spannung und dem Bedürfnis der Zeit gemäß“[[57]](#footnote-57) sei. Für ihn ist der lange Roman kein angemessenes Abbild der aktuellen Zeit der 1920er Jahre. Polgar sieht die Zeit der kurzen Literatur gekommen. Zum einen, weil nur sehr wenige Schriftsteller „eine solche Genie-Portion an Raum beanspruchen dürften“, die der Roman erlaube, zum anderen sei „[das] Leben zu kurz für lange Literatur, zu flüchtig für verweilendes Schildern und Betrachten“[[58]](#footnote-58). Dafür, dass Autoren immer noch lange Romane schreiben, kann Polgar Verständnis aufbringen. Ihn verwundert aber der Fakt, dass in den modernen, schnelllebigen Zeiten die Menschen noch Zeit und Ruhe, finden diese Literatur zu konsumieren. Jedes überflüssige Wort ist für Polgar nur Ballast auf der turbulenten Reise in eine neue Zeit. Es gilt nur das (ästhetisch) Notwendigste in den literarischen Reisekoffer zu packen. Auch geschwollen geschmückter Literatur sagt er ab, denn das Motto der Zeit ist „die kürzeste Linie von Punkt zu Punkt“[[59]](#footnote-59) zu finden.[[60]](#footnote-60)

## 3.3 Charakterisierung eines meisterlichen Schreibstils

Wie das Stimmungsbild bereits gezeigt hat, ist Polgar maßgeblich für seinen einzigartigen Sprachstil bekannt. Der Stil des Alfred Polgar entstammt der Tradition des Wiener Feuilletons. Aus dieser hat sich sein individualisierter satirisch-gesellschaftskritischer Stil mit moralisierendem Charakter herauskristallisiert.[[61]](#footnote-61)

Ein genauerer Blick auf seine sprachliche Gewandtheit lässt sich jedoch kaum besser als mit der folgenden Polgar-Anekdote eröffnen. So soll er einmal, als ihn beim Verlassen des Café Central jemand belästigte auf die Frage: „In welche Richtung gehen Sie, Herr Polgar?“[[62]](#footnote-62)„In die entgegengesetzte.“[[63]](#footnote-63) retourniert haben. Wie Torberg bereits feststellt, ist die Antwort auch exemplarisch für Polgars Schreibstil. Sie ist auf das Nötigste komprimiert, gleichzeitig geistesgegenwärtig, blitzgescheit mit einem Touch humorösen Eigensinn. Mit dieser messerscharfen Antwort macht Polgar die Frage als leere gedankenlose Phrase sichtbar.[[64]](#footnote-64)

Über eine Theaterszene, in der eine erfahrene Schauspielerin mit ihrem neuen Kollegen spielt, schrieb er einmal: „Sie spielt im Schweiße seines Angesichtes“[[65]](#footnote-65).[[66]](#footnote-66) An diesem Satz wird ein weiterer sprachlicher Kniff des Feuilletonisten deutlich, dessen Sprachspiel nie leichtfertig und nie ohne geistigen Tiefgang ist.[[67]](#footnote-67) So hat Innerhofer festgehalten, dass Polgar es vermöge, Sprachbilder und stereotypische Floskeln so zu verdrehen, dass sie dem redensartlichen Sinn entrückt werden und durch den wörtlichen Gebrauch eine neue witzig-ironische Bedeutungsqualität erhalten. Zentral sei zudem sein „geschärfte[r] Blick auf die Details [und] das Bewusstsein für die Zwischen- und Untertöne der Sprache“[[68]](#footnote-68).[[69]](#footnote-69)

In diesem Spiel der Zwischen- und Untertöne ist für Polt-Heinzl in den Feuilletons auch eine synästhetische Qualität aus Hören und Sehen zu erkennen.[[70]](#footnote-70) Damit nimmt sie biografisch Bezug auf seinen frühen Wunsch, Musiker zu werden. An Feuilletontiteln wie *Orchester von oben* oder auch *Klarinette*[[71]](#footnote-71) wird deutlich, dass er sich auch als Schriftsteller diesem Themenkomplex widmete. So ist es wenig verwunderlich, dass Polt-Heinzl seine Sinneswahrnehmung wie folgt charakterisiert:

„Er sieht im Gehörten das Unsichtbare und hört die Begleitgeräusche des Gesehenen mit einem enormen akustischen Verstärker[…].“[[72]](#footnote-72) Sie beschreibt ihn als „Hörautor“[[73]](#footnote-73) der mit „Sprach-Klangteppiche[n]“[[74]](#footnote-74) arbeitet. Dabei lauscht er nicht nur den lauten Tönen, sondern auch „den menschlichen Nöten“[[75]](#footnote-75), „die auf leisen Sohlen gehen, die im Unscheinbaren sich kundgeben“[[76]](#footnote-76), immer auf der Suche nach den Dissonanzen der Gesellschaft.[[77]](#footnote-77) Er nimmt eine ironisch-distanzierte Position zur Welt ein, um die großen Zusammenhänge im Blick zu behalten, von der er sich selbst jedoch nicht ausnimmt.[[78]](#footnote-78)

Die Welt, die Polgar literarisch nachzeichnet, ist eine dem/der Lesenden vertraute, subjektive. Sie soll den meisten Lesenden die Chance bieten, sich ohne große Mühe in ihr selbst auszumachen, weshalb sie den Menschen, auch wenn sie stellenweise zur Abstraktion neigt, stets geläufig ist. Der Feuilletonist verzichtet bewusst auf exotische oder fantastische Elemente. So trifft man in realistisch situierten Wiener Kaffeehäusern entsprechend authentisch skizziertes Klientel: Schriftsteller, Gelehrte, aber auch ihre Bewunderer. Die Erzählwelten Polgars bleiben auch in späteren Prosaskizzen gewöhnliche Orte in bekannter Umgebung, denn „[s]eine Absicht ist es nicht, Neues vorzustellen, sondern Bekanntes darzustellen.“[[79]](#footnote-79) Die dort skizzierten Ereignisse sind ebenso alltäglich und gewöhnlich wie das Setting, in dem er sie geschehen lässt. Polgar nimmt in seinen Texten Abstand zu den historisch bedeutenden Geschehnissen, zum sensationellen Vorfall. Bei ihm steht vielmehr das kleine Ereignis des menschlichen Lebens im Vordergrund, aus dem sich erst die großen gesellschaftlichen Vorgänge und Ereignisse zusammensetzen. Die kleinen Prozesse sind für ihn jedoch nie nebensächlich oder gar unbedeutend, vertritt er doch die Ansicht, „daß das Große im Kleinen enthalten ist und umgekehrt[[80]](#footnote-80)“. Laut Philippoff haftet diesem stilistischen Vorgehen auch ein künstlerisches Risiko an: Die Leserschaft könnte die von vermeintlich Nebensächlichkeiten geprägten Texte als uninteressant empfinden, da es ihnen scheinbar an reizvollem Inhalt fehlt. Um dieser Ansicht entgegenzuwirken, müsse das Werk einen anderen Weg finden, Anziehung auf die Leser auszuüben. Der „Meister der kleinen Form“ erreiche dies, durch ein stetes Wechselspiel mit dem Blickwinkel auf die *nebensächlichen Situationen*.[[81]](#footnote-81) Durch dieses Erzählverfahren konstruiere Polgar jedoch keine Welten, sondern er nutze diese Technik, um bestehende Welten und ihre Anschauungen zu demontieren.[[82]](#footnote-82)

Philippoff zufolge sind Polgars Feuilletons dabei immer um einen immanenten Moralsatz gebaut, der sich meist in Form einer Parabel offenbart. Er nutze die Moral, um die menschliche Seele als etwas unentwegt Undurchsichtiges darzustellen, die sich einem nie völlig offenbart. Sind in frühen Werken Polgars die „Nähte“[[83]](#footnote-83), wie Philippoff Tucholsky zitiert, des Erzählverfahrens, welches auf die Demaskierung gesellschaftlicher Prozesse abzielt, noch sichtbar, werden sie in späteren immer unsichtbarer. Auch die Moralsentenzen sind in späteren Feuilletons noch feiner und verdeckter in die Erzählungen eingewoben.[[84]](#footnote-84) Allerdings rückt Polgar im Laufe der Zeit, vor allem mit Ende des Ersten Weltkrieges, von anfänglich noch harschen und direkten Moralappellen in seinen Gesellschaftskritiken ab. Weinzierl vermutet, dass dies zum einen mit der sich stabilisierenden ökonomischen Situation der Zwanziger Jahre einhergeht. Zum anderen dürfte Polgar schlichtweg für sich erkannt haben, dass dieses Mittel zu aufdringlich wirkt.[[85]](#footnote-85) Was jedoch langfristig konsistent bleibt, sind die Charaktere, die er in seinen Feuilletons zeichnet: Sie bleiben trotz der Kürze der Texte auch in späteren Werken stilistisch elaboriert-individuell und sie schwinden nicht hinter gesellschaftlichen Stereotypen. [[86]](#footnote-86)

# 4 Die Montagetechnik als Form der modernen literarischen Expression

## 4.1 Zum Begriff und zu historisch-gesellschaftlichen Aspekten der Montage

Um den Aufbau und die Wirkweise der ausgewählten Feuilletons genau analysieren zu können, muss der Betrachtung zunächst die Klärung des Stilmittels *Montagetechnik*, vorausgehen. Der Begriff *Montage* leitet sich vom Französischen *le montage* ab und wird mit „das Zusammensetzen, Aufstellen“[[87]](#footnote-87) übersetzt.[[88]](#footnote-88) Gemeinhin ist sich, so Žmegač, die Literaturwissenschaft darüber einig, dass es sich dabei um einen der bedeutendsten ästhetischen Impulse der künstlerischen Epoche der Moderne handelt.[[89]](#footnote-89) Dieser avantgardistische Kunstgriff hält, je nach Definition des Epochenbegriffs – im Zeitraum zwischen 1890 und 1920[[90]](#footnote-90) bzw. 1933[[91]](#footnote-91) in verschiedenen Kunstrichtungen, so auch in der Literatur, Einzug.[[92]](#footnote-92) Historisch kann die Entstehung der Montagetechnik mit der rasanten Technologisierung diverser Industriezweige, darunter z.B. der Automobilindustrie oder auch der Filmbranche, und der damit einhergehenden Empfindung der Schnelllebigkeit des Lebens, begründet werden. Im Zuge des Modernisierungsprozesses entstehen ferner die ersten Großstädte, wie wir sie heute kennen: geprägt von großen die Straßen mit Licht flutenden Werbetafeln, regem Verkehrsaufkommen und der dieses Treiben begleitenden Geräuschkulisse sowie anderen typisch großstädtischen Phänomenen.[[93]](#footnote-93) So ist für den modernen Menschen um die Jahrhundertwende die Welt im Umbruch, für manche bricht sie gänzlich mit alten Traditionen. Die bisher gekannte Wirklichkeit scheint sich aufzuspalten. Diese Erfahrung bildet laut Mathy das Fundament, auf dem die Montagetechnik fußt. Eben diese Umstände führen bei den Menschen der Moderne dazu, dass sie ähnliche Probleme aus unterschiedlichsten Perspektiven beleuchten und ebenso diverse Fragen an diese Probleme stellen. Die (literaturästhetischen) Antworten der Epoche auf jene Fragen sind jedoch ungemein vielfältig (Dadaismus, Expressionismus, Futurismus und Surrealismus u.a.)[[94]](#footnote-94). Es gibt keine eindeutigen Antworten mehr, wie mit der neuen Realität umgegangen werden soll. Mathy spricht an dieser Stelle von einem „Riß zwischen den Künsten und der Welt“[[95]](#footnote-95), der in gleicher Weise die Welt vom Wesen des Einzelnen trennt.[[96]](#footnote-96)

## 4.2 Montage oder doch Collage? – Die terminologische Schwierigkeit

Das Gestaltungsmittel der Montage ist jedoch ebenso schwierig zu fassen wie die sich rasant verändernde Epoche, in der es besonders viel Anklang findet. So ist der Terminus „Montage“ selbst für Forschende auf diesem Gebiet schwer von dem der „Collage“ abzugrenzen. Einig ist man sich, dass die Montage gleichermaßen künstlerischer Gestaltungsprozess sowie auch dessen künstlerisch erzeugtes Produkt ist. Žmegač betont weiter, dass man zwar eine formale Abgrenzung der Termini „Montage“ und „Collage“ im wissenschaftlichen Diskurs angestrebt habe, sich diese jedoch nur sehr schwer durchsetzen lasse, da die Ausdrücke zeitweise synonym verwendet werden.[[97]](#footnote-97)

In dieser Arbeit wird der Begriff der Montage der aktuell mehrheitlichen Forschungsmeinung nach verwendet: Dahingehend ist Montage im Allgemeinen als Überbegriff ästhetischer Verfahren zu verstehen, welche „untrennbar mit dem Gebrauch von [künstlerischen] »Fertigteilen« verknüpft [sind], d.h. mit Materialien […], die dann Segmente des neu erstellten […] (Werkes) sind“[[98]](#footnote-98). Das heißt, der oder die KünstlerIn entnimmt bestehendes (künstlerisches oder alltägliches) Material, entweder aus seinem eigenen Bestand oder von externen Quellen und kombiniert diese zu einem neuen Kunstwerk. Die Collage dagegen stellt ein spezielles Verfahren dieser Methode dar,[[99]](#footnote-99) bei der sich das kunstschaffende Individuum primär bereits bestehendes Material fremder/externer Medien zu Nutze macht,[[100]](#footnote-100) um ein eigenes Kunstwerk zu erschaffen, in welchem diese Fremdmaterialien integriert sind.[[101]](#footnote-101) In beiden Formen werden die künstlerischen Werkstoffe ihrem anfänglichen Existenzkontext entrissen und zu etwas Neuem zusammengefügt, das beim Rezipienten völlig neue Wirkungseffekte erzielt. Das Ausgangsmaterial erscheint im Kunstwerk teils oder gänzlich verfremdet. Ferner kann die Segmentation, also die Bruchstückhaftigkeit des neuen Kunstwerks unterschiedlich signifikant spürbar sein.[[102]](#footnote-102)

## 4.3 Funktionen und Funktionsweisen der Montage

Die wahrnehmbare Zerrissenheit der Montagefragmente hat Konsequenzen für die Kunstwerke, gleichzeitig birgt sie vielerlei ästhetisches Potential: Die Texte (aber auch andere Werke) werden zum einen allgemein durchlässiger für verschiedene ästhetische Erfahrungen und tendieren dazu, Unübliches in sich zu integrieren. Mathy zufolge tendieren sie, „brüchig geworden an ihren materiellen Grenzen […] gewaltsam über sich hinaus“[[103]](#footnote-103). (Ähnliche Tendenzen zur Grenzüberschreitung zeigte bereits die poetische Kleinform des Feuilletons. Auch da verlaufen die Grenzen zwischen Journalismus und Poesie/Literatur fließend.) Zum anderen verlieren sie an klassischer, tradiert imaginären Interpretierbarkeit, die durch diese Bruchstückhaftigkeit nicht mehr gegeben scheint. Indessen gewinnen montierte Kunstwerke gerade aufgrund ihrer Fragmentierung an einer neuen sinnlich-ästhetischer Bedeutung. In der Verneinung der natürlichen gesamtheitlichen Verbundenheit der Teile wird die neue Form der Einheit deutlich, wie sie nicht nur für die Montagetechnik, sondern auch für die Epoche der Moderne maßgeblich ist[[104]](#footnote-104). Das ästhetische Verfahren befürwortet die Fragmentierung viel eher, als ihr ablehnend gegenüberzustehen. Laut Mathy verschiebt sich dadurch das ästhetische Ziel hin zur Vereinigung von Kunst und Leben.[[105]](#footnote-105)

[Die] Funktion der avantgardistischen Montage ist es [dabei],

1. durch die Integration von Dingen, Zeichen, Lauten und Texten unterschiedlicher Herkunft und Qualität zu einem in sich gebrochenen (anti-)ästhetischen Kontext das Fragmenthafte der zeitgenössischen empirischen Wirklichkeit und Gesellschaft, die fortschreitende Relativierung von Zeit und Raum, die Gültigkeitsverluste geschlossener Weltbilder zum Ausdruck zu bringen und zu verschärfen;
2. das bürgerliche Kunstwerk, das mit seiner bruchlosen Integration all seiner Teile zum erhabenen ästhetischen Ganzen der Alltagswirklichkeit entrückt ist, zu attackieren;
3. durch das Zusammenbringen von Repräsentationsgegenständen des Lebensalltags mit ästhetischen Zeichen Leben und Kunst anzunähern und
4. durch die Verhinderung einer Sinnkonstitution bei der ‚Werk‘-Rezeption das Publikum zu schockieren. [[106]](#footnote-106)

Dahingehend unterscheidet man die Montagetechnik in zwei Subkategorien:

zum einen die integrierende, verdeckte Montage, zum anderen die demonstrierende, irritierende,[[107]](#footnote-107) bei Pavel Novotný auch offene Montage genannt[[108]](#footnote-108). Bei der integrierenden Montage wirken die eingebundenen Fragmente nicht fremd, sondern fördern die literarische Illusionsqualität des Textes.[[109]](#footnote-109) Die Nahtstellen der fremden Fragmente schwinden und sind kaum noch erkennbar für den Rezipierenden. Novotný sieht in der Kategorie der integrierenden Montage eine Form der Intertextualität. Im Gegensatz dazu ist die demonstrierende Montage darauf ausgelegt, die Nahtstellen des Textes offen, also für den Rezipierenden sichtbar darzustellen. So wird der Montageprozess des Textes für den Lesenden nachvollziehbar.[[110]](#footnote-110) Ferner stellt sie sich dem traditionellen Autonomieverständnis eines literarischen Kunstwerkes entgegen, welches das illusionäre Eintauchen in den Text zum Ziel hat. [[111]](#footnote-111)

Die Montage unterteilt Novotný zusätzlich in verschiedene Konstruktionstypen. Dabei gibt es große Überschneidungen zwischen den literarischen und filmischen Montagetypen. Die hier angeführten lassen sich auf beide Genres anwenden:

1. *Additionsmontage*: „In der Anordnung der Montageelemente wird die Absicht der Konstruktion nicht verraten, die Summe der Elemente ist beliebig, ein gemeinsamer Nenner lässt sich nicht finden, die Tendenz zu einer Einheit wird minimalisiert, die Nahtstellen sind völlig sichtbar […].“[[112]](#footnote-112) Die Fragmente fügen sich also nicht in einem ganzheitlichen Bild zusammen, sondern bleiben im Kunstwerk für sich separat.

