

LITERATURWISSENSCHAFT



Wiener Moderne: Diskurse und Rezeption in Russland

Gennady Vasilyev

F Frank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Gennady Vasilyev
Wiener Moderne: Diskurse und Rezeption in Russland

Gennady Vasilyev

Wiener Moderne:
Diskurse und Rezeption in Russland

FFrank & Timme
Verlag für wissenschaftliche Literatur

Umschlagabbildung: Reinhold Völkel: „Cafe Griensteidl“, Wien, 1896.

ISBN 978-3-7329-0137-1

ISSN 1860-1952

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2015. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts-
gesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

Herstellung durch Frank & Timme GmbH,
Wittelsbacherstraße 27a, 10707 Berlin.

Printed in Germany.

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Zum Andenken an meine Eltern

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	11
Einführung	13
§ 1 Moderne. Begriffserklärung in der Sekundärliteratur in Österreich und in Russland	13
§ 2 Begründung der Forschungsmethode	35
Kapitel 1: Repräsentationsformen der Kultur der Moderne	51
§ 1 Die Grenze der Epoche in Österreich und in Russland. Wahrnehmung der Moderne. Kennzeichen der Moderne in Österreich und in Russland	51
§ 2 Die neue Wahrnehmung als eine Repräsentationsform der Kultur der Moderne	59
§ 3 Dekadenz als neue Repräsentationsform der Empfindung	61
§ 4 Ernst Machs Philosophie als Repräsentationsform des Geistes	69
§ 5 Impressionismus und Jugendstil als angewandte Repräsentationsform	72
§ 6 Das Judentum als politische Repräsentationsform der Kultur	84
§ 7 Otto Weininger	87
§ 8 Ästhetizismus, Kaffeehäuser und Georg Simmel	94
§ 9 Sigmund Freuds Psychoanalyse als Repräsentationsform der Kultur aus der inneren Welt	98
§ 10 Fritz Mauthner. Religionskritik als Sprachkritik. Theaterkunst als Ersatz der Religion	109
§ 11 Wiener Theaterkunst. Richard Wagner	116

Kapitel 2: Kulturmodell der Moderne als Summe der Diskurse.....	131
§ 1 Der Diskurs der Schöpfung in der Wiener Moderne	131
§ 2 Der Diskurs des Judentums.....	158
§ 3 Der Diskurs des Judentums in Russland. Wassilij Rosanov.....	175
§ 4 Der Diskurs des Spiels.....	182
§ 5 Der Diskurs „Liebe und Tod“.	
Richard Schaukals „Eros und Thanatos“	209
§ 6 Der Diskurs „Liebe und Tod“ in Russland	
(Fedor Sologub, Michail Arcybašev)	217
§ 7 „Sanin“ von Michail Arcybašev	222
§ 8 Narzissmus und Dandytum	226
 Kapitel 3: Gattungssystem in der Moderne.....	 251
§ 1 Das lyrische Gedicht.....	251
§ 2 Einakter	264
§ 3 Pantomime.....	277
§ 4 Das Prosagedicht.....	284
§ 5 Novelle.....	300
§ 6 Essay.....	310
§ 7 Das Tagebuch	326
 Kapitel 4: Rezeption der österreichischen Moderne in Russland.	
Russlands Wahrnehmung in der österreichischen Moderne.....	359
§ 1 Hermann Bahr in Russland.....	359
§ 2 Hugo von Hofmannsthal's Rezeption in Russland und	
Russland bei Hugo von Hofmannsthal.....	369
§ 3 Arthur Schnitzler in Russland.....	386
 Schlussfolgerung.....	 403

Bibliographie (in Auswahl)	411
1. Werke	411
2. Allgemeine Forschungen zur Literaturtheorie, Literaturgeschichte, Philosophie und Ästhetik	417
3. Moderne in der deutschsprachigen Kritik	425
4. Moderne in der ausländischen Kritik	431
5. Nachschlagewerke	435
6. Zeitschriften	436

Vorwort

Dieses Buch ist Ergebnis der mehr als zehnjährigen Arbeit des Autors über das Thema der Wiener Moderne. Mit Hilfe des Franz Werfel-Stipendiums und jahrelanger Unterstützung vom Österreichischen Akademischen Austauschdienst, des Ministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur der Republik Österreich wurde dieses Projekt verwirklicht. Für die hervorragende wissenschaftliche Betreuung bin ich besonders meinem zu früh gestorbenen Betreuer Professor Wendelin Schmidt-Dengler tief dankbar. Außerdem möchte ich meine Dankbarkeit meinem weiteren Betreuer Univ. Prof. Dr. Michael Rohrwasser für die Beratungen bezüglich der Forschungsmethode ausdrücken. Durch gute Ratschläge von Univ. Prof. Dr. Robert Pichl sind einige Publikationen zum Thema dieses Buches möglich geworden. Auch Dr. Arnulf Knafelz möchte ich besonders für seine Tätigkeit als Herausgeber der Beiträge der Franz Werfel-StipendiatInnen danken, in denen auch einige meiner Publikationen zur Wiener Moderne veröffentlicht wurden.

Besonders wichtig war bei diesem Projekt die Möglichkeit, an der Österreichischen Nationalbibliothek und an der Fachbibliothek für Germanistik der Universität Wien zu forschen und den Zugang zu verschiedenen Materialien zu bekommen. Dafür möchte ich ganz herzlich dem Leiter der Fachbereichsbibliothek Germanistik, Niederlandistik und Skandinavistik der Universitätsbibliothek Wien Dr. Stefan Alker danken und auch allen Mitarbeitern der ÖNB, besonders Herrn Franz Kunter für seine Freundlichkeit und Hilfsbereitschaft.