2) *Mosaikmontage*: „Viele Einzelheiten, die dem breiteren Rahmen der Einheit dienen. Die Nahtstellen sind völlig sichtbar“.[[113]](#footnote-113) Die Fragmente, welche nicht zwingend in gegenseitiger Beziehung zueinanderstehen müssen, formen als Resultat ein größeres Gesamtbild und geben dabei dessen atmosphärische Wirkung wieder, welche sich häufig auf zeitliche oder räumliche Umstände bezieht.[[114]](#footnote-114)

3) *Parallelmontage*: Die Elemente sind so verbunden, dass es keinen offensichtlichen

Sinn-Zusammenhang gibt […], Elemente werden durch den Parallelismus

verknüpft.[[115]](#footnote-115) Typischerweise besteht bei der Parallelmontage eine handlungszeitliche Relation zwischen den verbundenen Elementen. Besonders betont werden muss an dieser Stelle jedoch auch der Unterschied zwischen Parallelmontage und *parallelisierender Montage*: Bei letzterer werden die Handlungsstränge nicht zusammengeführt.[[116]](#footnote-116)

Eine speziellere Form der Parallelmontage stellt die so genannte *Assoziationsmontage* dar. Auch sie verbindet Fragmente, die in keiner zeitlichen Beziehung zueinanderstehen. Zusätzlich negiert dieser Typus aber auch deren handlungsräumliche Relation. Der Zusammenhang der Teile entsteht rein über die Assoziationen des/der Rezipierenden.[[117]](#footnote-117) Sie wird auch *metaphorische Montage* genannt. Diese Montageform macht sich die Assoziationsfähigkeit des Menschen zu Nutze, um „aus signifikativen Bruchstücken höhere Einheiten des Denkens zu synthetisieren“. Dabei stehen diese Bruchstücke in keinem expliziten Zusammenhang zueinander. Erst durch den Prozess der Assoziation der Teile zueinander entsteht eine *dritte,* tiefere Bedeutung, welche jedoch nicht starr sein muss.[[118]](#footnote-118)

4) *Kontrastmontage*: „Zwei oder mehrere Textteile sind so hintereinander gestellt, dass sie

sich gegenseitig erhellen oder entlarven […]. In diesem Falle sind die Elemente durch den

Sinn verknotet.“ [[119]](#footnote-119) Im filmischen Kontext wird beim Einsatz der Kontrastmontage die Handlung in zwei sich stets abwechselnde Handlungsstränge unterteilt. Man spricht hierbei auch vom *cross-cutting*.[[120]](#footnote-120) Dieses Verfahren wird stellenweise auch der Parallelmontage zugeordnet, wobei diese Zuordnung als schwierig angesehen wird, da es sich vielmehr um *parallelisierende Montage* handelt.[[121]](#footnote-121)

5) *Kommentarmontage:* […] „es besteht eine feste Verbundenheit mit dem Aufnahmetext; die Elemente werden organisch in den Aufnahmetext integriert“.[[122]](#footnote-122) Dieser Typus „übernimmt die Funktion, die in der herkömmlichen Erzählweise die überleitenden oder erklärenden Worte des Autors haben“[[123]](#footnote-123).

# Betrachtung der Montage anhand der ausgewählten Feuilletons

Die beiden zu analysierenden Texte, *Die großen Boulevards* und *Orchester von oben,* entstammen, wie zu Beginn dieser Arbeit kurz erläutert, derselben Epoche und sind der Gattung des Feuilletons zuzuordnen. Sie sind jedoch mittels unterschiedlicher Montagetypen konstruiert. Im nachfolgenden Abschnitt wird erläutert, wieso *Die großen Boulevards* dem Typus der primär der Mosaikmontage zuzuordnen ist und *Orchester von oben* dagegen vielmehr der Form einer Assoziationsmontage entspricht. Außerdem wird jeweils ein interpretativer Ansatz erläutert.

# 5.1. Montage im Feuilleton *Die großen Boulevards*

In *Die großen* *Boulevards* zeichnet Polgar das Stimmungsbild einer typischen modernen Großstadt. Es liegt nahe, dass es sich bei der im Feuilleton dargestellten Metropole um Paris handelt. So sprechen unter anderem der Ausruf „Paris le soir!“[[124]](#footnote-124) und die Erwähnung der bekannten Pariser Automobilmesse „salon de l’automobil“[[125]](#footnote-125) dafür.[[126]](#footnote-126)

Um eben dieses Pariser Großstadtgefühl nachzuzeichnen, reiht Polgar viele kurze detaillierte Eindrücke mosaikartig aneinander. Der oder die Lesende schlängelt sich bei der Lektüre des Feuilletons von einer geschilderten Impression zur nächsten. Dabei macht er verschiedene semantische Themenfelder auf, deren Bestandteile in ihrer Zusammenschau keine klassische Imagination erlauben, sondern als Bruchstücke singulär für sich stehen. Auf diese Weise verhindert Polgar bewusst, das Entstehen und Wahrnehmen einer traditionellen linearen Handlung.

Aus Bruchstücken verschiedener Themenbereiche entsteht ein Gesamteindruck. Es lassen sich zum Beispiel Textsegmente finden, die das Thema *Stadt* bzw. *Großstadt* behandeln: Der Titel selbst, „Die großen Boulevards“[[127]](#footnote-127) nimmt bereits dieses Themenfeld auf. Aber auch Phrasen wie „durch das breite Bett der Straße stürzt die Stadt“[[128]](#footnote-128), „brodelnde Großstadtmasse“[[129]](#footnote-129), „die Caféhäuser [quellen] breit ins Freie über“[[130]](#footnote-130) oder auch die Existenz von „Nebengassen“[[131]](#footnote-131) sprechen für dieses Thema. Als Kontrast, und somit kommt auf einer übergeordneten Textebene das Mittel der Kontrastmontage hinzu, setzt Polgar diesem Feld Fragmente aus dem Bereich der *Natur* gegenüber: Mit Formulierungen wie „immer ist Sturm“[[132]](#footnote-132), „Auto-Meer“[[133]](#footnote-133), „durch das breite Bett der Straße stürzt die Stadt Welle auf Welle“[[134]](#footnote-134) bedient er sich verschiedener Elemente *unbelebter menschlicher Artefakte.* Diese wiederum montiert er an Einzelteile, die der *belebten Natur* angehören: Eine „gedrängt[e] Kolonne […] der Pferdestärke[n] bellt, schreit, gröhlt“[[135]](#footnote-135) und „wie vom Rennstart springen die Wagen, […], los“[[136]](#footnote-136) zeigen metaphorisch lebendig gewordene Immaterialität an. Auch wird eine viel befahrene Straße mit einer „Riesenschlange“[[137]](#footnote-137), die „hingewunden über Kilometer, Lebendiges, mehr als sie fassen kann, [verschlingt]“[[138]](#footnote-138) assoziiert.

An diesen Stellen zeigen sich die Techniken einer Assoziationsmontage: Zum einen kommt durch die Verbindung von starken tierischen Lauten mit einer leblosen Autokolonne, der selbst bereits durch den Begriff „Pferdestärken“ ein tierisch-lebendiges Wesen zugeschrieben wurde, ein Aktionscharakter hinzu, der dieser Kolonne in gewisser Weise Leben einhaucht. Zum anderen wird über die gefräßige Riesenschlange der Kraftwagen ein bedrohlicher Charakter durch dieselbige konnotiert. Es entsteht der Eindruck, dass diese Autokolonne gefährlich sein könnte.

Ein weiterer wichtiger Begriff des Feuilletons ist der *Kommerz*, welcher von Polgar direkt, aber auch indirekt erwähnt wird*.* So taucht unter anderem die Automobilmesse „salon de l’automobile“[[139]](#footnote-139) auf. Auf Messen werden Neuheiten eines Industriezweigs präsentiert, sie dienen somit Werbe- und Verkaufszwecken. An späterer Textstelle schreibt er: „«Citroën» rollt hoch oben gigantische Feuerlettern“[[140]](#footnote-140), womit er auf die für die 1920er Jahre bekannten Wanderschriftanlagen anspielt.[[141]](#footnote-141) Die hier gezogene Parallele verdeutlicht, dass das Produkt *Auto* ebenso rollt und in Fahr gekommen ist, wie die sich ständig drehende Werbetafel mit ihrer Automobilreklame. Auf einem französischen Plakat, einem „Affiche“[[142]](#footnote-142), prangt „Fairbanks“[[143]](#footnote-143).[[144]](#footnote-144) Sehr wahrscheinlich handelt es sich dabei um Douglas Fairbanks senior (23.05.1883- 12.12.1939), einen amerikanischen Schauspieler und international bekannten Hollywood-Star, der seinen Karrierehöhepunkt in der Mitte der Dekade hatte.[[145]](#footnote-145) Das beschriebene Plakat lässt sich als Werbemittel für seinen damals neusten Film lesen. So wird abermals das Motiv des Konsums und der Werbung deutlich. Nicht nur erstreckt es sich auf materielle Produkte, in Form eines Kraftwagens, sondern auch auf immaterielle, künstlerische Güter.

Dieser Auszug der Themenvielfalt, die noch weit mehr umfasst als das hier Beschriebene, zeigt bereits, wie stark montiert und verdichtet das nur dreiseitige Feuilleton ist. Bemerkenswert ist, dass Polgar in *Die großen* *Boulevards* bis auf den finalen Schlusspunkt völlig auf Satzpunkte verzichtet und satzartige wie auch phrasenhaft formulierte Eindrücke nur durch Kommata voneinander trennt. Er sieht zudem von einer Kennzeichnung neuer Satzanfänge mittels Großschreibung ab, wodurch die eigentlichen Grenzen der Textsegmente erst im Leseprozess erkennbar werden. So erstreckt sich auch der Bedeutungsraum der Einzelteile in direkt angrenzende Textelemente. In *Die großen* *Boulevards* wird also die bereits von Mathy beschriebene Tendenz der Einzelteile einer Montage, unentwegt über ihre Grenzen hinweg zu streben, deutlich. Dazu ein Beispiel: Auf die Phrase „wie vom Rennstart springen die Wagen wieder“[[146]](#footnote-146) folgt im Feuilleton direkt ein in Kommata gesetztes „los“[[147]](#footnote-147). Hier lässt sich argumentieren, dass die Automobile an einer Ampel, ähnlich wie es im Pferderennsport, (vorher angedeutet durch die Beschreibung der Wagen als „Kolonne der Pferdekräfte“[[148]](#footnote-148)), üblich ist, auf das Startsignal, also das *Los,* warten. Somit erstreckt sich die in der ersten Phrase erzeugte Spannung des Wartens bis in den Raum der kurzen zweiten Phrase, wodurch sich die Spannung löst. Das sich direkt anschließende Fragment „«L’Intran!»“[[149]](#footnote-149), kann als rückverweisender Kommentar, und somit als Element einer Kommentarmontage, auf die zwei vorhergehenden Elemente gelesen werden, wenn man weiß, dass es zu der Zeit eine bekannte Zeitung namens *L'Intransigeant*, der Unnachgiebige, gab,[[150]](#footnote-150) die auch als *L’Intran* abgekürzt wurde[[151]](#footnote-151). Hier komprimiert Polgar also den Titel der Zeitung und kann ihn so für sein Metaphernbild produktiv machen. Der Zeitungstitel fügt der Situation der startenden Autos eine kompromisslose, unnachgiebige Note hinzu. Insofern verweist diese Unnachgiebigkeit wiederum zurück auf das Vergleichsszenario des Pferderennens, bei dem die Tiere auch bis zum Anschlag gespannt auf ihr haltloses Vorpreschen warten.

Dieses Spiel mit Vor- und Rückverweisen in Verbindung mit der konsequenten Kommasetzung trägt dazu bei, dass die Einzelteile verstärkt als eine Texteinheit wahrgenommen werden. Die Nahtstellen der montierten Fragmente bleiben jedoch sichtbar. Das wird besonders deutlich, wenn man den Aufbau eben beschriebener Textstelle in vier Einzelelemente teilt und nochmal genauer anschaut: „[W]ie vom Rennstart springen die Wagen“[[152]](#footnote-152) beschreibt zum einen die Ausgangssituation der Automobile, zum anderen wird der zu denkende Parallelismus des Pferderennens mittels Metapher mitgeliefert. Der Folgeabschnitt bringt wiederum zwei Funktionen ein: Mit der Wendung „dürfen sie wieder“[[153]](#footnote-153) wird eine Erlaubnis erteilt, damit geht diesem Abschnitt ein Verbot voraus. Im Kontext von Autos und Verkehr ist dies eine rote Ampel, die es mitzudenken gilt. So liefert dieses Fragment unausgesprochenes Hintergrundwissen. Es fungiert zusätzlich als eine Art Pause, um den Spannungsbogen für das dritte Fragment des Gedankens, das „los“[[154]](#footnote-154) auszuweiten. Der vierte Teil des Bildes ist schließlich der Kommentar zur imaginierten Situation und verstärkt den Eindruck eines Pferderennens mit Autos noch einmal. An und für sich sind die Fragmente dennoch durch ihre Trennung durch Kommata gut voneinander zu unterscheiden. Ein vermeintlich stark wahrnehmbarer Bruch ist zwischen „los“ und „«L’Intran!»“[[155]](#footnote-155) zu erkennen, da beide Teile auf den ersten Blick nichts miteinander gemein haben.

Bedenkt man, dass das feuilletonistische Ich stiller Beobachter des Geschehens auf den Boulevards ist und es auch in keine dialogische Konversation mit seinem beobachteten Umfeld tritt,[[156]](#footnote-156) zeigt sich eine weitere Kontrastmontage zwischen *lauter Umgebung* und *leisem Beobachter* auf. Es lässt sich nicht genau festmachen, ob wörtliche Aussprüche wie „«L’Intran!»“[[157]](#footnote-157) oder „«Paris le soir!»“[[158]](#footnote-158) vom feuilletonistischen Ich geäußert werden oder nur als Teil der Geräuschkulisse von diesem akustisch wahrgenommen werden. Für eine Einordnung der Phrasen in das städtische Klangbild spricht, dass wörtliche Äußerungen, bzw. Werbebotschaften mit wörtlichem Charakter, an späterer Textstelle entweder von Passanten der Straße getätigt werden oder im Sinne von Werbeüberschriften vom feuilletonistischen Ich passiv rezipiert werden: „«Paris Sport!»“[[159]](#footnote-159) lässt sich durch das direkt nachfolgende „Flamme schreibt in Zitterbuchstaben auf ein Dach“[[160]](#footnote-160) als Leuchtreklame für ein Sportevent verstehen. (Polgar dürfte sich in diesem Feuilleton auf die Olympischen Sommerspiele 1924 in Paris bezogen haben,[[161]](#footnote-161) zumal im gleichen Jahr auch die bereits erwähnte internationale Automobilmesse *salon de l’automobil* stattfand.) An früherer Stelle hat sich gezeigt, dass „«Citroën»“[[162]](#footnote-162) als Leuchtreklame aufgefasst und somit vom feuilletonistischen Ich gelesen werden kann. Es interagiert hier nicht aktiv, sondern nimmt diese Phrase passiv durch den Leseprozess wahr. Auch bei „Paris Soir“[[163]](#footnote-163) handelt es sich um einen passiven Eindruck der auf das Ich wirkt. Es handelt sich um eine druckfrische Zeitungsausgabe, die auf der Straße zu kleinen Stapeln aufgetürmt ist.[[164]](#footnote-164) Das Ich bemerkt ein paar Zeilen später wie ein Passant und ein Chauffeur verbal aneinander geraten, da der Passant nur knapp einem Autounfall entgangen ist.[[165]](#footnote-165) Auch hier bleibt das Ich nur passiver Zeuge der verbalen Schimpferei: „Ta gueule!“[[166]](#footnote-166) Ebenso als es eine Stimme eines Touristen sagen hört: „«…nicht wegen der zwei Franken, aber man ist doch nicht gern die Wurzen»“[[167]](#footnote-167).[[168]](#footnote-168) In dieses akustische Stimmungsbild mischt sich weiterhin eine Kontrastmontage über „Monsieur Doumergue [,der] eine Rede gehalten hat, daß es morgen regnen wird, daß es in Mexiko…,daß es in China…“[[169]](#footnote-169) Zur Zeit der Olympischen Sommerspiele 1924 war Gaston Doumergue Staatspräsident Frankreichs.[[170]](#footnote-170) Unter der Annahme, dass diese Montage Ironie und Humor erzeugen soll, lässt sich argumentieren, dass Polgar hier das Fragment Staatspräsident Frankreichs, der normalerweise im Zuge der Olympischen Spiele eine repräsentative Eröffnungsrede halten würde, alltägliche Meldungen eines Nachrichtensprechers ansagen lässt. Polgar verdreht in diesem Bild die Ordnung einer typischen Nachrichtenmeldung: Er macht die *Nachricht* (der Präsident hat eine Rede gehalten) zum Nachrichtensprecher über das wohl trivialste Thema eines Nachrichtenprogramms, das Wetter. Besonderen Esprit gewinnt das Bild, wenn man es in Verbindung mit der Werbeanzeige, der „Flamme [,die etwas] in Zitterbuchstaben auf ein Dach [schreibt]“, liest. Polgar senkt die Bedeutung der Präsidentenrede auf etwas vollkommen Gewöhnliches, was den Redeakt an sich fast schon lächerlich wirken lässt, zusätzlich misst er der Wettermeldung des Präsidenten so viel Bedeutung bei, dass sie einer Werbetafel würdig ist.