Für die sorgfältigen Korrekturen danke ich ganz herzlich meinem Freund Stefan Taxacher und meinem Freund aus Deutschland Dr. Sieghard Hellmann. Durch ihre Hilfe erwarb das Buch seine endgültige Gestalt.

Einführung

§ 1 Moderne. Begriffserklärung in der Sekundärliteratur in Österreich und in Russland

In der Sekundärliteratur ist die österreichische Literatur der Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert mit dem Begriff der „Moderne“ eng verbunden. Doch was „Modern“ genau bedeutet bleibt unklar. Ist es ein künstlerischer Stil, eine Epoche in der Geschichte der Literatur oder etwas anderes? Genau dasselbe Problem existiert in Bezug auf die russische Literatur derselben Periode. Der Begriff der Moderne wird oft als geistige Stimmung, als die Gesamtheit aller nichtrealistischer Tendenzen oder als ein Umbruch gegenüber der Tradition verwendet (ZATONSKIJ: 1973). Die Vielfalt der derzeit angebotenen „Modern“-Definitionen im Hinblick auf die geisteskulturnellen Tendenzen in Österreich und in Russland um die Jahrhundertwende erzeugt unweigerlich eine „Verwirrung“ des Begriffs „Modern“.

Einige Forscher verstehen die literarische Moderne als radikale Abkehr von der Kultur der Gründerzeit (JANZ/LAERMANN: 1977, VIII). Die Literatur des „Jungen Wien“ wird nicht als Erwiderung auf den Berliner und Münchner Naturalismus verstanden, sondern als eine literarische Richtung im Ensemble der „Modernismen“, mit denen die Avantgarde in Europa seit den achtziger Jahren auf historische Tendenzen reagiert, auf Industrialisierung, Verstädterung und Klassenkampf, auf technischen Fortschritt, welche die Gründerzeit kennzeichnen (JANZ/LAERMANN: 1977, VIII). Die Wiener Literatur wendet sich den Bürgersöhnen zu, die von der Gründergeneration und ihren Maximen, von Kapitalakkumulation und deren verschwenderischer Zurschaustellung nichts mehr wissen wollen. Die Naturalisten engagieren sich für die Ausgebeuteten und Unterdrückten, sie stehen der sozialdemokratischen Partei nahe. Die Wiener Literaten verstehen sich als späte Nachfahren eines historisch überholten Liberalismus.

Der Naturalismus bemüht sich um eine Formel, die eine größtmögliche Annäherung der Kunst an die Wirklichkeit ausdrücken sollte. Naturalismus und die Wiener Literatur stehen einander erstaunlich nahe. Sie kommen darin überein, dass in ihnen die noch in der Gründerzeit wirksamen klassischen

Vorbilder verabschiedet worden sind. Gemeinsam sind ihnen u.a. die offenen Schlüsse und die Priorität der Charaktere vor der Handlung. Diese Priorität haben die Naturalisten auch programmatisch immer wieder gefordert. Dazu kommen noch die Genauigkeit der Milieuschilderung sowohl bei Hauptmann als auch bei Schnitzler, die Verwendung des jeweiligen Dialekts, in den Blick, der den Werken die regionale wie soziale Authentizität verbürgen soll (JANZ/LAERMANN: 1977, IX).

Hermann Bahr versuchte in dem Artikel „Überwindung des Naturalismus“ den Zusammenhang zwischen dem „Jungen Deutschland“ und der Wiener Avantgarde theoretisch zu begründen. Der Naturalismus habe sich allerdings auf die „Objektivierung der äußeren Sachenstände“ beschränkt, man muss sich aber auf die „Objektivierung der inneren Seelenstände“ konzentrieren. Bahr hat auf den in Deutschland den literarischen Markt beherrschenden Naturalismus taktische Rücksichten genommen. Sein Versuch, die Nähe von Naturalismus und Impressionismus zu akzentuieren, nimmt seinen Ausgang in der gemeinsamen Wendung beider Richtungen gegen die Gründerzeit und ihre Kultur (JANZ/LAERMANN: 1977, X). Das Vorherrschen des Naturalismus in Deutschland erklärt Ralf Peter Janz: „[...] Das Elend des großstädtischen Industrieproletariats wie die Deklassierung des Kleinbürgertums aufgrund der Kapitalkonzentration haben die Intellektuellen in Berlin früher und nachhaltiger erfahren können als in Wien, wo der technische Fortschritt langsamer vorstättenging und kleinbetriebliche Strukturen dominierten“ (JANZ/LAERMANN: 1977, X). Die christlichsoziale Partei unter der Leitung von Karl Lueger übernahm mit antisemitischen Parolen bei den Wiener Gemeinderatswahlen schließlich vom liberalen Bürgertum die Macht in Wien. Das liberale Bürgertum reagierte mit politischer Resignation. Der Ästhetizismus, verstanden als jene Liebe zur Kunst, die künstlerische Produktivität und Leben gleichermaßen ausschließt, reflektierte Einstellungen, wie sie in Teilen des Wiener Bürgertums verbreitet waren, das seine historische Aussichtslosigkeit in einer nachgerade kultischen Kunstverehrung zu verdrängen suchte (JANZ/LAERMANN: 1977, XII-XIII). Den impressionistischen Helden interessiert nicht die Realität, sondern die Vielfalt der Möglichkeiten, sich zu ihr zu verhalten. Erträglich ist sie ihm nur in der Virtualisierung. Neben der „Tragödie des Ästheten“ reagiert zumal das Frühwerk Schnitzlers auf die historische Situation, indem es die Entgegensetzung von Stadt und Vorstadt thematisiert. Die Literatur des Fin de siècle ist auf ihre historische Situation nur sehr vermittelt bezogen.