Auf den finalen Zeilen des Feuilletons findet sich eine Kontrastmontage, die auch einen gesellschaftskritischen Ansatz des Textes aufzeigt: Polgars Erzähler beschreibt fast durchgängig das Geschehen auf den Straßen Paris‘ aus einer Perspektive in der der Erzähler selbst als Teil der Menschenmenge, dieses still und teilnahmslos, aber dennoch sehr detailliert beobachtet. Diese wandelt sich zum Ende des Feuilletons hin zu einer extremen Vogelperspektive, bei der er aus der gedrängten und belebten Straße heraus in das weite und leblos stille Weltall zoomt. Von dort aus beschreibt der Text den Blick auf den beregneten Boulevard, der im Glanzlicht der Reklametafeln und Autoscheinwerfer so stark reflektiert, dass er sogar aus dem All zu sehen ist, als „winziges Ritzerchen nur auf dem Stern Erde“[[171]](#footnote-171).[[172]](#footnote-172) So kontrastiert Polgar die so wichtig scheinenden Dinge der Menschen wie Autos, Reklamen, neue Filme, Sportevents mit der Weite des natürlichen Weltalls, indem diese Dinge zur damaligen Zeit, noch vor Beginn der Raumfahrt, keine Bedeutung haben und selbst heute noch eine sehr untergeordnete Rolle spielen. Auffällig an dieser Kontrastmontage ist, dass Polgar hier eine rhetorische Klimax einarbeitet, denn der „Boulevard, ein winziges Ritzerchen nur auf dem Stern Erde, [kreist] mit Milliarden anderen um die Sonne, der mit Milliarden anderen Sonne im Weltraum kreist“[[173]](#footnote-173) Dadurch verdeutlicht Polgar abermals die Nichtigkeit der materiellen, unterhaltenden Dinge, denen die Menschen Bedeutung beimessen. Der Feuilletonist kritisiert mit dem Text, dass die Menschheit so stark auf Schnelllebigkeit, Konsum und Eventsensationalität versessen ist, obwohl jeder Einzelne nur eine winzige Rolle auf dem Erdball spielt.

Im vorletzten Satz des Feuilletons wird deutlich, dass es jedoch entsetzlicher wäre, wenn es dieses geschäftige und beschäftigte Wuseln auf den Straßen des Erdballs nicht gäbe: Das „Antlitz des Planeten“[[174]](#footnote-174) erscheint dadurch, dass es so von Straßen durchzogen ist, deren Vielzahl das „nur“[[175]](#footnote-175) in „ein winziges Ritzerchen nur“[[176]](#footnote-176) andeutet, wie das Haupt der Medusa, einer Figur aus der griechischen Mythologie. Die Medusa, eine der drei schönen Gorgonen, wird traditionell als eine Schönheit, deren Locken in Schlangenhaar verwandelt wurden, dargestellt,[[177]](#footnote-177) wodurch „ihr Anblick insgesamt […] so entsetzlich [war], dass jeder, der sie sah, auf der Stelle zu Stein erstarrte.“[[178]](#footnote-178) Analog zu diesem Bild möchte man meinen, dass die Erde medusenhafter wirkt, je mehr Straßen man aus der Draufsicht erblicken kann. Doch Polgar verkehrt dieses Bild, indem er schreibt: „aber das Antlitz des Planeten wäre noch medusenhafter ohne sie.“[[179]](#footnote-179) Hier montiert er das mythologische Bild der klassischen Medusa in einen Gedankenabschnitt mit dem Erscheinungsbild des Planeten Erde, um eine Parallele zu ziehen. Die Hässlichkeit und den Schrecken des medusenhaften Planeten sieht er aber nicht in der Vielzahl der Straßen, die das Schlangenhaar symbolisieren, sondern im Fehlen eben solcher. So entsteht ein Kontrast zwischen der erwarteten Bedeutung der Montagefragmente: je mehr Haare/Straßen desto entsetzlicher der Anblick und der eigentlichen, gelieferten Bedeutung: je weniger Haare, desto entsetzlicher. Eine Erde ohne das Schlangenhaar aus Straßen würde eine starre, eine *erstarrte* Menschenwelt, somit auch eine menschenleere, *tote* Welt bedeuten, da nur Menschen durch ihr schnelles, Reiz geflutetes Leben voller Autos und Leuchtreklamen in der Lage sind die Boulevards so stark zu erhellen. Es ist bemerkenswert, dass obwohl Polgar scheinbar völlig entgegen der klassischen interpretativen Bedeutung des Medusenbildes schreibt, die Bedeutungen des Bildes, nämlich die Hässlichkeit und der Tod durch Erstarren, dennoch wirkmächtig erhalten bleiben. Es zeigt sich auch, dass die Textstelle in doppelter Hinsicht überraschend wirkt: Zum einen wird die Erwartungshaltung der Lesenden enttäuscht, da sie davon ausgehen, dass der Planet weniger medusenhaft wäre ohne weitere Straßen, sie aber erfahren, dass genau das Gegenteil der Fall ist. Zum anderen überrascht der Textausschnitt dadurch, dass er, obwohl er gegenteilig in seiner Bedeutung operiert, dennoch final den Bogen zur Bedeutung des klassischen Medusenmotivs spannen kann.

Die Vielzahl der Themenfragmente aus Bereichen der Natur, Film, Werbung, Sportveranstaltung und menschlicher Artefakte erscheint auf den ersten Blick stellenweise fast völlig zusammenhanglos und offenbart somit scheinbar ihre Bedeutungsgrenzen als spürbare Nahtstellen. Es hat sich gezeigt, dass diese mosaikhafte Themenvielfalt mittels unterschiedlicher Montageverfahren zu einer Einheit verwoben wurde, die das Stimmungsbild der lebendigen Pariser Metropole zur Zeit der Olympischen Spiele im Jahr 1924 nachzeichnet. Damit sind die Forderungen einer Mosaikmontage im Feuilleton *Die großen Boulevards* erfüllt, womit man es diesem Primärtypus zuordnen kann. Als Subtypen lassen sich Kommentarmontagen, Kontrastmontagen sowie Assoziationsmontagen ausmachen.

# 5.2 Montage im Feuilleton *Orchester von oben*

Auch das Feuilleton *Orchester von oben* weist Aspekte eines montierten Textes auf: So finden sich auch hier verschiedene Themenfelder. Diese sind jedoch nicht so mannigfaltig gestreut wie in *Die großen* *Boulevards*. Dennoch sind sie signifikant für den Montageprozess und Aufbau des Feuilletons. Im Titel des Feuilleton deutet sich bereits mit dem Begriff „Orchester“ das zentrale Thema des Textes sowie ein Handungssetting an. Das erzählerische Ich beschreibt zu Beginn des Feuilleton, wie es sich vorstellt, sich in 50 Jahren an den 50 Jahre zurückliegenden Besuch einer Opernaufführung zu erinnern. Dabei ist ihm besonders das Orchester, im Sinne einer Gruppe von Musikern mit ihren Instrumenten, im Gedächtnis geblieben, anstatt das Handlungsgeschehen der dargebotenen Carmen-Oper. Das Orchester bildet im Text das Hauptmotiv wird im weiteren Verlauf der vorgestellten Erinnerung mit anderen Themenfeldern montiert, die auf den ersten Blick etwas willkürlich gewählt erscheinen mögen, jedoch durch Assoziationsprozesse dem Feuilleton einen tieferen, kritischeren Sinn verleihen.

Polgar spielt in *Orchester von oben* mit kleinen Montagen, die sich , ähnlich wie in *Die großen* *Boulevards,* in ihrer Bedeutung auf direkt anschließende Textfragmente erstrecken und sich z.B. in Phrasen wie: „Ich sehe den Spinnenschritt der Violinenfinger […]“[[180]](#footnote-180) als Assoziationen des Ekelerregenden offenbaren. Polgar setzt hier das Motiv *Natur*, den Gang einer Spinne, mit dem eleganten Fingerspiel eines Violinisten, dem Orchester-/Musikmotiv, in Zusammenhang. Beiden Themenbereiche haben, wie es von der Assoziationsmontage gefordert wird, auf den ersten Anschein keine gemeinsame Schnittstelle. Über das Wissen, dass Spinnen dünne Gliedmaßen haben und auch Violinisten meist dünne Finger haben, bzw. das Violinenspiel mit Eleganz und Grazie assoziiert wird, wird jedoch eine bedeutungsanreichernde Verbindung hergestellt. Allgemein hin ist auch bekannt, dass Spinnen im deutschsprachigen Raum mit Ekel und Abscheu begegnet wird. Da das Spinnenmotiv als etwas Neues, besonders Abstoßendes, in die Handlung des Feuilletons tritt und das Ekelmotiv bereits durch den ähnlich aufgebauten assoziativen Vergleich der beschriebenen Kontrabässe als „Riesenkäfer“[[181]](#footnote-181) vorbereitet wurde, *schockiert* es die Leserschaft so sehr, dass der Ekel die schönen Handbewegungen der Violine überdeckt.

Eine weitere Assoziationsmontage liefert auf einer Metaebene, den Interpretationskern des Feuilletons und auch begründet, dass es sich bei dem Orchester um Berufsmusiker handelt. Nachfolgend werden verschiedene Textstellen aufzeigen, dass Polgar mit der Darstellung des Orchesters verschiedene Charaktere in einem typisch kapitalistischen Unternehmen beschreibt. Besonders deutlich wird dies im späteren Teil des Textes: „Von oben besehen, machten die Orchestermenschen überhaupt den Eindruck bewegter Mechanismen. Sie taten Zweckmäßiges, vielleicht wider oder zumindest ohne ihren Willen, aber so, als ob sie’s wollten. Sie waren ein gutes Abbild menschlicher Geschäftigkeit.“[[182]](#footnote-182)   
Den ersten Teil „von oben besehen“[[183]](#footnote-183), der auch stark an den Titel *Orchester von oben von oben* erinnert, kann im Kontext des Berufslebens doppelt deuten und dabei in beiden Deutungsrichtungen Kontrastmontagen ausmachen: Zum einen kann eine Führungskraft eines Unternehmens hierarchisch *von oben* auf ihre zu leitenden Arbeiter sehen, die ihr, da sie für sie arbeiten, strukturell untergeordnet sind. Hier zeigt sich der Kontrast zwischen leitender Person und angeleiteten Personen, zwischen Führungskraft und Angestellten. Zum anderen kann es auch im Sinne von *aus der Ferne* gedeutet werden: So wird im Text beschrieben, dass das feuilletonistische Ich die Orchestermusiker aus einer Rangloge, den teuersten und besten Sitzplätzen in einer Oper, heraus beobachtet.[[184]](#footnote-184) Die Gäste, die sich solche Karten leisten können, sind sehr wohlhabend und können sich den Luxus leisten in bester Distanz zur Bühne und dem Orchestergraben zu sitzen. Sehr wohlhabende Menschen sind oft fern des alltäglichen Berufslebens, da sie nicht oder nicht mehr arbeiten müssen, um zu überleben. Sie können ihr Geld viel eher für Unterhaltung ausgeben, als der *kleine Mann*. Es herrscht also auch zwischen den Orchestermusikern und den Operngästen eine gesellschaftliche Distanz, ein gesellschaftlicher Kontrast, denn Erstgenannte arbeiten für die Unterhaltung der Letztgenannten, während diese keinen oder nur sehr wenig Bezug zu den internen Arbeitsprozessen eines von ihnen konsumierten Produktes, der Opernaufführung, haben.

Im zweiten Abschnitt des Satzes werden die Orchestermusiker als „Eindruck bewegter Mechanismen“[[185]](#footnote-185) beschrieben. Im historischen Kontext der Industrialisierung gesehen, drängt sich das Bild auf, dass die Musiker wie Zahnräder eines Uhrwerks ineinandergreifen und die Oper fast schon mechanisch als Einheit *abarbeiten*. Dadurch lässt sich weiterhin assoziierten, dass das Produkt *Musik* ein gefühlloses, kaltes, objektiviertes Element dieser hier aufgeführten Oper ist. Ob die Musiker diesen Eindruck teilen, lässt sich nicht bestimmt sagen, da sich dieser „von oben besehen“[[186]](#footnote-186) zeigt und sich auch im anschließenden Satz kein Hinweis darauf findet, dass die Musiker ihre Tätigkeit ebenso empfinden. In „Sie taten Zweckmäßiges, vielleicht wider oder zumindest ohne ihren Willen, aber so, als ob sie’s wollten“[[187]](#footnote-187) kommt lediglich der widerwillig verpflichtende Charakter ihrer Tätigkeit zum Ausdruck, der typisch für eine Erwerbstätigkeit ist. Es wird jedoch nie direkt auf das Innenleben der Musiker fokussiert. Man erfährt nur assoziativ über ihre Tätigkeit und die Art und Weise, wie sie dieser nachgehen, genaueres über sie. Eine große Rolle dabei spielen die später noch besprochenen sieben biblischen Todsünden. Aber selbst die Informationen, wie die Tätigkeit der Musiker wahrgenommen wird, erhält der/die Lesende nur aus der Erinnerung des feuilletonistischen Ichs, das ebenso *von oben*, aus der Rangloge, auf die Musiker geschaut hat.[[188]](#footnote-188) Dass sie dennoch Teil des unternehmerischen Opernbetriebs sind lässt sich nicht leugnen, denn auch heute noch hört man in Alltagsgesprächen, dass Menschen manchmal lustlos ihrem Beruf nachgehen, sie aber spontan von *Motivation* ergriffen werden, „als ob sie’s wollten“[[189]](#footnote-189), wenn eine Führungskraft, jemand *von oben*, über ihre Schulter schaut. Über die Beschreibung: „Sie waren ein gutes Abbild menschlicher Geschäftigkeit“[[190]](#footnote-190) stellt Polgar fest, dass seine Leserschaft tatsächlich dieses assoziative Parallelbild aufgreift, indem er ein für den Kapitalismus und das Unternehmertum prototypisches Wort verwendet: *Geschäft-*igkeit. Um den kapitalistischen Gedanken in seinem Feuilleton weiter zu stärken merkt er an, dass die Musiker einem „teils von außen, teils von innen *bezahlten* [kursiviert von S.H.] Streben nach Vollkommenheit“ nachgehen. Über einen Arbeitgeber werden die Musiker „von außen“ bezahlt. Sie bezahlen aber durch den verpflichtenden Charakter eines Berufs zeitweise auch „von innen“, also mental, indem sie trotz Unmut und Lustlosigkeit dennoch ihrer Arbeit nachgehen. In gewisser Weise bezahlen sie ein Stück weit mit ihrer Freiheit, nämlich der Freiheit so handeln zu können, wie sie es wollen, denn sie müssen sich nach den Angaben eines/einer Vorgesetzten richten. So verrichten z.B. die Baßgeiger fremdbestimmt ihre Arbeit „als wenn jemand an einem Schnürchen zöge“[[191]](#footnote-191). Hier offenbart sich eine Kontrastmontage zwischen dem Bezahltwerden, um im Endeffekt (über-)leben zu können, und dem Bezahlen mit Entscheidungsfreiheit, das diese (Über-)Lebensfreiheit erst finanziell ermöglicht.

Um sich weiter an die Bedeutung des Feuilletons heranzutasten, muss im Kontext des Berufsalltags eine weitere Assoziationsmontage betrachtet werden. Diese erstreckt sich über (fast) alle im Feuilleton erwähnten Musiker und ihre Instrumente. Als These soll vorangestellt werden, dass die Art und Weise, wie die Musiker mit ihren Instrumenten von Polgar dargestellt werden, auf die sieben Todsünden anspielt. Dabei greift er, wie sich bei den Posaunenspielern bereits gezeigt hat, auf biblische Motive zurück.

Im Folgenden werden die sieben Todsünden – Habgier, Völlerei, Zorn, Wollust, Trägheit, Hochmut und Neid – [[192]](#footnote-192) in der Reihenfolge, wie sie im Feuilleton *Orchester von oben* erwähnt werden, besprochen.

„[D]ie sonderbaren Raffgebärden, mit denen der Harfenist Töne aus seinem Instrument heranzog“[[193]](#footnote-193) stehen für die Habgier, denn das Verb *raffen* wird im DWDS mit „sich etw., besonders Geld, Besitz, Gewinn, habgierig aneignen“[[194]](#footnote-194) beschrieben. Polgar montiert über „[…]gebärde“[[195]](#footnote-195) den zweiten Bestandteil des Wortes „Raffgebärde“[[196]](#footnote-196), die Tätigkeit des Raffens an die Tätigkeit des Harfenspielens, da beides gestische Handlungen sind, die sich auch in ihrer Ausführung ähneln. Die Geste des Heranziehens verstärkt das Bild zusätzlich, denn beide Bewegungen werden in Richtung des sie Ausführenden vollzogen.

Die Sünde der Völlerei kann dem ersten Geigenspieler zugeschrieben werden: Dem feuilletonistischen Ich fällt sein mit körperlicher Fülle assoziiertes rundliches „Mondgesicht“[[197]](#footnote-197) auf, aber auch, dass der Geiger seinem „Instrument etwas Süßes entschmeichelte“[[198]](#footnote-198). Hier zeigt sich wieder einmal Polgars Talent für ironische Sprachspiele: Man möchte zunächst meinen, der Geiger entlockt seinem Instrument wohl liebliche Töne, aber viel wahrscheinlicher ist es, dass das Ich ihn in dem Moment, als er im wahrsten Sinne des Wortes versteckte Süßigkeiten aus seinem Instrument entnimmt, beobachtet hat oder dies zumindest so wahrnimmt. Über die Geste des Gähnens deutet Polgar an, dass der Geiger tatsächlich etwas heimlich isst. Es dürfte sich um eine Art Bonbon handeln, denn „seine Seele war im Handgelenk beschäftigt“[[199]](#footnote-199), wahrscheinlich mit dem Auspacken der Süßigkeit. „[D]er verlassene Rest langweilte sich“[[200]](#footnote-200), als Umpapier wahrscheinlich auf dem Fußboden des Opernsaals, da Polgar zwei Absätze darauf diesen mit dem Boden des Café Centrals vergleicht, der zudem regelmäßig mit der Spucke der Blechbläser betropft wird.[[201]](#footnote-201) Die Assoziation zur Völlerei entsteht hier durch eine Anhäufung einzelner Worte wie „Mondgesicht“[[202]](#footnote-202) „Süßes entschmeichel[n]“[[203]](#footnote-203), „verlassene[r] Rest“[[204]](#footnote-204) in Verbindung mit dem Weltwissen der Lesenden, die aus Erfahrung wissen, wie man Süßigkeiten (heimlich) nascht und den entstandenen Müll unauffällig *entsorgt*.

Der Kampf eines Geigers mit seinen Notenblättern verdeutlicht die Todsünde des Zorns. Da sich sein Notenblatt immer wieder von selbst umblättert, er dennoch nicht um Hilfe bittet und laut Beschreibung ein Starrkopf ist,[[205]](#footnote-205) kann man annehmen, dass er mit der Zeit in sich Frust und Zorn anhäuft. Der Absatz des Feuilletons ist primär als Assoziationsmontage zu verstehen, da man durch den veranschaulichten Kampf mit den Notenblättern, die Emotionen des Geigers vermittelt bekommt. Die Formulierung „So oder gar nicht!“[[206]](#footnote-206) kann als Kommentar des entnervten Geigers oder des Ich, das dessen frustrierte Stimmung über die menschliche Gefühlsübertragung wahrnimmt, gelesen werden. In beiden Fällen intensiviert dieser vorletzte Satz des Absatzes den Eindruck des zornigen, wütenden Geigers, der seinen Arbeitsplatz nicht unter Kontrolle bringt bzw. mit seiner Arbeit überfordert ist. Polgar nutzt auch hier wieder das Mittel der Kommentarmontage.

Den Trompetern kann man das Laster der Wollust zuordnen. Es mag etwas ungewöhnlich anmuten, die Argumentation mit der Freud’schen Traumdeutung zu beginnen, wenn es im Text keine explizite Anspielung auf diese gibt. Doch offenbart sich in der Traumdeutung die „‚Trompete‘ als ein Sinnbild für die auffordernde männliche Sexualkraft“[[207]](#footnote-207). Freud teilt die Auffassung des Psychoanalytikers W. Stekel, dass ein Symbol da gesehen werden kann, wo es die Fantasie zulässt. Dennoch sind die Symbole nicht völlig willkürlich wählbar, da die Fantasie es nicht zulasse, lange Gegenstände mit weiblichen Genitalien zu assoziieren.[[208]](#footnote-208) Weiterhin ist Freud der Ansicht, dass „[d]ie Sekrete des menschlichen Körpers — Schleim, Tränen, Harn, Sperma usw. — […] im Traum für einander gesetzt werden“[[209]](#footnote-209) können. Assoziativ lässt sich nun folgern, dass die Polgar’schen Orchestertrompeter im metaphorischen Sinne mit „ihren Trompeten“[[210]](#footnote-210), ihren männlichen Genitalien spielen. Aus letzteren tritt beim Erreichen des sexuellen Höhepunkts auch eine Flüssigkeit aus, die sich beim Nach-unten-Drücken des Genitals, in ähnlicher Art und Weise auf dem Boden verteilen ließe wie die Spucke, die aus den eigentlichen Trompeten der Musiker herausfließt,[[211]](#footnote-211) wenn sie das Finale ihres musikalischen Abschnitts erreichen und eine Atempause einlegen. Auch die Bewegung des Ausleerens der Instrumente lässt sich mit dem Auf- und Abbau einer männlichen Erektion im 90° Winkel parallelisieren. Nun mag es etwas irritierend wirken, dass Polgar im gleichen Abschnitt den Spucke getränkten Boden des Orchestergrabens, mit dem des Café Centrals gegen Mitternacht vergleicht.[[212]](#footnote-212) Aber auch dieses Bild lässt sich erklären: Das Café Central ist und war bereits zu Polgars Zeiten ein Gastronomiebetrieb, der Kaffee serviert und dessen Boden deshalb bei vorrückender Stunde zwangsläufig zumindest etwas feucht wird. Es lässt sich kaum vermeiden, dass nicht irgendein Gast etwas umschüttet oder kleckert. Überdies war es auch ein Ort, an dem sich Ea von Allesch, Journalistin und Muse vieler bekannter Autoren der Wiener Moderne, oft und regelmäßig aufhielt. Eine Freundin von Alleschs beschrieb sie sogar als die „ungekrönte Königin des Café Central“[[213]](#footnote-213). Ihr Aussehen soll sehr wandelbar gewesen sein, sodass sie viele Verehrer unter den Schriftstellern hatte, darunter auch Alfred Polgar, den sie auch persönlich kannte. Er assoziierte ihr Wesen mit dem einer *Femme fatal*. Im Allgemeinen machte ihre Wandlungsfähigkeit „sie zur Spiegelfläche männlicher Weiblichkeitsimaginationen. Imaginationen, die oft wenig mit ihr selbst zu tun hatten und erst recht nicht mit ihren Wünschen und Bedürfnissen konform waren“[[214]](#footnote-214).[[215]](#footnote-215)

Hier lässt sich wieder der Bogen zu den Orchestertrompetern aus Polgars Feuilleton spannen. Für das feuilletonistische Ich scheinen die Trompeter aus der Ferne der Erinnerung wollüstig an Imaginationen ihrer sexuellen Lust zu denken und sich diesen hinzugeben.

Als Theater- oder Opernkritiker bzw. zumindest als Mensch, der oft schreibt, denn wer sonst hätte an einem Opernabend Schreibmaterial bei sich [[216]](#footnote-216), kennt es das gesellschaftliche Leben im Café Central sehr wahrscheinlich. Anderweitig könnte es den Boden des Orchestergrabens nur schwer mit dem des Café Centrals vergleichen.

Diese Montage ist besonders bemerkenswert, da sie das Thema Wollust über drei ineinander verschlungene Themen aufruft. Polgar nutzte zum einen das Motiv *Trompeter* (und ihr typisches Verhalten beim Spielen der Trompete), zum anderen aber auch allgemeines kulturelles Wissen über das *Künstlerleben im Café Central* sowie zeitgenössisches Wissen zur *Traumdeutung* Freuds.

An anderer Stelle lässt Polgar sein erzählerisches Ich einen Blick auf das Posaunenregister im Orchester werfen. Für das Ich zeigt sich dort die Sünde der Faulheit bzw. Trägheit: „Die drei älteren Herren, die Posaune bliesen – daß das eine Lieblingsbeschäftigung für Englein sein soll! – lasen Zeitung.“[[217]](#footnote-217) Auch hier lässt sich wieder eine durch Assoziation angereicherte Bedeutung erkennen, die auf ein christliches Themenfeld hinweisen: Zunächst montiert der Text die teilnahmslosen, Zeitung lesenden Posaunenspieler direkt neben den eingeschobenen Kommentar des feuilletonistischen Ich „daß das eine Lieblingsbeschäftigung für Englein sein soll!“[[218]](#footnote-218). Damit wird das Verhalten der nicht am Musikgeschehen teilnehmenden Posaunenspieler durch das erzählerische Ich kritisiert. Offenbar kann es sich nicht vorstellen, dass man so wenig Interesse an seinem Instrument hat. Ähnliche Freude und Motivation, wie sie Polgar den Englein zuschreibt, dürfte man sich auch von, wie sich zeigen wird, Berufsmusikern eines Orchesters erwarten. Durch den kritischen Erzählerkommentar zeigt sich an dieser Textstelle der Charakter einer Kommentarmontage.

An gleicher Stelle zeigt sich auch eine Kontrastmontage: So werden ältere Männer dem christlichen Bild von jungen, kindlichen Engeln gegenübergestellt[[219]](#footnote-219). Der common ground, der beiden Bilder, der diesen Kontrast zum einen verdeutlicht und zum anderen verstärkt, ist die Posaune. Über dieses Bindeglied lassen sich die alten Musiker, die vor ihrem Einsatz nach den Posaunen, „tasteten […], ohne von der Zeitung aufzublicken“[[220]](#footnote-220), mit unmotivierten Posaunenengeln assoziieren. Beiden kontrastierenden Parteien wird das Instrument zugeschrieben. Da Engel klassischerweise mit Kindlichkeit in Zusammenhang gebracht werden, im Feuilleton wird dies sogar durch den Diminutiv „Englein“[[221]](#footnote-221) verstärkt, die wiederum mit Tatendrang und Aktivität verbunden werden, gewinnt man den Eindruck, dass die älteren Posaunenspieler auf irgendeine Weise aktiv werden sollen. Kennt man nun noch die klassische Funktion der biblischen Posaunenengel als Boten Gottes,[[222]](#footnote-222) und überträgt man diese auf die träge wirkenden Musiker, lässt sich erahnen, dass sie eine Botschaft übermitteln sollen. Jedoch schreiten sie nicht zur Tat, da sie sehr desinteressiert ihrer Hauptbeschäftigung nachgehen und sich viel lieber in ihre Zeitungen vertiefen. Es drängt sich der Gedanke auf, dass die Posaunenspieler möglicherweise bereits mit ihrer Arbeit abgeschlossen und sich mental schon auf ihr Pensionistenleben eingestellt haben, denn das Bild eines betagten Pensionisten ist auch heute noch ein wohlbekanntes Stereotyp.

Die Sünde des Hochmuts hat Polgar etwas versteckter in sein Feuilleton eingearbeitet. Dennoch zeigt sie sich im Hornisten, der auf den ersten Blick ganz tugendhaft in der Pause Strom spart.[[223]](#footnote-223) Um ihn als Sünder zu entlarven, muss man wissen, dass das Horn in der Bibel mit Macht, je nach Kontext sogar mit Gott selbst, verbunden wird.[[224]](#footnote-224) Im gleichen Abschnitt wird der Hornist als „[e]in guter, sparsamer Hausvater“[[225]](#footnote-225) beschrieben. Über den Begriff des *Hausvaters*, der mit der göttlichen und weltlichen Ordnung und sowie deren Herstellung/Bewahrung eng verknüpft ist,[[226]](#footnote-226) projiziert Polgar einerseits erneut gottgleiche Charakterzüge auf den Hornisten, andererseits auch die Verantwortung für diese Ordnung zu sorgen. Da das Horn aber seine Pultbeleuchtung in jeder Pause sorgsam abdreht, ist es für sein Umfeld blind. Polgar lässt ihn in seinen Pausen zusätzlich die Augen schließen: „Das Horn schlief, wenn es Rast hatte“[[227]](#footnote-227). Der Musiker sieht nicht, welche Dinge seine Kollegen um ihn herum praktizieren. Für den Unwissenden scheint er sorgsam und gesittet zu wirken. Für das feuilletonistische Ich dagegen zeigt er sich als selbstgefällige, fast schon überkorrekte Persönlichkeit, die, wenn sie nicht aktiv gebraucht wird, die Augen verschließt und das Gehirn abstellt, sarkastisch formuliert: „die […] Birne [abdreht]“[[228]](#footnote-228). Da der Hornist mit Hausvater gleichgesetzt wird, lässt sich vermuten, dass er in seinen Pausen eigentlich für Umsicht und somit für Ordnung sorgen soll. Abermals nutzt Polgar ein biblisches Motiv in Verbindung mit dem Verhalten eines Musikers, um eine Assoziationsmontage zu einer Sünde herzustellen. Diese verstärkt er durch den metaphorischen Gebrauch des Wortes *Birne*, wodurch die Qualitäten eines geordneten, sorgsamen Hausvaters ironisch verzerrt werden.

Den Neid und damit auch die letzte der sieben Todsünden, verarbeitet Polgar in der Darstellung des scheinbar harmonischen *Zusammenspiels* der Bassgeiger. Der Text parallelisiert die Armbewegungen, besonders die der Ellenbogen, der Geiger mit dem neidgetriebenen Konkurrenzdenken, das man auch in mancher Unternehmenskultur vorfindet. Polgar beschreibt, dass, „wenn wer an einem Schnürchen zöge, […] acht Ellenbogen im selben Winkel ausfuhren und acht linke Hände eine bis auf das Millionstel gleich lange Strecke abwärts rutschten.“ Die Formulierung *die Ellenbogen ausfahren* illustriert umgangssprachlich rücksichtsloses Verhalten, um sich mit mehr oder weniger moralischen Mitteln gegen eine Konkurrenz durchzusetzen. Das Konzept des metaphorischen Einsatzes des Ellenbogens findet sich bereits bei Heinrich Heine im Jahr 1851. Heutzutage kennt man den Begriff der *Ellenbogenmentalität* oder die *Ellenbogengesellschaft*.[[229]](#footnote-229) Ein solches Konkurrenzdenken braucht einen Auslöser: Höchstwahrscheinlich ist eine Führungskraft für eben jenes zu verantworten, da Polgar beschreibt, wie alle Bassgeiger im gleichen Ausmaß ihre Ellenbogen ausfahren, „als wenn wer an einem Schnürchen zöge“. In dieser zitierten Phrase schwingt zusätzlich der Charakter eines übergeordneten Marionettenspielers mit, der die Bassgeiger homogen kontrolliert und somit für Zwietracht und Konkurrenzdenken unter ihnen gesorgt hat. Da das Ellenbogenausfahren auch mit physischem Platzschaffen in Menschenmengen und dem Sich-gegenseitig-Behindern verbunden wird, lässt sich vermuten, dass die Bassgeiger schlichtweg zu wenig physischen Raum haben, um ihrer Tätigkeit vernünftig nachgehen zu können. Diesen Missstand könnte ein stehender Dirigent – im Feuilleton sitzt dieser jedoch [[230]](#footnote-230) – durchaus sehen, sodass sie sich keinen Platz mehr neiden müssten. An „dann waren sie die die Gruppe aus dem Tartarus, geschmiedet an die Wand, für irgendwelche Erdbosheit zur Strafe des Sägens verurteilt“[[231]](#footnote-231) wird metaphorisch der Neidcharakter verstärkt. Der Tartarus bzw. im Griechischen Tartaros, ist die Unterwelt in der griechischen Mythologie,[[232]](#footnote-232) in der Sünder Qualen und Strafen erleiden müssen.[[233]](#footnote-233) Zudem wird dem Tartaros die Sünde des Neids zugeschrieben,[[234]](#footnote-234) was die These stützt, dass die Bassgeiger sich einander den Platz streitig machen. Sie machen sich des Neids schuldig und somit mit ihren Instrumenten „zur Strafe des [metaphorischen] Sägens verurteilt.“ [[235]](#footnote-235)

In Bezug auf das Verhalten der Musiker ist die Perspektive des feuilletonistischen Ichs bemerkenswert: Es lässt seinen Blick einzeln über die Orchestermusiker schweifen. Dabei erkennt es, dass die Einheit, die von oben sichtbar scheint, gar keine echte ist, denn jedes Musikregister, jeder Musiker ist mit sich selbst beschäftigt. Es herrscht also ein Kontrast zwischen der erwarteten und vermeintlich zu beobachtenden Einheit eines Orchesters und den Orchestermusikern, die bei genauerer Betrachtung alle ihren eigenen Dingen nachgehen. Der Text unterstützt diese These einer Scheineinheit, denn es heißt: „[Sie, die Musiker,] waren Solisten und doch aufeinander angewiesen […]“[[236]](#footnote-236). Dem Dirigenten, als Chef des Orchesters, fällt dieses egoistische, sündige Verhalten seiner Musiker nicht auf, was Polgar anhand seiner Sitzposition beschreibt. [[237]](#footnote-237) Normalerweise würde ein Dirigent aufrecht vor seinen Musikern stehen und somit jedes Register im Blick haben. Da der Dirigent im Feuilleton jedoch sitzt, hat er keinen Überblick über sein Orchester und sieht somit auch nicht deren Probleme und interne Vorgänge.

Eine besondere Stellung kommt der Flöte als achten Person der Musikergruppe zu: Polgar grenzt sie durch einen Textabschnitt, der den kapitalistisch-unternehmerischen Charakter des Orchesters betont, optisch vom Rest des Orchesters ab. [[238]](#footnote-238) Er schafft bewusst eine Distanz zwischen ihr und den sündigen Musikern. Ferner liefert Polgar keine Hinweise darauf, dass auch sie einer Sünde verfallen ist. Insofern lässt sich sagen, dass sie die einzig sündenlose Person unter den Musikern darstellt. Weiterhin spricht dafür, dass jedem anderen Musikregister jeweils nur eine Sünde zugeordnet wurde, die sich auch nicht wiederholen. Dadurch entsteht ein Kontrast zwischen ihr, der sündenfreien, und den sündhaften Musikern. Bemerkenswert ist, dass die Flöte als Element der Einheit Orchester aus diesem bewusst extrahiert wurde und nun eben dieser vermeintlichen Einheit kontrastiv gegenübergestellt ist. Auf diese Weise wirken beide Parteien fragmentarisch und bruchstückhaft, womit sich wieder argumentieren lässt, dass hier eine Kontrastmontage vorliegt. Da eine Montage immer einen neuen Bedeutungsraum eröffnet, stellt sich nun die Frage nach dem Sinn und der Bedeutung dieses Kontrasts.

Um dies zu erläutern, sei erwähnt, dass der Text dreimal recht eindringlich die Aufführung der *Carmen-Oper* erwähnt.[[239]](#footnote-239) Sie liefert wichtige Hinweise zur Interpretation der Flöte.

Einige Kernelemente der Carmen-Oper sind unter anderem die realistische Darstellung sozialer Unterschichtenmilieus, wie z.B. der Sinti- und Roma-Kultur, die man damals noch als Zigeuner bezeichnete; oder die Lebenswelt der Kriminellen und der Arbeiterkultur in einer Zigarettenfabrik. Die Hauptfigur Carmen, eine Zigeunerin und Arbeiterin in einer spanischen Zigarettenfabrik, wird klassischerweise als freiheitsliebende, selbstbestimmte Persönlichkeit charakterisiert, die besonders durch Gesang und Tanz kommuniziert.[[240]](#footnote-240) Sie übernimmt in dieser streng hierarchisch organisierten Unternehmenskultur dieser Fabrik die inoffizielle Rolle der Anführerin unter den Arbeiterinnen.[[241]](#footnote-241) Das Magazin *Stern* bezeichnete die Oper auch als „sexuelle Revolutionsoper“[[242]](#footnote-242) und schrieb: „‚Carmen‘ ist eine Oper, die ihre Charaktere im Kampf um die eigenen Lebensentwürfe zeigt - und am Ende zur Tragödie wird. Kein Wunder, dass Friedrich Nietzsche beim Hören dieser Töne von einer revolutionären Oper sprach […]. “[[243]](#footnote-243) Es wird also offensichtlich, dass die Oper bewusst Außenseiter der Gesellschaft in den Fokus nimmt und ihre Hauptfigur für ein selbstbestimmtes Leben eintritt.