Wenn Schnitzlers Figuren erstaunlich oft im Fiaker über die Ringstraße fahren, gibt es eine sozialgeschichtliche Erklärung. Das bedeutet „die Zugehörigkeit zum Bürgertum der Gründerzeit, das sich mit dieser Prachtstraße ein Denkmal seiner ökonomischen und kulturellen Ambitionen geschaffen hat. Die Fahrt über den Ring führt an Rathaus, Parlament, Hofoper und Burgtheater ebenso vorbei wie an der Börse. Wer über den Ring fährt, lässt nicht so sehr die Bauten des liberalen Bürgertums der Gründerzeit Revue passieren als dass er der in ihnen sinnfälligen Allianz von Besitz und Bildung seine Reverenz erweist, die auch für die Zukunft hoffen lässt“ (JANZ/LAERMANN: 1977, XIV). In der Fahrt präsentierte die feine Wiener Gesellschaft ihre Selbstdarstellung dem Volk. Die soziale Unentschiedenheit der Helden Schnitzlers – sie sind ohne Arbeit, ohne Beruf, ohne Familie, oft auch alterslos – verweist auf die Neigung, sich den Zwängen der ökonomischen und sozialen Ordnung zu entziehen. Die soziale Unentschiedenheit impressionistischer Helden (Schnitzlers Anatol, Hofmannsthals Andrea und Claudio) ist ein untrügliches Zeichen der Zugehörigkeit zur Oberschicht, die ihre politischen Positionen verloren hat.

So ist die Moderne bei Janz und Laermann ein sozial-historisches Phänomen, das von der Reaktion auf Industrialisierung und technischen Fortschritt hervorgebracht wurde, dessen Ausdruck die politische Aussichtslosigkeit des liberalen Bürgertums und die Abgerissenheit des impressionistischen Helden von der Realität ist.

Einige Forscher halten die literarische Moderne für die logische Fortsetzung der Frühromantik (MENNEMEIER: 1985, KARELSKIJ: 1990). So markiert Franz Norbert Mennemeier den Anfang der Moderne „bereits mit der Klassik und vor allem der frühromantischen Bewegung“ (MENNEMEIER: Bd. 1, 1985, 12). Das frühromantische Literaturprogramm enthüllt sich aus dem Versuch, einem revolutionären ästhetischen Prozess theoretisch Vorschub zu leisten: die Auflösung der tradierten Gattungsnormen zu bewerkstelligen, die Anhebung des bislang gering geschätzten Romans durchzusetzen. Dieses frühromantische Literaturprogramm stellt sich als der Versuch dar, den revolutionären Literaturprozess der Moderne unter anderem dadurch zu retardieren, dass jener noch einmal mit einem transzendenten Prinzip, dem „Göttlichen“, in Verbindung gebracht wurde. Die Phantasietätigkeit des Dichters gilt in der romantischen Theorie als das entscheidende Kriterium aller wahren, sei es antiken, sei es modernen Poesie (MENNEMEIER: Bd. 1, 1985, 15).

Diese zweite Position betont die Aufeinanderfolge der Epochen und die Kontinuität des literarischen Prozesses. Der russische Literaturwissenschaftler Albert Karelskij hat die Verwandtschaft der Moderne und der Frühromantik mit der „Position auf Selbstaussdruck“ verbunden, die der Darstellung der Außenwelt gegenübersteht. Sowohl in der Romantik als auch in der Moderne wird die Welt ausschließlich durch die innere Perspektive des Autors interpretiert. Diese beiden künstlerischen Systeme können nicht ohne Autorenperspektive existieren. Wenn Gustav Flaubert ein maximales Beseitigen des Künstlers aus dem Werk verlangt hat, so deklariert der romantische und moderne Künstler aufdringlich seine Anwesenheit in dem Werk, er hält immer ein Prisma vor den Augen des Lesers (KARELSKIJ: 1990, 22–23). Die absolute Abhängigkeit der dargestellten Welt vom Willen des Autors gilt in dieser Interpretation als vereinigendes Kennzeichen für Romantik und Moderne.

Die Bezüge zwischen literarischen und außerliterarischen Tendenzen reduzieren die „Moderne“ auf die Ebene der geistigen Stimmung, die als Dekadenz bezeichnet werden kann. Wir sprechen von einer Dekadenz, wenn sich „der Geist von den irdischen Bindungen zu trennen versucht und selbstherrlich die materiellen Grundlagen des Daseins bagatellisiert“ (PETERS: 1993, 81). Die geistige Stimmung der Epoche projiziert sich auf die Literatur, wobei manchmal die Züge der einzelnen Personen mit der Epoche selbst identifiziert werden. Diese Tendenz fand ihre prägnante Abbildung in der sowjetischen Literaturwissenschaft, wo die Züge der Dekadenz auf die Schriftsteller, ihre Werke und ihre handelnden Personen übertragen wurden. So stellt sich in dem Lehrbuch für die Universitäten „Geschichte der westeuropäischen Literatur des XIX. Jahrhunderts. Deutschland. Österreich. Schweiz“ (Hg. A.V. Belobratov, A.G. Beresina, L.N. Polubojarinova. Moskau: 2003) Leutnant Gustl bloß *als Typ seiner Zeit* dar – der Mensch mit dem engen, dürrtigen Horizont und mit der leeren inneren Welt (BEREZINA: 2003, 206). Die Charakterzüge der Person projizieren sich auf die ganze Epoche. Diese Position verschärft sich mit der negativen Beurteilung der Moderne in der sowjetischen Literaturwissenschaft, wobei die Moderne mit dem Modernismus gleichgesetzt wurde. Unter Modernismus versteht man eine Reihe von nicht-realistischen Strömungen am Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts, wie Symbolismus, Expressionismus und Surrealismus, die als Tendenzen der Bourgeoisie-Kunst abgestempelt werden. In diesem Sinn ist die Moderne-Definition in der sowjetischen und postsowjetischen Literaturwissenschaft wesentlich erschwert. Unter Moderne versteht man: 1) Die neuen Erscheinungen in der Malerei um die Jahr-