Vor diesem Hintergrund lässt sich nun argumentieren, dass Polgar über dieses Wissen Parallelen zum Orchester zieht. Wie sich bereits gezeigt hat, arbeitete Polgar einen kapitalistisch-unternehmerischen Subtext in sein Feuilleton ein, weshalb sich das Orchester als Unternehmen verstehen lässt. Es lässt sich also die Parallele zur Zigarettenfabrik in der Carmen-Oper ziehen, zumal die normalen Arbeiter ebenso wie die Orchestermusiker zu den Außenseitern in ihren Unternehmen zählen. Im Opernbetrieb sind gemeinhin Personen wie Direktor:in, Dirigent:in oder Sänger:innen, die bekannten und wichtigen Menschen. Den Orchestermusikern wird meist keine besondere Beachtung geschenkt.

Nun ist aber gleich der erste Satz im Absatz zur Flöte auffällig: „Die Flöte *sang* [kursiviert von S.H.] eine wundervolle Passage.“[[244]](#footnote-244) Das Wort Singen in Bezug auf das (Melodie-)Spiel einer Flöte zu verwenden, ist durchaus ungewöhnlich. Im Normalfall würde man eine Formulierung wie *Die Flöte spielt*… erwarten. Hier nutzt Polgar wieder eine Kontrastmontage zwischen einem leblosen Objekt und einer Tätigkeit, wie sie sonst nur von Menschen oder Tieren, also lebendigen Subjekten, vollzogen werden kann. Durch diesen Kontrast wird deutlich, dass es sich bei der Flöte um eine Flötistin handeln muss, anstatt dem Gegenstand *Flöte* an sich. Gleichzeitig handelt es sich auch um eine Assoziationsmontage, weil aus der Verbindung beider Bestandteile das Metaphern-Konzept einer menschlichen Flötistin als neues drittes Element entsteht. Weiterhin stützt der Fakt, dass Polgar bisher nie nur die reinen Instrumente in seinen Fokus genommen hat, diese Annahme. Das Bild wird zunächst sogar ungewöhnlicher, da man nun das Wort *singen* wörtlich nehmen muss. Es stellt sich die Frage, wieso singt eine Musikerin, die eigentlich während der Opernaufführung die Flöte spielen müsste? Liest man weiter, erfährt man: „Dann putze sie sich mit einem rotpunktierten Taschentuch die Nase.“[[245]](#footnote-245) An diesem Satz fällt die Phrase *rotpunktiertes Taschentuch* auf. Polgar hätte, hätte er nur ein Taschentuch mit roten, runden regelmäßigen Tupfen/Punkten gemeint, auch nur *rotgepunktet* schreiben können. Er nutzt aber die Formulierung *rotpunktiert*. So erweckt es den Eindruck, dass das Taschentuch nicht durchgängig rotgepunktet ist, sondern vielleicht sogar eher ungewollt, was durch etwaiges Nasenbluten erzeugt sein könnte. Der Text verweist darauf, dass sich die Flöte damit die Nase putzt und nicht etwa die Stirn abwischt, was die These des Nasenblutens unterstützt. Wie vorherige Textstellen bereits gezeigt haben, arbeitet Polgar gerne mit biblischen Motiven. Ein bekanntes Motiv, dass sich einem blutigen Taschentuch zuordnen ließe, ist das des Schweißtuchs der Veronika. Dieses soll, nachdem Veronika das Gewand Jesus` berührt hat, ihre Blutungen gestoppt und sie von ihrem Leiden erlöst haben.[[246]](#footnote-246) Zunächst mag das Schweißtuchmotiv etwas unpassend wirken, der Sinn wird aber deutlich, wenn man alle Fäden, die das Feuilleton gelegt hat, zusammennimmt. Das Instrument Flöte wird in der Literaturwissenschaft oft als Symbol für das Schöpferische angesehen. Dem Flötenspiel wird außerdem eine heilbringende, erlösende Qualität zugesprochen sowie die Fähigkeit, die Wirklichkeit magisch-poetisch verändern zu können.[[247]](#footnote-247) Erinnert man sich daran, dass das Orchester als hierarchisches Unternehmen zu verstehen ist, dass die spielenden Musiker nicht wahrgenommen werden, da auch das Publikum geistesabwesend scheint [[248]](#footnote-248) oder gar die Augen verschließt [[249]](#footnote-249), das Personal dem Alkohol zugesprochen ist [[250]](#footnote-250) und der Dirigent aus seiner Sitzposition heraus nichts überblicken kann, wird deutlich, dass keinem außer dem feuilletonistischen Ich das problematische Verhalten der Musiker überhaupt auffällt. Die einzige Möglichkeit, die bleibt, um wahrgenommen zu werden, ist das Akustische, sind Musik und Gesang. Instrumentalmusik ist jedoch in ihren Möglichkeiten schnell erschöpft, da sie keine verbalen Botschaften transportieren kann. Es braucht also Gesang. Jetzt erklärt sich auch, wieso die Flöte anfängt zu singen: Sie macht auf die Missstände im Orchester aufmerksam, um das Leiden der Nichtbeachtung zu beenden. Dazu sing sie ein Lied, was vom feuilletonistischen Ich als rührend wahrgenommen wird: „Ich kann nicht sagen, warum das rührend war, aber es war rührend.“[[251]](#footnote-251) In der Musikwissenschaft kennt man das Lagrimoso, ein Klagelied, das rührend vorgetragen und bei dem auf Gekünsteltes verzichtet werden muss.[[252]](#footnote-252) Es liegt nahe, dass das Ich ein ebensolches Lagrimoso gehört hat. Als Sängerin steht die Flötistin im Rampenlicht auf der Bühne, ihr Gesang sollte also gehört werden. Ähnlich wie Carmen in der gleichnamigen Oper ist die Flötistin zur inoffiziellen Anführerin des Orchesters zu seiner Fürsprecherin geworden. Damit agiert sie ebenso selbstbestimmt und revolutionär wie Carmen. Jedoch scheint auch sie nur wenig Beachtung zu erhalten, da des Ichs Nachbar in der Rangloge sich nach dem Vortrag der Flöte sich den Musikern gegenüber desinteressiert eingestellt äußert, wenn nicht gar etwas genervt von ihnen ist: „»Ich will die Musik«, sagte er, »nicht die Musikanten.«“[[253]](#footnote-253) Im darauffolgenden Absatz verurteilt das Ich seinen Nachbarn dafür: „Er war ein Unmensch, ein Bourgeois, ein feiger Genießer […]“[[254]](#footnote-254) Dieses sich rückbeziehende Statement in Verbindung mit der Aussage des Nachbarn bildet eine Kommentarmontage, die verdeutlicht, dass, auch wenn die Flöte ihre Stimme für das Orchester erhebt, es mehr als nur einen Ausspruch braucht, um langfristig Veränderungen im Orchesterbetrieb zu erreichen. Denn die Probleme liegen wahrscheinlich nicht nur bei den Musikern selbst, sondern auch ihren Arbeitsumständen. So hat das Institut der deutschen Wirtschaft untersucht, wie es zu vermeintlich todsündigem Verhalten im Arbeitsumfeld kommt und konnte feststellen, dass viele diesbezügliche Probleme auch auf allgemeine Missstände in Unternehmen zurückzuführen sind, die durch Einnahme eines neuen Blickwinkels auch oft Chancen für ein Unternehmen darstellen.[[255]](#footnote-255)

# Zusammenfassung

In beiden betrachteten Feuilletons ließ sich die Montagetechnik nachweisen. Es waren jedoch Unterschiede bei dem von Polgar gewählten Montagetypus auszumachen: So ist der Text *Die großen Boulevards* hauptsächlich als eine Mosaikmontage mit den Subtypen Assoziations-, Kontrast- und Kommentarmontage konstruiert wurden, wogegen sich *Orchester von oben* als primären Typus die Assoziationsmontage zunutze macht und von Kommentar- und Kontrastmontagen unterstützt wird.

Beide Texte erfüllen die Funktionen, die von der Montagetechnik gefordert werden:   
In den *Die großen Boulevards* zeigt sich durchschnelle, unvereinbar scheinende Themenwechsel der bruchstückhafte Charakter einer Großstadt. In *Orchester von oben* ist diese Bruchstückhaftigkeit auf den ersten Blick nicht so explizit wie in *Den großen Boulevards*. Vielmehr steckt sie implizit in der fehlenden Wertschätzung zwischen Opernbesucher und Orchestermusikern. Man schätzt das Produkt der Musiker mehr als die arbeitende Menschen im Orchestergraben, die es produzieren. Auch in sich erscheint das Orchester fragmentarisch: Jeder Musiker geht mehr oder weniger unmotiviert und wider Willen seiner eigenen Geschäftigkeit nach. Der Eindruck einer freiwillig geeinten Gemeinschaft kommt nicht auf. Auch bricht der Text mit der Erwartung, Berühmtheiten einer Oper, wie Dirigent und Sänger in den Blick zu nehmen, zentrales Element des Feuilletons sind die meist unbeachteten Orchestermusiker.

Im Feuilleton *Die großen Boulevards* konstruiert Polgar aus einer Vielzahl Themen (Großstadt, Bewegung, Rennsport, Distanzen, unbelebte Artefakte und belebte Natur, Kommerz, Nachrichten, Tonalität und Motive der griechischen Mythologie) Montagen, die auf die menschliche Emotionalität der Leserschaft abzielt: So wirken einige Montagen bedrohlich-gefährlich, wieder andere erzeugen die typische Polgar-Ironie und ganz andere vermitteln ein Gefühl der Nichtigkeit-des-Seins in einer hektisch belebten Großstadt.

In *Orchester* *von oben* nutzt der *Meister der kleinen Form* hauptsächlich Montagen aus den Themen Oper, Orchester, Instrumente, Musik und auch Natur sowie biblischen und griechischen Motiven. Polgar spricht damit aber nicht in erster Linie die Emotionalität der Lesenden ansprechen, sondern vielmehr das kritisch-reflektierte Denken der Menschen, um sie über das Metathema *Randgruppe der kapitalistischen Arbeitswelt* mit seinen hierarchischen Strukturen reflektieren zu lassen. Er will Sichtbarkeit für die Unsichtbaren der Arbeitswelt schaffen und lässt dafür sogar ein Orchestermitglied seine zugeteilte Rolle verlassen, um auf Missstände im Orchester hinzuweisen.

Hier zeigte sich auch, dass Polgar, besonders in *Orchester von oben*, die von Polt-Heinzl angesprochenen Nöte der Menschen anspricht, denn darin stellt er die Orchestermusiker, die vermeintlichen Nebensächlichkeiten einer Opernaufführung, die scheinbar nur ihrer Arbeit nachgehen und für Außenstehende sonst von wenig Bedeutung erscheinen, in den Vordergrund.

In beiden Feuilletons wird der für Polgars Stil signifikante distanzierte Blick deutlich, mit dem er gesellschaftliche Nöte anspricht: In *Orchester von oben* erinnert sich sein feuilletonistisches Ich, das Geschehen aus einer Rangloge von oben herab beobachtet zu haben, in *Die großen Boulevards* zoomt er aus der lebhaften Großstadtstraße heraus in das stille Weltall.

So zeigt sich in beiden Texten der für Polgar typische gesellschaftskritische Charakter seiner Werke: In *Die großen Boulevards* illustriert der Feuilletonist den von Schnelllebigkeit und Konsum geprägten Zeitgeist einer Großstadt, was sich auch im schnellen Konsum der Themenwechsel gezeigt hat. Durch ironisch-verkehrte Sinnbilder übt Polgar Kritik an diesem neuen Lebensstil. Er mildert diese Kritik gegen Ende des Textes wieder ab, indem er auf die Weite des Weltalls und das Medusamotiv Bezug nimmt. In *Orchester von oben* wird ebenso Konsumkritik geübt, denn die große Mehrheit der Produzenten des maßgeblichen Teils einer Oper, den Musikern und ihrem Verhalten sowie Umständen wird keine Beachtung geschenkt. Alles, was zählt, ist das Produkt *Oper*.

Polgars einzigartiger satirisch-ironischer Humor entsteht in den analysierten Feuilletons auch maßgeblich durch die Montagetechnik: Das Stilmittel erwies sich für den Feuilletonisten als effektives Mittel, einer Aussage gleichzeitig einen ebenso humorvollen wie ernsten Sinn zu verleihen, sei es durch unerwartete Assoziationen, überraschende Kontraste oder scharfsinnige Erzählerkommentare. Ferner lässt sich festhalten, dass durch dieses Spiel mit ironischen Metaphern und intelligent aneinandergereihten Bildern in beiden Feuilletons das alltägliche Leben, wie von der Montage und der Gattung Feuilleton gefordert, an die Kunst rückt, womit die Texte ein typisches Stil- bzw. Gattungsmerkmal erfüllen. Die Assoziationsmontage als Konstruktionsmittel für Metaphern und dem Text übergeordnete Assoziationen erwies sich dabei als besonders produktiv. So werden leblose Alltagsgegenstände wie Autos oder Musikinstrumente auf künstlerische Art und Weise zum Leben erweckt und dienen der Leserschaft als neues interpretatives Sinnbild.

Auch lässt sich festhalten, dass in allen *Orchester-von-oben*-Szenen, in denen Polgar eine Todsünde beschreibt, er diese mittels Assoziationsmontage sichtbar macht. Dadurch macht er abstrakte Verhaltenskonzepte, die als solche nicht direkt greifbar sind, wie z.B. Neid oder Gier der Menschen anschaulich, anstatt sie nur zu beschreiben. Da er dazu zwei oder mehr Themen miteinander verbindet, erreicht Polgars Feuilleton ein hohes Maß an *Verdichtung*, zumal er es auch vermochte, Bedeutungen verschiedener Montagen auf einem noch höheren Abstraktionslevel aufeinander zu beziehen, um dem Text so noch eine tiefere Bedeutung zu geben. So hat sich gezeigt, dass die montierten Todsünden einen Kontrast zur Flötistin bilden, deren tiefere Bedeutung sich auch erst durch ein Zusammenspiel kleinerer Montagen ergab. Die Motive, Themen und Sinnbilder, die Polgar in seinen Montagen gestaltet, entstammen zu großen Teilen den Ereignissen und Themen seiner Zeit: Im Großstadt-Feuilleton nennt er zeitgenössische Ausstellungen, Sportevents und Personen, im anderen bezieht er sich auf eine Oper seiner Zeit sowie der Kaffeehauskultur und der damals neuen Freud’schen Traumdeutung.

In *Die großen Boulevards* entsteht diese hohe Textkomplexität besonders durch den mosaikhaften Charakter der aneinandergereihten Montagefragmente. Die Fragmente im Großstadt-Feuilleton beziehen sich im Gegensatz zum Orchester-Feuilleton wesentlich auf die direkt angrenzenden Fragmente, wodurch sich die Bedeutung in ähnlicher Art und Weise durch den Text schlängelt, wie seine gedruckte Präsentation. In *Orchester von oben* sind die (Bedeutungs-)Abstände zwischen den Einzelteilen auf einer höheren Ebene weiter.

Durch das Konzept der *Verdichtung* erfüllt Polgar in seinen Texten die eigene Forderung nach Kürze, die er in *Quasi ein Vorwort* für sich festlegt. Dennoch sind die Feuilletons in keiner Weise einfach oder wenig komplex, je nach Lesart können sich dieselben Textstellen auf unterschiedliche Bedeutungshorizonte erstrecken.

Somit entspricht sein Schreiben auch klassisch den Forderungen des Feuilletons: Er schreibt kurze, mittels Montagetechnik in ihrer Kompaktheit wie auch Bedeutung *verdichtete* Texte, die Alltägliches wie das moderne Großstadtleben oder die Arbeiter eines Orchesters in den Mittelpunkt rücken. Dabei fokussiert er Alltägliches und vermeintlich Nebensächliches: Menschen, Umstände und Dinge, die sonst keine oder nur zu wenig Beachtung erhalten.

Abschließend lässt sich sagen, dass es sich lohnt, den Feuilletons des *Meisters der kleinen Form* ebenso viel Aufmerksamkeit zu schenken, wie er selbst dem Alltäglichen des Lebens und seinen Feuilletonaufbau mittels Montagetechnik geschenkt hat. So bietet es sich unter anderem an, der Frage nachzugehen, ob und wie sich der Einsatz der Montagetechnik in Polgars Texten verändert hat, da diese Arbeit nur einen winzigen Ausschnitt seines Werkes der Zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts betrachtet hat.

# 7 Literaturverzeichnis

## 7.1 Primärliteratur

**Polgar**, Alfred: Orchester von oben. **In**: Alfred Polgar. Kreislauf. **Hrsg. von** Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Ulrich Weinzierl. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2004. (= Kleine Schriften. Band 2.) S. 90 - 93. [Im Folgenden zitiert als: Polgar, Alfred: Orchester. S.]

**Polgar**, Alfred: Die großen Boulevards. **In**: Alfred Polgar. Kreislauf. **Hrsg. von** Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Ulrich Weinzierl. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2004. (= Kleine Schriften. Band 2.) S. 185 - 188. [Im Folgenden zitiert als: Polgar, Alfred: Boulevards. S.]

## 7.2 Sekundärliteratur

**Attlmayr**, Elisabeth: Alfred Polgars Theaterkritiken: Auffassung von Theater – Stil – Überarbeitung. Wien: LIT 2017.

**Bellu,** René: Automobilia. N° 72. Toutes les voitures Françaises 1975. Salon 1974. Toutes les voitures Françaises 1925. Salon 1924. Histoire & Collections, Paris 2005.

# **Brandis**, Veronika/ **Ferber**, Magnus Ulrich: Die Funktion des Plautinischen in Nikodemus Frischlins Iulius redivivus. Kommentierung aktueller Ereignisse. In: Plautus in der Frühen Neuzeit. Hrsg. von Thomas Baier/ Tobias Dänzer. Tübingen: Narr Francke Attempto 2020.

**Burdorf**, Dieter/**Fasbender** Christoph/**Moenninghoff** Burkard: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler 2007.

**Butzer**, Günter/ **Jacob**, Joachim (Hrsg): Vater/Hausvater. Metzler Lexikon literarischer Symbole. 3. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler 2021.

**Enste**, Dominik/ **Kary**, Johanna: Die sieben Todsünden. Verhaltensökonomische Interpretationen und Handlungsempfehlungen. Köln: Institut der deutschen Wirtschaft. 2021. (= IW-Analysen. Nr. 141)

**Fähnders**, Walter: Avantgarde und Moderne 1890 – 1933. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 1999.

**Freud, Sigmund**: Die Traumdeutung über den Traum. Hrsg. von: Anna Freud et al. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1962. (= Sigmund Freud Gesammelte Werke Band II/III)

**Graf**, Max: Der Kritiker Polgar. In: Beilage zu: Weltpresse. Wien 25.5.1957. XIII (122).

**Hage**, Volker: Collagen in der deutschen Literatur. Zur Praxis und Theorie eines Schreibverfahrens. Frankfurt a. M./Bern/New York: Peter Lang 1984. (= Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. Bd. 5).

**Homberg**, Michael: Augenblicksbilder. Kurznachrichten und die Tradition der *faits divers* bei Kleist, Fénéon und Kluge. In: Kurz & Knapp. Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hrsg. von Michael Gamper/ Ruth Mayer. transcript 2017.

**Jäger**, Christian / **Schütz**, Erhard: Städtebilder zwischen Literatur und Journalismus. Wien, Berlin und das Feuilleton der Weimarer Republik. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 1999.

**Jessen**, Jens: Das Feuilleton: Fortschreitende Politisierung. **In**: Die Kultur der Medien. Untersuchungen zum Rollen- und Funktionswandel

des Kulturjournalismus in der Mediengesellschaft. **Hrsg. von** Michael Haller. Munster: LIT Verlag 2002. S. 29 – 40.

**Kernmayer**, Hildegard (Hrsg.) /**Jung**, Simone (Hrsg.): Feuilleton. Schreiben an der Schnittstelle zwischen Journalismus und Literatur. Transcript, Bielefeld 2018.

**Kernmayer**, Hildegard. Poetik des Urbanen: Das Feuilleton und die Stadt. **In**: Exploration Urbaner Räume – Wien 1918-38. (Alltags)kulturelle, künstlerische und literarische Vermessungen der Stadt in der Zwischenkriegszeit. **Hrsg. von** Martin Erian. Göttingen: V&R Unipress 2019. S. 87-105.

**Kesting**, Hanjo: Die feinste Hand seiner Zeit. Alfred Polgar. **In**: Ein bunter Flecken am Kaftan. **Hrsg**. **von** dems. Essays zur deutsch-jüdischen Literatur. Göttingen: Wallstein 2005. S. 55-68.

**Konold**, Wulf, et. al (Hrsg.).: Handbuch der Oper. Georges Bizet. Carmen. 14. Aufl. Kassel/Stuttgart: Bärenreiter & Metzler 2016. S. 59 – 61.

**Kraus**, Karl: Heine und die Folgen. Vorwort. **In**: Die Fackel (Wien/Berlin) vom 31.08.1911, S. 1 - 33.

**Mathy**, Dietrich: Die Avantgarde als Gestalt der Moderne oder: Die andauernde Wiederkehr des Neuen. Zur Korrespondenz und Grenzüberschreitung der Künste zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. **In**: Die literarische Moderne in Europa. **Hrsg. von** Hans Joachim Piechotta/ Ralph-Rainer Wuthenow/ Sabine Rothemann. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994. (= Formationen der literarischen Avantgarde. Bd. 2) S. 79 – 88.

**Matyszak**. Phillip: Von zänkischen Göttern und tragischen Helden. Klassische Mythologie für Anfänger. 2. Aufl., Darmstadt: Konrad Theiss 2015.

**McBride**, Patricia: The Edge of the Page: Alfred Polgar, the Feuilleton, and the Poetics of the Small Form. In: The German Quarterly. Hrsg. von Chunjie Zhang. Cherry Hill,New Jersey: American Association of Teachers of German 2020. (= The German Quarterly, Bd. 93.1) S. 1-18.

**Neuwirth**, Julia. Feuilleton. Ein historisches Phänomen mit Potenzial für einen qualitativen Journalismus von morgen. Graz. 2016. Masterarbeit.

**Nentwich**, Andreas: Alfred Polgar. Leben in Bildern. Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2012.

**Novotný**, Pavel: Die Vorformen der literarischen Montage. Wuppertal: Arco Wissenschaft. 2012.

**Öhlschläger**, Claudia: Das Kleine denken, schreiben, zeigen. Interdisziplinäre Perspektiven. In: Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien. Hrsg. von Claudia Öhlschläger. Sabiene Autsch/ Leonie Süwolto. München: Fink 2014.

**Peres**, Imre: Griechische Grabinschriften und neutestamentliche Eschatologie. Tübingen: J. C. B. Mohr 2003.

**Polt-Heinzl**, Evelyne: Alfred Polgar. Erstellt im Juni 2016. URL: https://litkult1920er.aau.at/portraets/polgar-alfred/ [13.07.2021]

**Polt-Heinzl**, Evelyne/ **Scheichl**, Sigurd Paul (Hrsg.): Der Untertreiber schlecht hin. Studien zu Alfred Polgar. Mit unbekannten Briefen. Wien: Löcker 2007.

**Polgar,** Alfred: Die kleine Form. Quasi ein Vorwort. **In:** Alfred Polgar. Das große Lesebuch. **Hrsg. von** Harry Rowohlt. 4. Aufl. Zürich: Kein & Aber 2004. S.174 – 178.

**Polgar**. Alfred: Irrlicht. **Hrsg. von** Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Ulrich Weinzierl. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2004. (= Kleine Schriften. Band 3.)

# **Rahn**, Thomas: Explosion und Konstruktion. Feuerwerk und Illumination als Modelle für Lichtreklame und Kunstlichtästhetik der Avantgarde . Hrsg. von Helmar Schramm, Ludger Schwarte and Jan Lazardzig, Berlin, New York: De Gruyter, 2008. S.250. (= [Spuren der Avantgarde: Theatrum machinarum](https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110210910/html). Band. 4)

**Severit**, Frauke: Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden. Eine Biographie. Wiesbaden: Springer Fachmedien 1999.

**Straßner**, Erich: XV. Geschichte der Printmedien und ihrer Erforschung X: Zeitung und Zeitschrift III: Kommunikative und ästhetische Analyse. 73. Kommunikative Aufgaben und Leistungen der Zeitung. 3. Bildungs- und Erziehungsaufgabe der Zeitung. Die Bildungs- und Erziehungsaufgabe der Zeitung in der Demokratie. **In**: Medienwissenschaft: Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen. **Hrsg. von** Joachim-Felix Leonhard et al. Berlin/New York: de Gruyter 1999. (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft. Bd. 15.). S. 837 – 851.

**Theobalt**, Cora Anna: Der geforderte Seismograph. Das Feuilleton als Orientierungsgeber in den stürmischen Zeiten von Krisen und gesellschaftlichem Wandel. 1. Aufl. Baden-Baden: Nomos 2019. (= Aktuell. Studien zum Journalismus. Bd. 16.)

**Todorow**, Almut: Feuilleton. **In**: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd 3: Eup–Hör. **Hrsg. von** Gert Ueding. Tübingen: Niemeyer 1996, S. 259 - 266.

**Torberg**, Friedrich: Alfred Polgar. Oder die Geschichte vom Manne, der den Sprachschatz hob. **In**: Der Monat 1954, Heft 66.

**Weinzierl**, Ulrich: Er war Zeuge. Alfred Polgar. Ein Leben zwischen Publizistik und Literatur. Wien: Löcker & Wögenstein 1978.

**Wieser**, Julia Anna: Vom sowjetischen Russland ins Österreich der Zwischenkriegszeit. Der Roman *Rastratčiki* von Valentin Kataev und seine Dramatisierung durch Alfred Polgar. Wien. Dipl.-Arb. 2012.

**Žmegač**, Viktor: Montage/Collage. **In**: Moderne Literatur in Grundbegriffen. 2. Aufl. **Hrsg. von** Dieter Borchmeyer/Viktor Žmegač. Tübingen: Niemeyer 1994. S. 286 - 291.  
  
  
  
  
10.3 Elektronische Sekundärliteratur

**Beller**, Hans: Lexikon der Filmbegriffe. Kontrastmontage. Zuletzt geändert am 16.02.2022. URL: https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/k:kontrastmontage-4397#:~:text=(1)%20Wird%20zwischen%20zwei%20alternierenden,der%20%E2%80%9EKollision%20zweier%20Handlungsstr%C3%A4nge%E2%80%9C [06.05.2022]

**BnF.Gallica**: L’Intransigeant. Digitalisiert herausgegeben von der Nationalbibliothek Frankreich. Erstellt am: unbekannt. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k790873m [01.10.2022]

**Bregenzer Festspiele:** Programmheft zu George Bizet Carmen. Erstellt: 2018. URL: https://bibliothek.bregenzerfestspiele.com/programmheft-carmen-2018/62662408/70 [20.11.2022]

**Brüggemann**,Axel**:** Carmen. Die sexuelle Revolutionsoper. Erstellt am: 17.12.2009. URL: https://www.stern.de/kultur/musik/-carmen--die-sexuelle-revolutionsoper-3151124.html [20.11.2022]

**California Scholarshit Online**: 4 The Tears of L’Intran: Semiotic Hijacking and Wartime Anxieties. Abstract. Herausgegeben im Mai 2002. URL: https://academic.oup.com/california-scholarship-online/book/19457/chapter-abstract/178102645?redirectedFrom=fulltext [01.10.2022]

**Comité Olympique** **Français** (Hrsg.): [Les Jeux de la VIIIe Olympiade Paris 1924: Rapport Officiel](http://www.la84foundation.org/6oic/OfficialReports/1924/1924.pdf). URL: https://digital.la84.org/digital/collection/p17103coll8/id/13498/rec/9 [30.10.2022]

**DWDS**: raffen. URL: https://www.dwds.de/wb/raffen [02.11.2022]

**Ehlert**, Ralf Gerhard: Lexikon der Musikwissenschaften: Stichwort Lamentoso. https://musikwissenschaften.de/lexikon/l/lamentabile/ [21.11.2022]

**Haucke**, Lutz/ **Wulff**, Hans Jürgen: Lexikon der Filmbegriffe. Assoziationsmontage. Zuletzt geändert am: 22.12.2021.URL: https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/a:assoziationsmontage-4585#:~:text=Assoziationsmontage%20basiert%20auf%20der%20elementaren,der%20Eindruck%20eines%20Zusammenhangs%20her. [12.10.2022]

**Küpfer**, Adolf: Was bedeuten die an verschiedenen Stellenerwähnten „Hörner“? Online seit: 07.09.2006 URL: https://www.bibelkommentare.de/fragen/220/was-bedeuten-die-an-verschiedenen-stellen-erwaehnten-hoerner [06.11.2022]

**Lastowiecki,** Matthias: Moderne (1890-1920) – Epoche der Literatur. Zuletzt geändert am: 27.11. 2021. URL: https://www.literaturwelt.com/moderne/ [22.04.2022]

# **Läufer**, Josef: Ökumenisches Heiligenlexikon: Die heilige Veronika - heilig oder legendär? URL: https://www.heiligenlexikon.de/Literatur/Veronika-heilig\_oder\_legendaer.html [21.11.2022]

**Löchel**, Ingo: Douglas Fairbanks sen. Erstellt am: unbekannt. URL: https://www.zauberspiegel-online.de/index.php/abenteuer-action-mainmenu-25/gesehenes/2464-groe-stummfilmstars-douglas-fairbanks [01.10.2022]

**Musiklexikon**: Koloratur. URL: https://www.musiklexikon.info/musiklexikon/koloratur [30.10.2022]

**Polgar**, Alfred: Alfred Polgar zum Film. **In**: Nebelspalter: das Humor- und Satire-Magazin. Bd. 82. Jahrgang 1956. Heft 20. S.39. [Digitalisiert auf: https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=neb-001%3A1956%3A82%3A%3A6626#6698 ] [31.07.2022]

**Redaktion Gesundheitsportal**: Fistel. Zuletzte geändert am: 26. Februar 2020. URL: https://www.gesundheit.gv.at/krankheiten/haut-haare-naegel/fistel.html#:~:text=Eine%20Fistel%20ist%20eine%20r%C3%B6hrenf%C3%B6rmige,medizinischen%20Gr%C3%BCnden%20k%C3%BCnstlich%20angelegt%20werden. [30.10.2022]

**Redensarten-Index**: Stichwort: Ellenbogen ausfahren. URL: https://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=die%2BEllbogen%2BEllenbogen%2Bgebrauchen%2Bbenutzen&bool=relevanz&gawoe=an&sp0=rart\_ou&sp1=rart\_varianten\_ou&von=erg [14.11.2022]

**Sokolov**, Pavel: Videos schneiden (Teil2): Was heißt Kausalmontage und Parallelmontage. Aktualisiert am: 31.1.2022 URL: https://filmpuls.info/parallelmontage-kausalmontage/ [06.05.2022]

**tfm-Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft Universität Wien**: Grundbegriffe Filmanalyse. 4. Montage. Zuletzt geändert am: unbekannt. URL: https://filmanalyse.at/grundlagen/montage/ [06.05.2022]

**traum-deutung**: Traumdeutung Trompete. URL: https://traum-deutung.de/trompete/ [12.11.2022]

**Wiener Staatsoper**. Kartenpreise. Saison 2022. URL: https://www.wiener-staatsoper.at/opernball/kartenpreise/ [26.10.2022]

**ZBW. Leibnitz-Informationszentrum Wirtschaft**: Doumergue, Gaston. Zuletzt geändert am: 21.12.2017. URL: https://pm20.zbw.eu/folder/pe/0042xx/004207/about [30.10.2022]

1. Kernmayer, Hildegard. Poetik des Urbanen: Das Feuilleton und die Stadt. In: Martin Erian (Hrsg.). Exploration Urbaner Räume – Wien 1918-38. (Alltags)kulturelle, künstlerische und literarische Vermessungen der Stadt in der Zwischenkriegszeit. Göttingen: V&R Unipress 2019. S.99. [↑](#footnote-ref-1)
2. Vgl. Attlmayr, Elisabeth: Alfred Polgars Theaterkritiken: Auffassung von Theater – Stil – Überarbeitung. Wien: LIT 2017. S.28. [↑](#footnote-ref-2)
3. Vgl. Evelyne Polt-Heinzl: Alfred Polgar. (4) Der Zeitkritiker. Erstellt im Juni 2016. URL: https://litkult1920er.aau.at/portraets/polgar-alfred/ [13.07.2021] [↑](#footnote-ref-3)
4. Vgl. Alfred Polgar. Kreislauf. Hrsg. von. Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Ulrich Weinzierl. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1982. (= Kleine Schriften. Band 2.) S.390 [↑](#footnote-ref-4)
5. Vgl. ebda. S.394 [↑](#footnote-ref-5)
6. Vgl. Erhard Schütz. Unterm Strich. Über die Grenzverläufe des klassischen Feuilletons. In: Feuilleton. Schreiben an der Schnittstelle zwischen Journalismus und Literatur. Hrsg. von Hildegard Kernmayer/Simone Jung. Bielefeld: Transcript 2018. S. 31. [↑](#footnote-ref-6)
7. Vgl. Almut Todorow: Feuilleton. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd 3: Eup–Hör. Hrsg. von Gert Ueding. Tübingen: Niemeyer 1996, S. 259. [↑](#footnote-ref-7)
8. Vgl. Hildegard Kernmayer/ Simone Jung: Feuilleton. Interdisziplinäre Annäherungen

   an ein journalistisch-literarisches Phänomen. In: Feuilleton. Schreiben an der Schnittstelle zwischen Journalismus und Literatur. Hrsg. von Hildegard Kernmayer/Simone Jung. Bielefeld: Transcript 2018. S.9-10. [↑](#footnote-ref-8)
9. Vgl. ebda. S.11. [↑](#footnote-ref-9)
10. Ebda. [↑](#footnote-ref-10)
11. Vgl. Hildegard Kernmayer/ Simone Jung: Feuilleton. Interdisziplinäre Annäherungen

    an ein journalistisch-literarisches Phänomen. In: Feuilleton. Schreiben an der Schnittstelle zwischen Journalismus und Literatur. Hrsg. von Hildegard Kernmayer/Simone Jung. Bielefeld: Transcript 2018. S.11. [↑](#footnote-ref-11)
12. Jessen, Jens: Das Feuilleton: Fortschreitende Politisierung. In: Die Kultur der Medien. Untersuchungen zum Rollen- und Funktionswandel des Kulturjournalismus in der Mediengesellschaft. Haller, Hrsg. von Michael Munster: LIT Verlag 2002. S.33. [↑](#footnote-ref-12)
13. Vgl. Cora Anna Theobalt: Der geforderte Seismograph. Das Feuilleton als Orientierungsgeber in den stürmischen Zeiten von Krisen und gesellschaftlichem Wandel. 1. Aufl. Baden-Baden: Nomos 2019. (= Aktuell. Studien zum Journalismus. Bd. 16.) S. 45. [↑](#footnote-ref-13)
14. Vgl. ebda. S. 146. [↑](#footnote-ref-14)
15. Vgl. Hildegard Kernmayer/ Simone Jung: Feuilleton. Interdisziplinäre Annäherungen