hundertwende; 2) Ein Konglomerat von Impressionismus, Jugendstil, Neuro-
mantik, Symbolismus und Dekadenz; 3) Kunst der Nerven; 4) Eine mosaik-
artige Struktur, die sich auf der Suche nach einer neuen Qualität befindet und die mit
der Tradition des philosophischen Positivismus bricht (BEREZINA: 2003,
200–201). Diese vier Definitionen zeigen uns deutlich die Schwierigkeiten, auf
die die russischen Literaturwissenschaftler gestoßen sind, wobei künstlerische
Strömungen, geistige Stimmung und philosophische Traditionen vermischt
werden.

Einen Versuch, die Moderne und den Modernismus abzugrenzen, un-
ternimmt die Forscherin in einem gleichnamigen Artikel (BEREZINA: Moderne
und Modernismus, 2008). Die Unterschiede sieht Berezina im Wirken der
Erscheinungen in verschiedenen Bereichen der Kultur und in verschiedenen
Gattungen. So ist der Modernismus nur für die Literatur und den Roman
typisch (BEREZINA: 2008, 28). Die Verengung der Anwendungsbereiche
erklärt aber den Fachausdruck nicht, was seinen künstlerischen Charakter
offenbart. Darauf hat auch Albert Karelskij hingewiesen, der den Fachaus-
druck als „allgemein und unfassbar“ bezeichnete (KARELSKIJ: 1990, 22). So
geht der Versuch, die Moderne-Merkmale zu definieren, aus der Absicht ihrer
Abgrenzung vom Modernismus hervor. So bezeichnet Berezina als Neuheit in
Bezug auf antikisierten Klassizismus, auf Historismus und Eklektik (BEREZI-
NA: 2008, 29) die Verschiebung des Interesses vom Objekt auf das Subjekt (die
subjektive Wahrnehmung wird als moderne in Vergleich zu den Ansprüchen
auf die objektive Wahrheit interpretiert) (BEREZINA: 2008, 30) und das Ver-
stehen der Schönheit als ständig sich veränderndes Ideal (BEREZINA: 2008,
32). Dabei werden die stilistischen, weltanschaulichen und ästhetischen Phä-
nomene total vermischt.

Alexej Jerebin interpretiert die ganze Kultur der Moderne als religiöse, me-
taphysische Kultur, die historische Wirklichkeit überwinden will und deren
Aufgabe das Streben zur absoluten Wirklichkeit ist (JEREBIN: 2009, 8). Von
dieser Definition können wir den zweiten Teil, aber nicht den ersten Teil ak-
zeptieren. Das Streben zur absoluten Wirklichkeit trug in Österreich, zum
Unterschied von der russischen Moderne bzw. dem russischen Symbolismus,
keinen religiösen, sondern eher einen ästhetischen Charakter. Diese Aussage
von Alexej Jerebin war durch die Methode der Analyse bedingt, derzufolge die
Texte der österreichischen Moderne durch das Prisma des russischen Symbo-
lismus gelesen wurden und dabei die Bedeutungen und Sinne erhielten, die sie
eigentlich nicht hatten.

Der österreichische Forscher Karl Wagner betrachtet die historische Moderne als einen Zusammenstoß von Naturalismus und gegennaturalistischen Strömungen, wobei er die Figur von Peter Rosegger in den Vordergrund rückt. Der Funktionsübergang von Literatur und Publizistik zu Gattungen wie Predigt, Volksrede oder Plauderei bedeutet für Rosegger eine neue schriftstellerische Aufgabe – Volkstribun zu sein (WAGNER: 1991, 231). Er sucht das ausdifferenzierte System „Literatur“ auf andere Systeme hin zu überschreiten. In diesem Sinn unterscheidet sich seine Position von der Literatur der Moderne, die sich zunehmend auf sich selbst beschränkt und ihre eigenen Voraussetzungen reflektiert. Rosegger wird als Gegenfigur zu den Literaten des Jungen Wien betrachtet, was auch in seiner Kritik am Liberalismus und seiner Identifizierung mit Ruskin wurzelt.

Ruskins radikale Kritik am Manchester-Liberalismus, seine Ablehnung des Maschinenzeitalters und sein ökologisches Interesse machten ihn auch für die Heimatkunst interessant. Die politische Ökonomie nennt Ruskins Lehre eine „Bastardwissenschaft“, weil sie eine kapitalistische Praxis rechtfertigte (WAGNER: 1991, 355–356). Laut Ruskin ist jeder Reichtum ungerecht, sowohl das Gestohlene als auch das Erworbene. Man muss ihn weggeben an die Armen und Notleidenden, sodass man auf solche Weise mit ungerechtem Reichtum gute Werke stiften kann. Ruskin hatte das selber vorgelebt, indem er sein geerbtes Vermögen als öffentliches deklarierte, damit sozialpolitische Aktivitäten initiierte und utopische Gesellschaften gründete, die mit landwirtschaftlicher Arbeit eine neue Basis nationalen Lebens schaffen sollten. Ruskins Hass gegen die Großstädte war Konsequenz seiner Fortschrittskritik. Kunst sei Arbeit, die in Zusammenhang mit gesellschaftlicher Arbeit stehen müsse, und Arbeit müsse Kunst werden.

Ruskins Gedanken standen im Einklang mit Roseggers Zivilisationskritik, die Ausdruck seiner anthropologisch-ahistorischen, konservativen Natur war und sich in einem machtpolitischen Konservatismus erschöpfte. Mit der Präferenz für das Organische berührt sich Roseggers Kulturkritik mit den biologisch-darwinistischen Konzepten. Dazu ist Max Nordaus Krankheitsbild sehr charakteristisch. Die Pathologie des gesellschaftlichen Organismus (Degeneration und Entartung) wird das wirklich Gesunde hervorbringen: Das nicht Heilbare stirbt zu Recht, denn es bestätigt sich dadurch als das Unheilsame. Die sozialdarwinistische Radikalisierung dieses Modells ist bekannt. Roseggers Organismus-Modell orientiert sich an ständisch-korporativen Gesellschaftsentwürfen, wobei diese eine heftige Kritik des Staats und seiner Institutionen

voraussetzen, um die Gesellschaft nach diesen Entwürfen zu reorganisieren (WAGNER: 1991, 235–236).

Rosegger sah die Phänomene seiner Welt zunehmend nicht als historisch determiniert, sondern als natürlich gegeben an. Als historisch erscheinen die Inhalte, nicht jedoch die Form ihrer Aneignung. Diese Enthistorisierung von historisch festgelegten Aussagen entspricht immer noch einer weit verbreiteten Auffassung von Literatur, jede Aussage eines Dichters als zeitlose Wahrheit zu verstehen (WAGNER: 1991, 233). In diesem Licht nimmt sich eine Gattungsbezeichnung wie die Predigt als strategisches Signal aus, das im Gegensatz zu Massenpublikum die positiven Begriffe von „Gemeinde“, „Volk“ und vertraulicher Nähe evoziert. Die Attitüde des Predigers („Bergpredigt“) simuliert Situationen öffentlichen Sprechens, wobei die vorausgesetzte Asymmetrie der Sprechsituation einen höheren Grad an Verbindlichkeit des Ausgesagten beansprucht. Die Entpragmatisierung des Geschriebenen hat zur Folge, dass die zeitlich gebundene als zeitlose Aussage verstanden wird, wobei durch selektives Zitieren beliebige neue Kontexte substituierbar sind (WAGNER: 1991, 231–233).

Die Predigt kam bei Rosegger als eingebettete Gattung in literarischen Texten vor. Neben der Adaption dieses Genres für die Zwecke seiner Kulturkritik ist nicht zu übersehen, dass die Kulturkritik dieser Zeit mit heftig geführten Debatten um religiöse Streitfragen kommuniziert und religiös aufgeladen ist. In seinem Roman „Der Gottsucher“ hat Rosegger ein Gemeinwesen beschrieben, das die Sinn und Zusammenhang stiftende Funktion der Religion aufs Spiel setzt. Der anarchische Untergang dieser Kommune ist ein Exempel wider den materialistischen Zeitgeist. Theologie und Kirche werden zu Objekten einer total gewordenen Kulturkritik. Die große moderne religiöse Bewegung bewegt sich außerhalb der Kirchen und zumeist auch außerhalb der Theologie (WAGNER: 1991, 234).

Der Kampf gegen die katholische Geistlichkeit, die nach den Forderungen der Los-von-Rom-Bewegung als Vertreterin Roms deutschem Wesen und deutscher Einheit abträglich sei, wurde zu einer wesentlichen Facette des Programms der Nationalisten. Im Jahr 1899 erscheint der von Hugo Greinz und Heinrich von Schullern herausgegebene Sammelband „Jung-Tirol. Ein moderner Musenalmanach aus der Tiroler Bergen“, seit Mai 1899 die Zeitschrift „Der Scherer“. Auf der Basis einer dubiosen germanischen Rassenlehre wird ein Nationalismus propagiert, der sich in gewalttätiger Symbolik zur Gewalt gegen Juden und Slawen bekennt. Die Legitimität der Gewalt wird aus einem forcier-

ten Selbstverständnis abgeleitet, das der Hauptmitarbeiter des „Scherers“ Arthur von Wallpach so formuliert: „Wir sind des Nordens blonde Rasse,/Wir sind das Edelvolk der Welt“ (WAGNER: 1991, 345–346).

So ein radikales Programm (der Nationalidentitätsetablierung – G. V.) kann von Rosegger nicht akzeptiert werden. Zur Selbstaufklärung sah sich der Schriftsteller verpflichtet, um die religiös motivierte Judenfeindlichkeit seiner Herkunftswelt im Sinne des liberalen Humanitäts- und Toleranzpostulats zu bearbeiten. Über das „falsche Bild unseres geistigen Lebens in Österreich“, das ausschließlich aus Wiener Literaten besteht, hat ihm Hermann Bahr geschrieben, der Aufsätze „über den gegenwärtigen Stand der Literatur in unseren Provinzen“ sammeln wollte (WAGNER: 1991, 344–345). Roseggers wurde dabei ein Platz als Autorität zugewiesen. Mit dem Aufsatz „Die Entdeckung der Provinz. Ein flüchtiges Plaudern“ eröffnet er die Serie der erwähnten Beiträge. Dabei ist Bahrs Aufgabe folgende: „den Zirkel der paar Literaten und Dilettanten verlassen und ins weite Land zum Volke gehen müssen, wenn sich der große Traum einer neuen österreichischen Kunst erfüllen soll“ (WUNBERG: 1981, 210).