    an ein journalistisch-literarisches Phänomen. In: Feuilleton. Schreiben an der Schnittstelle zwischen Journalismus und Literatur. Hrsg. von Hildegard Kernmayer/Simone Jung. Bielefeld: Transcript 2018. S. 9-10. [↑](#footnote-ref-15)
16. Erich Straßner: XV. Geschichte der Printmedien und ihrer Erforschung X: Zeitung und Zeitschrift III: Kommunikative und ästhetische Analyse. 73. Kommunikative Aufgaben und Leistungen der Zeitung. 3. Bildungs- und Erziehungsaufgabe der Zeitung. Die Bildungs- und Erziehungsaufgabe der Zeitung in der Demokratie. In: Medienwissenschaft: Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen. Berlin/New York: de Gruyter 1999. (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft. Bd. 15.). S. 846. [Im Folgenden zitiert als: Straßner: Medienwissenschaft. 1999.] [↑](#footnote-ref-16)
17. Ebda. [↑](#footnote-ref-17)
18. Straßner: Medienwissenschaft. 1999. S.846. [↑](#footnote-ref-18)
19. Ebda. [↑](#footnote-ref-19)
20. Vgl. Ebda. [↑](#footnote-ref-20)
21. Vgl. Christian Jäger/ Erhard Schütz: Städtebilder zwischen Literatur und Journalismus. Wien, Berlin und das Feuilleton der Weimarer Republik. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 1999. S. 9. [↑](#footnote-ref-21)
22. Vgl. ebda. S. 9. [↑](#footnote-ref-22)
23. Claudia Öhlschläger: Das Kleine denken, schreiben, zeigen. Interdisziplinäre Perspektiven. In: Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien. Hrsg. von Claudia Öhlschläger. Sabiene Autsch/ Leonie Süwolto. München: Fink 2014. S. 9-20. hier S. 11. [↑](#footnote-ref-23)
24. Michael Homberg: Augenblicksbilder. Kurznachrichten und die Tradition der *faits divers* bei Kleist, Fénéon und Kluge. In: Kurz & Knapp. Zur Mediengeschichte kleiner Firmen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hrsg. von Michael Gamper/ Ruth Mayer. transcript 2017. S. 124. [↑](#footnote-ref-24)
25. Ebda. S. 124. [↑](#footnote-ref-25)
26. Vgl. Nentwich, Andreas: Alfred Polgar. Leben in Bildern. Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2012. S.15, 21. [↑](#footnote-ref-26)
27. Vgl. Kernmayer, Hildegard. Poetik des Urbanen: Das Feuilleton und die Stadt. In: Exploration Urbaner Räume – Wien 1918-38. (Alltags)kulturelle, künstlerische und literarische Vermessungen der Stadt in der Zwischenkriegszeit. Hrsg. von Martin Erian. Göttingen: V&R Unipress 2019. S. 99. [↑](#footnote-ref-27)
28. Vgl. Nentwich, Andreas: Alfred Polgar. Leben in Bildern. Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2012. S.23. [↑](#footnote-ref-28)
29. Vgl. Weinzierl, Ulrich: Er war Zeuge. Alfred Polgar. Ein Leben zwischen Publizistik und Literatur. Wien: Löcker & Wögenstein 1978. S.14 [↑](#footnote-ref-29)
30. Vgl. ebda. S.14-15. [↑](#footnote-ref-30)
31. Graf, Max: Der Kritiker Polgar. In: Beilage zu: Weltpresse. Wien 25.5.1957. XIII (122). [↑](#footnote-ref-31)
32. Vgl. Weinzierl, Ulrich: Er war Zeuge. Alfred Polgar. Ein Leben zwischen Publizistik und Literatur. Wien: Löcker & Wögenstein 1978. S.16-17. [↑](#footnote-ref-32)
33. Graf, Max: Der Kritiker Polgar. In: Beilage zu: Weltpresse. Wien 25.5.1957. XIII (122). [↑](#footnote-ref-33)
34. Vgl. Weinzierl, Ulrich: Er war Zeuge. Alfred Polgar. Ein Leben zwischen Publizistik und Literatur. Wien: Löcker & Wögenstein 1978. S.17-18. [↑](#footnote-ref-34)
35. Kesting, Hanjo: Die feinste Hand seiner Zeit. Alfred Polgar. In: Ein bunter Flecken am Kaftan. Hrsg. von dems. Essays zur deutsch-jüdischen Literatur. Göttingen: Wallstein 2005. S.55. [↑](#footnote-ref-35)
36. Vgl. ebda S.59. [↑](#footnote-ref-36)
37. Vgl. Weinzierl, Ulrich: Er war Zeuge. Alfred Polgar. Ein Leben zwischen Publizistik und Literatur. Wien: Löcker & Wögenstein 1978. S.18. [↑](#footnote-ref-37)
38. Vgl. Kesting, Hanjo: Die feinste Hand seiner Zeit. Alfred Polgar. In: Ein bunter Flecken am Kaftan. Hrsg. von dems. Essays zur deutsch-jüdischen Literatur. Göttingen: Wallstein 2005. S.58-59, 63-65. [↑](#footnote-ref-38)
39. Vgl. Nentwich, Andreas: Alfred Polgar. Leben in Bildern. Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2012. S.43-45. [↑](#footnote-ref-39)
40. Vgl. Attlmayr, Elisabeth: Alfred Polgars Theaterkritiken: Auffassung von Theater – Stil – Überarbeitung. Wien: LIT 2017. S.28. [↑](#footnote-ref-40)
41. Vgl. Wieser, Julia Anna: Vom sowjetischen Russland ins Österreich der Zwischenkriegszeit. Der Roman *Rastratčiki* von Valentin Kataev und seine Dramatisierung durch Alfred Polgar. Wien. Dipl.-Arb. 2012. S.62f. [↑](#footnote-ref-41)
42. Vgl. Weinzierl, Ulrich: Er war Zeuge. Alfred Polgar. Ein Leben zwischen Publizistik und Literatur. Wien: Löcker & Wögenstein 1978. S.128. [↑](#footnote-ref-42)
43. Polgar, Alfred: Alfred Polgar zum Film. In: Nebelspalter: das Humor- und Satire-Magazin. Bd. 82. Jahrgang 1956. Heft 20. S.39. [Digitalisiert auf: https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=neb-001%3A1956%3A82%3A%3A6626#6698 ] [31.07.2022] [↑](#footnote-ref-43)
44. Vgl. Weinzierl, Ulrich: Er war Zeuge. Alfred Polgar. Ein Leben zwischen Publizistik und Literatur. Wien: Löcker & Wögenstein 1978. S.134-137. [↑](#footnote-ref-44)
45. Wieser, Julia Anna: Vom sowjetischen Russland ins Österreich der Zwischenkriegszeit. Der Roman *Rastratčiki* von Valentin Kataev und seine Dramatisierung durch Alfred Polgar. Wien. Dipl.-Arb. 2012. S.65. [↑](#footnote-ref-45)
46. Fontana, Oscar Maurus zitiert in Ulrich Weinzierl: Er war Zeuge. Alfred Polgar. Ein Leben zwischen Publizistik und Literatur. Wien: Löcker & Wögenstein 1978. S.151 [↑](#footnote-ref-46)
47. Vgl. Weinzierl, Ulrich: Er war Zeuge. Alfred Polgar. Ein Leben zwischen Publizistik und Literatur. Wien: Löcker & Wögenstein 1978. S.150-151. [↑](#footnote-ref-47)
48. Vgl. Polgar, Alfred: Die kleine Form. Quasi ein Vorwort. In: Alfred Polgar. Das große Lesebuch. Hrsg. von Harry Rowohlt. 4. Aufl. Zürich: Kein & Aber 2004. S. Inhaltsverzeichnis & S. 174. [↑](#footnote-ref-48)
49. Ebda. S.174 [↑](#footnote-ref-49)
50. Ebda. S.174 [↑](#footnote-ref-50)
51. Ebda. S.175. [↑](#footnote-ref-51)
52. Ebda. S.175. [↑](#footnote-ref-52)
53. Polgar, Alfred: Die kleine Form. Quasi ein Vorwort. In: Alfred Polgar. Das große Lesebuch. Hrsg. von Harry Rowohlt. 4. Aufl. Zürich: Kein & Aber 2004. S.175. [↑](#footnote-ref-53)
54. Ebda. S.175. [↑](#footnote-ref-54)
55. Vgl. ebda. S.174-175. [↑](#footnote-ref-55)
56. Polgar, Alfred: Die kleine Form. Quasi ein Vorwort. In: Alfred Polgar. Das große Lesebuch. Hrsg. von Harry Rowohlt. 4. Aufl. Zürich: Kein & Aber 2004. S.175. [↑](#footnote-ref-56)
57. Ebda. S.176. [↑](#footnote-ref-57)
58. Ebda. S.177. [↑](#footnote-ref-58)
59. Ebda. [↑](#footnote-ref-59)
60. Vgl. ebda. S.176-178. [↑](#footnote-ref-60)
61. Vgl. Kesting, Hanjo: Die feinste Hand seiner Zeit. Alfred Polgar. In: Ein bunter Flecken am Kaftan. Hrsg. von dems. Essays zur deutsch-jüdischen Literatur. Göttingen: Wallstein 2005. S.56. [↑](#footnote-ref-61)
62. Alfred Polgar zitiert nach Friedrich Torberg: Alfred Polgar. Oder die Geschichte vom Manne, der den Sprachschatz hob. In: Der Monat 1954, Heft 66. S.648. [↑](#footnote-ref-62)
63. Alfred Polgar zitiert nach Friedrich Torberg: Alfred Polgar. Oder die Geschichte vom Manne, der den Sprachschatz hob. In: Der Monat 1954, Heft 66. S.648. [↑](#footnote-ref-63)
64. Vgl. ebda. S.648 - 649. [↑](#footnote-ref-64)
65. Ebda. S.649. [↑](#footnote-ref-65)
66. Vgl. ebda. [↑](#footnote-ref-66)
67. Vgl. ebda. S.648 - 649. [↑](#footnote-ref-67)
68. Innerhofer, Roland: Kabarett als kondensierte Kritik. In: Der Untertreiber schlecht hin. Studien zu Alfred Polgar. Mit unbekannten Briefen. Hrsg. von Polt-Heinzl, Evelyne/ Scheichl, Sigurd Paul. Wien: Löcker 2007. S. 63. [↑](#footnote-ref-68)
69. Vgl. ebda. [↑](#footnote-ref-69)
70. Vgl. Polt-Heinzl, Evelyne: Vom Sehen und vom Hören. In: Der Untertreiber schlecht hin. Studien zu Alfred Polgar. Mit unbekannten Briefen. Hrsg. von Polt-Heinzl, Evelyne/ Scheichl, Sigurd Paul. Wien: Löcker 2007. S.37. [↑](#footnote-ref-70)
71. Vgl. Alfred Polgar. Kreislauf. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Ulrich Weinzierl. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2004. (= Kleine Schriften. Band 2.) S. Inhaltsverzeichnis. [↑](#footnote-ref-71)
72. Polt-Heinzl, Evelyne: Vom Sehen und vom Hören. In: Der Untertreiber schlecht hin. Studien zu Alfred Polgar. Mit unbekannten Briefen. Hrsg. von Polt-Heinzl, Evelyne/ Scheichl, Sigurd Paul. Wien: Löcker 2007. S.50. [↑](#footnote-ref-72)
73. Ebda. [↑](#footnote-ref-73)
74. Ebda. S.53. [↑](#footnote-ref-74)
75. Polt-Heinzl, Evelyne: Vom Sehen und vom Hören. In: Der Untertreiber schlecht hin. Studien zu Alfred Polgar. Mit unbekannten Briefen. Hrsg. von Polt-Heinzl, Evelyne/ Scheichl, Sigurd Paul. Wien: Löcker 2007. S.53. [↑](#footnote-ref-75)
76. Ebda. [↑](#footnote-ref-76)
77. Vgl. Polt-Heinzl, Evelyne: Vom Sehen und vom Hören. In: Der Untertreiber schlecht hin. Studien zu Alfred Polgar. Mit unbekannten Briefen. Hrsg. von Polt-Heinzl, Evelyne/ Scheichl, Sigurd Paul. Wien: Löcker 2007. S.54. [↑](#footnote-ref-77)
78. Vgl. Philippoff, Eva: Alfred Polgar. Ein moralischer Chronist seiner Zeit. München: Minerva-Publikation 1980. S. 272. [↑](#footnote-ref-78)
79. Ebda. S. 275. [↑](#footnote-ref-79)
80. Vgl. ebda. S.277. [↑](#footnote-ref-80)
81. Vgl. Philippoff, Eva: Alfred Polgar. Ein moralischer Chronist seiner Zeit. München: Minerva-Publikation 1980. S. 269-270, 276-277. [↑](#footnote-ref-81)
82. Vgl. ebda. S.279. [↑](#footnote-ref-82)
83. Kurt Tucholsky zitiert in Eva Philippoff : Alfred Polgar. Ein moralischer Chronist seiner Zeit. München: Minerva-Publikation 1980. S. 273. [↑](#footnote-ref-83)
84. Vgl. Philippoff, Eva: Alfred Polgar. Ein moralischer Chronist seiner Zeit. München: Minerva-Publikation 1980. S. 273-275. [↑](#footnote-ref-84)
85. Vgl. Weinzierl, Ulrich: Er war Zeuge. Alfred Polgar. Ein Leben zwischen Publizistik und Literatur. Wien: Löcker & Wögenstein 1978. S.85 [↑](#footnote-ref-85)
86. Vgl. Philippoff, Eva: Alfred Polgar. Ein moralischer Chronist seiner Zeit. München: Minerva-Publikation 1980. S. 272-275. [↑](#footnote-ref-86)
87. Burdorf, Dieter/Fasbender Christoph/Moenninghoff Burkard: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler 2007. S.512. [Stichwort „Montage“] [↑](#footnote-ref-87)
88. Vgl. ebda. S.512. [↑](#footnote-ref-88)
89. Vgl. Viktor Žmegač: Montage/Collage. In: Moderne Literatur in Grundbegriffen. Hrsg. von Dieter Borchmeyer/Viktor Žmegač. Tübingen: Niemeyer 1994. S. 286. [↑](#footnote-ref-89)
90. Vgl. Matthias Lastowiecki: Moderne (1890-1920) – Epoche der Literatur. Zuletzt geändert am: 27.11. 2021. URL: https://www.literaturwelt.com/moderne/ [22.04.2022] [↑](#footnote-ref-90)
91. Vgl. Walter Fähnders: Avantgarde und Moderne 1890 – 1933. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 1999. S. IX. [↑](#footnote-ref-91)
92. Vgl. Novotný, Pavel: Die Vorformen der literarischen Montage. Wuppertal: Arco Wissenschaft. 2012. S.9. [↑](#footnote-ref-92)
93. Vgl. ebda. S.40. [↑](#footnote-ref-93)
94. Vgl. ebda. S.47. [↑](#footnote-ref-94)
95. Mathy, Dietrich: Die Avantgarde als Gestalt der Moderne oder: Die andauernde Wiederkehr des Neuen. Zur Korrespondenz und Grenzüberschreitung der Künste zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. In: Die literarische Moderne in Europa. Hrsg. von Hans Joachim Piechotta/ Ralph-Rainer Wuthenow/ Sabine Rothemann. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994. (= Formationen der literarischen Avantgarde. Bd. 2) S.81. [↑](#footnote-ref-95)
96. Vgl. ebda. S.70-81. [↑](#footnote-ref-96)
97. Vgl. Viktor Žmegač: Montage/Collage. In: Moderne Literatur in Grundbegriffen. Hrsg. von Dieter Borchmeyer/Viktor Žmegač. Tübingen: Niemeyer 1994. S. 286. [↑](#footnote-ref-97)
98. Ebda. [↑](#footnote-ref-98)
99. Vgl. Ebda. [↑](#footnote-ref-99)
100. Vgl. Burdorf, Dieter/Fasbender Christoph/Moenninghoff Burkard: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler 2007. S.512. [Stichwort „Montage“] [↑](#footnote-ref-100)
101. Vgl. Viktor Žmegač: Montage/Collage. In: Moderne Literatur in Grundbegriffen. Hrsg. von Dieter Borchmeyer/Viktor Žmegač. Tübingen: Niemeyer 1994. S. 286. [↑](#footnote-ref-101)
102. Vgl. Burdorf, Dieter/Fasbender Christoph/Moenninghoff Burkard: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler 2007. S.512. [Stichwort „Montage“] [↑](#footnote-ref-102)
103. Vgl. Mathy, Dietrich: Die Avantgarde als Gestalt der Moderne oder: Die andauernde Wiederkehr des Neuen. Zur Korrespondenz und Grenzüberschreitung der Künste zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. In: Die literarische Moderne in Europa. Hrsg. von Hans Joachim Piechotta/ Ralph-Rainer Wuthenow/ Sabine Rothemann. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994. (= Formationen der literarischen Avantgarde, Bd. 2) S. 81. [↑](#footnote-ref-103)
104. Vgl. Novotný, Pavel: Die Vorformen der literarischen Montage. Wuppertal: Arco Wissenschaft. 2012. S.12. [↑](#footnote-ref-104)
105. Vgl. Mathy, Dietrich: Die Avantgarde als Gestalt der Moderne oder: Die andauernde Wiederkehr des Neuen. Zur Korrespondenz und Grenzüberschreitung der Künste zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. In: Die literarische Moderne in Europa. Hrsg. von Hans Joachim Piechotta/ Ralph-Rainer Wuthenow/ Sabine Rothemann. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994. (= Formationen der literarischen Avantgarde. Bd. 2) S.81. [↑](#footnote-ref-105)
106. Ebda. S. 82 [↑](#footnote-ref-106)
107. Vgl. Burdorf, Dieter/Fasbender Christoph/Moenninghoff Burkard: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler 2007. S.512. [Stichwort „Montage“] [↑](#footnote-ref-107)
108. Vgl Novotný, Pavel: Die Vorformen der literarischen Montage. Wuppertal: Arco Wissenschaft. 2012. S.38. [↑](#footnote-ref-108)
109. Vgl. Burdorf, Dieter/Fasbender Christoph/Moenninghoff Burkard: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler 2007. S.512. [Stichwort „Montage“] [↑](#footnote-ref-109)
110. Vgl Novotný, Pavel: Die Vorformen der literarischen Montage. Wuppertal: Arco Wissenschaft. 2012. S.38. [↑](#footnote-ref-110)
111. Vgl. Burdorf, Dieter/Fasbender Christoph/Moenninghoff Burkard: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler 2007. S.512. [Stichwort „Montage“] [↑](#footnote-ref-111)
112. Novotný, Pavel: Die Vorformen der literarischen Montage. Wuppertal: Arco Wissenschaft. 2012. S.16. [↑](#footnote-ref-112)
113. Ebda. [↑](#footnote-ref-113)
114. Vgl. Hage, Volker: Collagen in der deutschen Literatur. Zur Praxis und Theorie eines Schreibverfahrens. Frankfurt a. M./Bern/New York 1984. (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. Bd. 5). S.77f. [↑](#footnote-ref-114)
115. Novotný, Pavel: Die Vorformen der literarischen Montage. Wuppertal: Arco Wissenschaft. 2012. S.16. [↑](#footnote-ref-115)
116. Vgl. Sokolov, Pavel: Videos schneiden (Teil2): Was heißt Kausalmontage und Parallelmontage. Aktualisiert am: 31.1.2022 URL: https://filmpuls.info/parallelmontage-kausalmontage/ [06.05.2022] [↑](#footnote-ref-116)
117. Vgl. tfm-Institut für Theater-,Film- und Medienwissenschaft Universität Wien: Grundbegriffe Filmanalyse. 4. Montage. Zuletzt geändert am: unbekannt. URL: https://filmanalyse.at/grundlagen/montage/ [06.05.2022] [↑](#footnote-ref-117)
118. Haucke, Lutz/ Wulff, Hans Jürgen: Lexikon der Filmbegriffe. Assoziationsmontage. Zuletzt geändert am: 22.12.2021.URL:https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/a:assoziationsmontage-4585#:~:text=Assoziationsmontage%20basiert%20auf%20der%20elementaren,der%20Eindruck%20eines%20Zusammenhangs%20her. [12.10.2022] [↑](#footnote-ref-118)
119. Novotný, Pavel: Die Vorformen der literarischen Montage. Wuppertal: Arco Wissenschaft. 2012. S.16. [↑](#footnote-ref-119)
120. Vgl. Beller, Hans: Lexikon der Filmbegriffe. Kontrastmontage. Zuletzt geändert am 16.02.2022. URL: https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/k:kontrastmontage-4397#:~:text=(1)%20Wird%20zwischen%20zwei%20alternierenden,der%20%E2%80%9EKollision%20zweier%20Handlungsstr%C3%A4nge%E2%80%9C [06.05.2022] [↑](#footnote-ref-120)
121. Vgl. tfm-Institut für Theater-,Film- und Medienwissenschaft Universität Wien: Grundbegriffe Filmanalyse. 4. Montage. Zuletzt geändert am: unbekannt. URL: https://filmanalyse.at/grundlagen/montage/ [06.05.2022] [↑](#footnote-ref-121)
122. Novotný, Pavel: Die Vorformen der literarischen Montage. Wuppertal: Arco Wissenschaft. 2012. S.16. [↑](#footnote-ref-122)
123. Hage, Volker: Collagen in der deutschen Literatur. Zur Praxis und Theorie eines Schreibverfahrens. Frankfurt a. M./Bern/New York 1984. (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. Bd. 5). S.76. [↑](#footnote-ref-123)
124. Polgar, Alfred: Boulevards. S.185. [↑](#footnote-ref-124)
125. Ebda. S.185. [↑](#footnote-ref-125)
126. Vgl. Bellu, René: Automobilia. N° 72. Toutes les voitures Françaises 1975. Salon 1974. Toutes les voitures Françaises 1925. Salon 1924. Histoire & Collections, Paris 2005. [↑](#footnote-ref-126)
127. Polgar, Alfred: Boulevards. S.185. [↑](#footnote-ref-127)
128. Ebda. S.185. [↑](#footnote-ref-128)
129. Ebda. S.186. [↑](#footnote-ref-129)
130. Ebda. [↑](#footnote-ref-130)
131. Ebda. [↑](#footnote-ref-131)
132. Ebda. S.185. [↑](#footnote-ref-132)
133. Ebda. [↑](#footnote-ref-133)
134. Ebda. [↑](#footnote-ref-134)
135. Ebda. [↑](#footnote-ref-135)
136. Ebda. [↑](#footnote-ref-136)
137. Ebda. S.186. [↑](#footnote-ref-137)
138. Ebda. [↑](#footnote-ref-138)
139. Ebda. S.185. [↑](#footnote-ref-139)
140. Ebda. S.186. [↑](#footnote-ref-140)
141. # Vgl. Rahn, Thomas: Explosion und Konstruktion. Feuerwerk und Illumination als Modelle für Lichtreklame und Kunstlichtästhetik der Avantgarde . Hrsg. von Helmar Schramm, Ludger Schwarte und Jan Lazardzig, Berlin, New York: De Gruyter, 2008. S.250. (= [Spuren der Avantgarde: Theatrum machinarum](https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110210910/html). Band. 4)