So erscheint die Provinz in dem Roman von Peter Rosegger als Organismus, der vom Weltgift des dekadenten Städters angesteckt wird; selbst das Getreide ist von Flugbrand befallen. Im Vordergrund steht außerliterarische, politisch motivierte Opposition von Stadt und Land. Adolf Bartels propagiert eine Alternative zur „Kunst der Nerven“ von Hermann Bahr: Es sollte „[...] ein drittes Ausgleichendes, also zugleich Persönliches, Soziales und Nationales kommen, eben die Heimatkunst, die ja recht wohl das Gute von Naturalismus und Symbolismus in sich aufnehmen kann, nicht bloß technisch, und die das auch vielfach getan hat“. Rosegger liefert für Bartels den historischen Beweis, „dass die alte realistische Stammeskunst und die neue Heimatkunst ohne Unterbrechung in einander übergehen“ (BARTELS: 1903, 1542). Das Erfolgsrezept der Heimatliteratur liegt in der Verbindung von regionalem Setting und „Seelenmalerei“ bzw., in größerem Zusammenhang, von nationaler Tatkraft und Innerlichkeit – eine Komplementarität, die auch in Roseggers ästhetischen Urteilen durchschlägt. Ganz erfolgreich waren in dieser Zeit die Romane von Gustav Frenssen, die viel vom modernen Naturalismus und nicht wenig vom klassischen Idealismus haben. „Die Heimatkunst“ trägt aber Züge eines trivialen Totalitätsbewusstseins: Grübeleien statt Reflexion, Ressentiment statt Widerstand, Atavismen und Anarchismen statt Analysen (WAGNER: 1991, S. 352–354).

So betrachtet Karl Wagner die Figur Peter Rosegger und die Heimatkunst als Gegenpol zur Literatur des Jungen Wien. Die Tendenz zur Enthistorisierung, zu religiös aufgeladenen Gattungen wie Predigt, zur Priorität des Natürlichen vor dem Künstlichen und die daraus resultierende Kritik des Liberalismus sind Phänomene der Moderne, die sehr oft am Rand der Forschungen geblieben sind.

Ralf-Rainer Wutenow spricht von dem Ästhetizismus als von einem Merkmale der Moderne. Ästhetizismus verwirklicht die Mortifikation des Lebens, um dieses im Schönen widerstehen zu lassen. Der Dichter spricht nicht von seinen Gefühlten, sondern von den fiktiven des Hörers oder des Lesers.

Ästhetizismus ist Ausdruck der konsequenten Künstlichkeit des Kunstprinzips, im entschlossenen Stilwillen, den sich entwickelnden Formen des Hermetismus. Die Entsakralisierung des poetischen Subjekts, die Demaskierung des künstlerischen Genies, die Reinigung der Kunst von allen religiösen, moralischen, weltanschaulichen und sozialen Elementen, die neue Präzision und Sachlichkeit, die Einbeziehung des bis dahin ausgegrenzten sogenannten Hässlichen, die Opposition gegen eine immer mehr ökonomisch bestimmte Gesellschaft, das sind Momente der ästhetizistischen Revolte in der Vor- und Frühzeit der europäischen Moderne. Das künstlerische Werk erscheint als Verweigerung, als Herausforderung und wirkt rebellisch in einer immer banaler und immer barbarischer werdenden Welt (WUTHENOW: 1994, 133).

Walter Fähnders untersucht verschiedene Moderne-Definitionen in verschiedenen Disziplinen. Die politisch-soziale Moderne fußt auf einer universalen Vorstellung von Aufklärung und Fortschritt und meint gesellschaftliche Modernisierungsprozesse im Kontext einer geschichtsphilosophischen Teleologie. Hier sind Rationalisierung und Technisierung, Urbanität, „die Entzauberung der Welt“ zu nennen. Das ist eine „zivilisatorische“ Moderne, eine Moderne der Industrialisierung und des Kapitalismus.

Die ästhetische Moderne steht zur politisch-sozialen in einem Spannungsverhältnis: Sie begleitet diese als kritische Instanz und reklamiert für sich Autonomie. Die ästhetische Moderne markiert die Verlustgefühle, welche die soziale Modernisierung erzeugt, und entwirft ihre Kritik, indem Ambivalenz und Ambiguität von Fortschritt und Aufklärung angesprochen werden. So vollzieht sich ein Konflikt zwischen gesellschaftlicher Modernisierung und ästhetischer Moderne (FÄHNDERS: 1998, 2).

Die historische Moderne umfasst das Ensemble von Naturalismus und Fin de siècle gleich wie den Stilpluralismus der Jahrhundertwende, der u. a. bei einzelnen Autoren in einzelnen Arbeitsphasen, sogar in einzelnen Werken verfolgt werden kann, einschließlich der Wiener Moderne (FÄHNDEERS: 1998, 6). Die Moderne fungiert in der Literaturgeschichtsschreibung oft als Sammlung von „Ismen“, wie Naturalismus, Ästhetizismus, Impressionismus, Neuroantik, aber auch Décadence und Jugendstil, als chronologische, lineare Abfolge einzelnen Strömungen. Man muss aber auch das Nebeneinander und die Gleichzeitigkeit der einzelnen Ismen betonen. Ein Zentrum bilden die Auseinandersetzungen mit Entwicklungen von Bürgertum und bürgerlicher Kunst, aber auch von Proletariat und Arbeiterbewegung (FÄHNDEERS: 1998, 9).