     [↑](#footnote-ref-141)
142. Polgar, Alfred: Boulevards. S.186 [↑](#footnote-ref-142)
143. Ebda. [↑](#footnote-ref-143)
144. Vgl. Ebda. [↑](#footnote-ref-144)
145. Vgl. Löchel, Ingo: Douglas Fairbanks sen. Erstellt am: unbekannt. URL: https://www.zauberspiegel-online.de/index.php/abenteuer-action-mainmenu-25/gesehenes/2464-groe-stummfilmstars-douglas-fairbanks [01.10.2022] [↑](#footnote-ref-145)
146. Polgar, Alfred: Boulevards. S.185. [↑](#footnote-ref-146)
147. Ebda. [↑](#footnote-ref-147)
148. Ebda. [↑](#footnote-ref-148)
149. Polgar, Alfred: Boulevards. S.185 [↑](#footnote-ref-149)
150. Vgl. BnF.Gallica: L’Intransigeant. Digitalisiert herausgegeben von der Nationalbibliothek Frankreich. Erstellt am: unbekannt. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k790873m [01.10.2022] [↑](#footnote-ref-150)
151. Vgl. California Scholarshit Online: 4 The Tears of L’Intran: Semiotic Hijacking and Wartime Anxieties. Abstract. Herausgegeben im Mai 2002. URL: https://academic.oup.com/california-scholarship-online/book/19457/chapter-abstract/178102645?redirectedFrom=fulltext [01.10.2022] [↑](#footnote-ref-151)
152. Polgar, Alfred: Boulevards. S.185. [↑](#footnote-ref-152)
153. Ebda. [↑](#footnote-ref-153)
154. Ebda. [↑](#footnote-ref-154)
155. Ebda. [↑](#footnote-ref-155)
156. Vgl. Polgar: Boulevards. S.185 - 187. [↑](#footnote-ref-156)
157. Ebda. S.185. [↑](#footnote-ref-157)
158. Ebda. [↑](#footnote-ref-158)
159. Ebda. S.186. [↑](#footnote-ref-159)
160. Ebda. [↑](#footnote-ref-160)
161. Vgl. Comité Olympique Français (Hrsg.): [Les Jeux de la VIIIe Olympiade Paris 1924: Rapport Officiel](http://www.la84foundation.org/6oic/OfficialReports/1924/1924.pdf). URL: https://digital.la84.org/digital/collection/p17103coll8/id/13498/rec/9 [30.10.2022] [↑](#footnote-ref-161)
162. Polgar, Alfred: Boulevards. S.186. [↑](#footnote-ref-162)
163. Ebda. S.187. [↑](#footnote-ref-163)
164. Vgl. ebda. [↑](#footnote-ref-164)
165. Vgl. ebda. [↑](#footnote-ref-165)
166. Ebda. [↑](#footnote-ref-166)
167. Ebda. [↑](#footnote-ref-167)
168. Vgl. ebda. [↑](#footnote-ref-168)
169. Ebda. S.186. [↑](#footnote-ref-169)
170. Vgl. ZBW. Leibnitz-Informationszentrum Wirtschaft: Doumergue, Gaston. Zuletzt geändert am: 21.12.2017. URL: https://pm20.zbw.eu/folder/pe/0042xx/004207/about [30.10.2022] [↑](#footnote-ref-170)
171. Polgar, Alfred: Boulevards. S.188. [↑](#footnote-ref-171)
172. Vgl. ebda. S.188 [↑](#footnote-ref-172)
173. Ebda. [↑](#footnote-ref-173)
174. Polgar, Alfred: Boulevards. S.188 [↑](#footnote-ref-174)
175. Ebda. [↑](#footnote-ref-175)
176. Ebda. [↑](#footnote-ref-176)
177. Vgl. Matyszak. Phillip: Von zänkischen Göttern und tragischen Helden. Klassische Mythologie für Anfänger. 2. Aufl., Darmstadt: Konrad Theiss 2015. S.138 [↑](#footnote-ref-177)
178. Matyszak. Phillip: Von zänkischen Göttern und tragischen Helden. Klassische Mythologie für Anfänger. 2. Aufl., Darmstadt: Konrad Theiss 2015. S.138 [↑](#footnote-ref-178)
179. Polgar, Alfred: Boulevards. S.188 [↑](#footnote-ref-179)
180. Polgar, Alfred: Orchester. S.125. [↑](#footnote-ref-180)
181. Polgar, Alfred: Orchester. S.125. [↑](#footnote-ref-181)
182. Ebda. S.127. [↑](#footnote-ref-182)
183. Ebda. [↑](#footnote-ref-183)
184. Vgl. Wiener Staatsoper. Kartenpreise. Saison 2022. URL: https://www.wiener-staatsoper.at/opernball/kartenpreise/ [26.10.2022] [↑](#footnote-ref-184)
185. Polgar, Alfred: Orchester. S.127. [↑](#footnote-ref-185)
186. Ebda. [↑](#footnote-ref-186)
187. Ebda. [↑](#footnote-ref-187)
188. Vgl. ebda.S.125. [↑](#footnote-ref-188)
189. Ebda. S.127. [↑](#footnote-ref-189)
190. Ebda. [↑](#footnote-ref-190)
191. Polgar, Alfred: Orchester. S.127. [↑](#footnote-ref-191)
192. Vgl. Enste, Dominik/ Kary, Johanna: Die sieben Todsünden. Verhaltensökonomische Interpretationen und Handlungsempfehlungen. Köln: Institut der deutschen Wirtschaft. 2021, (= IW-Analysen. Nr. 141) S.7. [↑](#footnote-ref-192)
193. Polgar, Alfred: Orchester. S.125. [↑](#footnote-ref-193)
194. DWDS: raffen. URL: https://www.dwds.de/wb/raffen [02.11.2022] [↑](#footnote-ref-194)
195. Polgar, Alfred: Orchester. S.125. [↑](#footnote-ref-195)
196. Ebda. [↑](#footnote-ref-196)
197. Ebda. [↑](#footnote-ref-197)
198. Polgar, Alfred: Orchester. S.125. [↑](#footnote-ref-198)
199. Ebda. [↑](#footnote-ref-199)
200. Ebda. S.125f. [↑](#footnote-ref-200)
201. Vgl. ebda. S.126. [↑](#footnote-ref-201)
202. Ebda. S.125. [↑](#footnote-ref-202)
203. Ebda. [↑](#footnote-ref-203)
204. Ebda. [↑](#footnote-ref-204)
205. Vgl. Polgar, Alfred: Orchester. S.126. [↑](#footnote-ref-205)
206. Ebda. [↑](#footnote-ref-206)
207. traum-deutung: Traumdeutung Trompete. URL: https://traum-deutung.de/trompete/ [12.11.2022] [↑](#footnote-ref-207)
208. Vgl. Freud, Sigmund: Die Traumdeutung über den Traum. Hrsg. von: Anna Freud et al. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1962. (= Sigmund Freud Gesammelte Werke Band II/III) S.363. [↑](#footnote-ref-208)
209. Ebda. S.364. [↑](#footnote-ref-209)
210. Polgar, Alfred: Orchester. S.126. [↑](#footnote-ref-210)
211. Vgl. ebda. [↑](#footnote-ref-211)
212. Vgl. ebda. [↑](#footnote-ref-212)
213. Severit, Frauke: Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden. Eine Biographie. Wiesbaden: Springer Fachmedien 1999. S. 34. [↑](#footnote-ref-213)
214. Severit, Frauke: Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden. Eine Biographie. Wiesbaden: Springer Fachmedien 1999. S. 35. [↑](#footnote-ref-214)
215. Ebda. 34f. [↑](#footnote-ref-215)
216. Vgl. Polgar, Alfred: Orchester. S.126. [↑](#footnote-ref-216)
217. Ebda. [↑](#footnote-ref-217)
218. Ebda. [↑](#footnote-ref-218)
219. Vgl. Hellenthal, Verena: Weihnachten in Ostwestfalen-Lippe. Erfurt Sutton 2012. S 37. [↑](#footnote-ref-219)
220. Polgar, Alfred: Orchester. S.126. [↑](#footnote-ref-220)
221. Ebda. [↑](#footnote-ref-221)
222. Vgl. Hellenthal, Verena: Weihnachten in Ostwestfalen-Lippe. Erfurt Sutton 2012.S 36-37. [↑](#footnote-ref-222)
223. Vgl. Polgar, Alfred: Orchester. S.126. [↑](#footnote-ref-223)
224. Vgl. Küpfer, Adolf: Was bedeuten die an verschiedenen Stellenerwähnten „Hörner“? Online seit: 07.09.2006 URL: https://www.bibelkommentare.de/fragen/220/was-bedeuten-die-an-verschiedenen-stellen-erwaehnten-hoerner [06.11.2022] [↑](#footnote-ref-224)
225. Vgl. Polgar, Alfred: Orchester. S.126. [↑](#footnote-ref-225)
226. Vgl. Butzer, Günter/ Jacob, Joachim: Vater/Hausvater. Metzler Lexikon literarischer Symbole. 3. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler 2021. S. 672. [↑](#footnote-ref-226)
227. Vgl. Polgar, Alfred: Orchester. S.126. [↑](#footnote-ref-227)
228. Ebda. [↑](#footnote-ref-228)
229. Vgl. Redensarten-Index: Stichwort: Ellenbogen ausfahren. URL: https://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=die%2BEllbogen%2BEllenbogen%2Bgebrauchen%2Bbenutzen&bool=relevanz&gawoe=an&sp0=rart\_ou&sp1=rart\_varianten\_ou&von=erg [14.11.2022] [↑](#footnote-ref-229)
230. Vgl. Polgar, Alfred: Orchester. S.124. [↑](#footnote-ref-230)
231. Ebda.S.127. [↑](#footnote-ref-231)
232. # Vgl. Peres, Imre: Griechische Grabinschriften und neutestamentliche Eschatologie. Tübingen: J. C. B. Mohr 2003. S.99.

     [↑](#footnote-ref-232)
233. Vgl. ebda. S.63. [↑](#footnote-ref-233)
234. # Vgl. Brandis, Veronika/ Ferber, Magnus Ulrich: Die Funktion des Plautinischen in Nikodemus Frischlins Iulius redivivus. Kommentierung aktueller Ereignisse. In: Plautus in der Frühen Neuzeit. Hrsg. von Thomas Baier/ Tobias Dänzer. Tübingen: Narr Francke Attempto 2020. S. leider nicht nummeriert.

     [↑](#footnote-ref-234)
235. Polgar, Alfred: Orchester. S.127. [↑](#footnote-ref-235)
236. Ebda. [↑](#footnote-ref-236)
237. Vgl. ebda. S.124. [↑](#footnote-ref-237)
238. Vgl. Polgar, Alfred: Orchester. S.127. [↑](#footnote-ref-238)
239. Vgl. ebda. S.124f. [↑](#footnote-ref-239)
240. Vgl. Konold, Wulf, et. al (Hrsg.).: Handbuch der Oper. Georges Bizet. Carmen. 14. Aufl. Kassel/Stuttgart: Bärenreiter & Metzler 2016. S. 59 – 61. [↑](#footnote-ref-240)
241. Vgl. Bregenzer Festspiele: Programmheft George Bizet Carmen. Erstellt: 2018. URL: https://bibliothek.bregenzerfestspiele.com/programmheft-carmen-2018/62662408/70 [20.11.2022] S. 65. [↑](#footnote-ref-241)
242. Brüggemann, Axel: Carmen. Die sexuelle Revolutionsoper. Erstellt am: 17.12.2009. URL: https://www.stern.de/kultur/musik/-carmen--die-sexuelle-revolutionsoper-3151124.html [20.11.2022] [↑](#footnote-ref-242)
243. Ebda. [↑](#footnote-ref-243)
244. Polgar, Alfred: Orchester. S.127. [↑](#footnote-ref-244)
245. Ebda. [↑](#footnote-ref-245)
246. # Vgl. Läufer, Josef: Ökumenisches Heiligenlexikon: Die heilige Veronika - heilig oder legendär? URL: https://www.heiligenlexikon.de/Literatur/Veronika-heilig\_oder\_legendaer.html [21.11.2022]

     [↑](#footnote-ref-246)
247. Vgl. Butzer, Günter/ Jacob, Joachim (Hrsg.): Vater/Hausvater. Metzler Lexikon literarischer Symbole. 3.Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler 2021. S.187f. [↑](#footnote-ref-247)
248. Vgl. Polgar, Alfred: Orchester. S.125. [↑](#footnote-ref-248)
249. Vgl. ebda. S.128. [↑](#footnote-ref-249)
250. Vgl. ebda. S.125. [↑](#footnote-ref-250)
251. Ebda. S.127. [↑](#footnote-ref-251)
252. Vgl. Ehlert, Ralf Gerhard: Lexikon der Musikwissenschaften: Stichwort Lamentoso. URL: https://musikwissenschaften.de/lexikon/l/lamentabile/ [21.11.2022] [↑](#footnote-ref-252)
253. Polgar, Alfred: Orchester. S.128. [↑](#footnote-ref-253)
254. Polgar, Alfred: Orchester. S.128. [↑](#footnote-ref-254)
255. Vgl. Enste, Dominik/ Kary, Johanna: Die sieben Todsünden. Verhaltensökonomische Interpretationen und Handlungsempfehlungen. Köln: Institut der deutschen Wirtschaft. 2021, (= IW-Analysen. Nr. 141) S.99f. [↑](#footnote-ref-255)