Es gibt eine Synchronie der Strömungen: Poetologische Prinzipien einer innovativen, verfeinerten, mimetischen Anverwandlung finden in Texten des Naturalismus, Ästhetizismus und Impressionismus ihre Optiken. Sie führen sowohl „nach außen“, zu den positivistisch festmachbaren Dingen, als auch „nach innen“, in Richtung auf die Psychologie und die Nerven.

Eine eklektische Allianz aus verqueren Sozialismusvorstellungen, Nietzsche-Bruchstücken und sozialaristokratischem Elitendenken gehört zur Moderne der Neunziger Jahre. Nach dem Scheitern einer Verbindung zwischen Naturalismus und Arbeiterbewegung findet das sozialistische Engagement der Naturalisten ein definitives Ende. In den Neunziger Jahren fällt das Stichwort „sozialaristokratisch“. Der Kritiker Julius Langbehn verwendete den Terminus in seinem Werk „Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen“, anonym 1890, das binnen zweier Jahre 40 Auflagen erlebte. Als wirksames Mittel gegen die Sozialdemokratie setzt er auf eine rückwärtsgewandte, patriarchalische, die „gesunden Elemente“ der „niedereren Volksklassen“ einbeziehende „Sozialaristokratie“. 1893 macht Bruno Wille den Terminus „sozialaristokratisch“ mit seinem selbständigen Sozialismus für die spätnaturalistischen Intellektuellen hoffähig (FÄHNDEERS: 1998, 80).

Die Rückbesinnung auf das Ich war Folge verstärkter einsetzender Nietzsche- und Stirner-Rezeption. Max Stirners Hauptwerk „Der Einzige und sein Eigentum“ (1844) war dem Linkshegelianismus verpflichtet. Stirner wird als Verkünder eines Individualismus wahrgenommen, dessen programmatischer Egoismus in einen Lebensentwurf mündet, der keinerlei intersubjektive Bindungen oder kollektive Übereinkünfte akzeptiert, wie sie andere Verfechter des Anarchismus vorsehen (etwa Bakunin oder Kropotkin) (FÄHNDEERS: 1998, 81–82).

Mehrere Spätnaturalisten zeigen sich weiterhin antibürgerlich und antikapitalistisch, doch auch strikt antisozialistisch und antiproletarisch gesonnen. Nicht wenige der vormaligen Naturalisten geben ihre Positionen auf und ziehen sich oft genug auf konservative, affirmative Positionen zurück, wie zeitgeschichtlich-biographische Studien zu Paul Ernst, aber auch zu Halbe, Schlaf, Stehr u. a. zeigen. Die „Parole Individualität“ wird nun konträr und komplementär zum selbstherrlichen Zarathustra-Ich im Sinne eines verlorenen, eines „unrettbaren Ich“ interpretiert (FÄHNDEERS: 1998, 83).

Ich-Problematik und neuer Subjektivismus fußen auf einer massiven Kritik des Naturalismus, die mit den neuen Entdeckungen der Quantenphysik (Max Planck), der Psychoanalyse (Sigmund Freud) und der Empfindungs- und Erkenntnistheorie untermauert werden. Ästhetizismus rebelliert gegen Naturalismus, wegen seiner Reduktion von Realität, weil Naturalismus „die Tatsache in der Kunst“ ist. Mit dem Relativismus der Machschen Empfindungslehre verbindet sich diese antimaterialistische Wende. Wo der Naturalismus mit seinem der Naturwissenschaft verpflichteten Begriff von Objektivität (Positivismus) operiert, setzt der Ästhetizismus auf Subjektivität und Kritik der Naturwissenschaft (Machismus, Psychologie, Relativismus) (FÄHNDEERS: 1998, 89).

Ästhetizismus bedeutet, in idealisiertes Leben verliebt zu sein. Basis des Ästhetizismus ist eine „ästhetische Weltanschauung“, für die Nietzsche in der „Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik“ ein Stichwort geliefert hat. Für Nietzsche kann allein die Kunst die Welt noch rechtfertigen. Der Ästhetizismus konstruiert eine zweckfrei gedachte Auffassung von Kunst. Der Naturalismus stellt seine Kunst uneingeschränkt in den Dienst einer Abbildung von Realität.

Das Schlagwort *l'art pour l'art*, von dem Richard Schaukal 1899 in der „Wiener Rundschau“ spricht, legt den Grundstein für eine wachsende Autonomisierungstendenz der Kunst, für die sich bereits Belege in der Ästhetik Kants und Schillers und auch im Denken der deutschen Frühromantik sowie bei Heine finden. So findet sich bereits bei Heine in einem Brief an Gutzkow vom 23.08.1838 die Wendung: „Kunst ist der Zweck der Kunst“ (FÄHNDEERS: 1998, 102).

So ist der Ästhetizismus bereit, keinerlei Werte außerhalb der Kunst mehr anzuerkennen. Dies bedeutet eine Unterminierung aller moralischen und sittlichen Werte zugunsten ausschließlich ästhetischer Maßstäbe – in der Kunst verweist man nun auf die Teleologie von Ästhetizismus und *l'art pour l'art*: Der Nutzen liegt in einer Nutzlosigkeit, die der Welt des Utilitarismus

und der geregelten Normen eine provokante Alternative gegenüber setzt (FÄHNDRS: 1998, 103).

Der Ästhetizismus gerät in Auseinandersetzung mit dem Leben. Lebensmüdigkeit, „Flucht aus dem Leben“, ist die dialektische Kehrseite des emphatischen Lebensbegriffes. Leben gerät in Auseinandersetzung mit Kunst, Künstlichkeit wird Programm. Entsprechend kann das Leben als „schlecht geschriebene Literatur“ erscheinen (WUTHENOW: 1994, 129). Die Folgen sind: Verabsolutierung der Kunst, *l'art pour l'art*. Aus der Absolutsetzung der Kunst folgt entschiedene Kritik der Natur, Naturfeindschaft (FÄHNDRS: 1998, 106). Die Natur wird ins Künstliche, in „Kunst“ überführt, und Perfektion wird erst dann erzielt, wenn die Kunst natürlicher als die Natur erscheint. So vollzieht sich eine „Mortifikation des natürlichen Lebens in der Phantasie“ (FÄHNDRS: 1998, 107–108).

Mit der Identitätskrise des Ich geraten im Fin de siècle die Geschlechterverhältnisse in Bewegung. Sozialkritische Frauenliteratur der Jahrhundertwende zeichnet sich durch eine ungeahnte Fülle schreibender Frauen aus wie Lou Andreas-Salomé, Margarete Beutler, Helene Böhlau, Anna Groissant-Rust, Hedwig Dohm, Marie Eugenie delle Grazie, Maria Janitschek, Fanny Lewald, Gabrielle Reuter, Irma von Troll-Borostyani, Clara Viebig u.a. Auch eine sozialistische Belletristin wie Minna Kautsky oder eine Bohème-Autorin wie Franziska zu Reventlow oder die frühe Else Lasker-Schüler, die 1902 mit dem ganz dem Fin de siècle verhafteten Gedichtband „Styx“ debütierte, wären zu nennen.

Man muss hier auch auf die erstarkende Frauenbewegung verweisen, wie dem Kampf um das Frauenwahlrecht (in Deutschland 1918 durchgesetzt), den Zugang zum Studium und die Verbesserung der Arbeitsbedingungen. Friedrich Engels' „Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats“ von 1884 lieferte mit seiner These von der Ablösung des Matriarchats durch das – monogame – Patriarchat Argumente zur Kritik der bürgerlichen Definition der Geschlechter und ihrer Arbeitsteilung. Psychologie und Psychoanalyse gehören – genauso wie die Thematisierung der Geschlechterrolle – auch zur Wiener Moderne. Das Interesse an „abweichenden“ Sexualverhalten (Nymphomanie, Sadismus, Masochismus, lesbische Liebe) fand Nahrung durch die weitverbreitete Studie des Psychiaters Richard von Krafft-Ebing – „Psychopathia sexualis. Mit besonderer Berücksichtigung der conträren Sexualempfindung“ (1886) – die 1901 bereits in der elften Auflage vorlag.

Die Weiblichkeitsentwürfe verfolgten zwei einander widersprechende Tendenzen: einerseits die Frau „über kategoriale Festschreibung eindeutig zu typisieren“, sie aber andererseits „zu verrätseln, indem gerade ihre Feststellung in einer vieldeutigen Schwebelage gehalten wird“. Die Bilder der *Femme fatale* und der *Femme fragile* bezeichnen die Frauen entweder als Hure oder als Jungfrau bzw. Madonna. Das Symbol und Symptom der *Femme fatale* entspricht dabei einer Flucht aus der Realität in eine Welt der erotisch entfesselten Phantasie. Der Dichter der *Femme fragile* flieht ins Undeutliche, Uneingestandene, in die Neurose. Er identifiziert sich mit der offiziellen Sexualmoral, um ihrem Druck zu entgehen, lehnt mit ihr die Sexualität als niedrig und böse ab und verzichtet freiwillig auf eine eigene sexuelle Entwicklung (FÄHNDERS: 1998, 111).

Die *Femme fatale* erscheint als Vamp, Sphinx, Medusa, Sylphide, sie ist Eva, Judith, Salome, aber auch Undine und Melusine. Vor allem die Figur der Salome findet immer wieder Interpreten – so in Mallarmés „*Hérodiade*“ (1871), im Salome-Gemälde von Gustave Moreau in Oskar Wildes berühmtem Einakter „*Salome*“ (1893).

Die *Femme fatale* erweist sich als Angriff auf die herrschende Sexualmoral und als männliche Projektion. Dass der *Femme fatale* die Männer reihenweise zum Opfer fallen, ändert nichts daran, dass diese doch das letzte Wort haben: Bei Wilde gibt Herodes den Befehl, Salome zu ermorden. Die berühmteste *Femme-fatale*-Figur der deutschsprachigen Literatur, Frank Wedekinds Lulu, stirbt durch die Hand des Frauenmörders Jack the Ripper.

Die *Femme fragile* ist weniger spektakulär: Physische Sexualität wird verdrängt, die *Femme fragile* ist vergeistigt, ätherisch, madonnengleich, sie erscheint als ästhetische, blasse weiße Schönheit. Als realhistorisches Modell für die Konstruktion der *Femme fragile* kann die 1884 im Alter von 24 Jahren verstorbene russische Adelige Maria Bashkirtseff gelten. In Hofmannsthal's Frühwerk finden sich mehrfach Züge einer mythologisch vertieften und seelisch verfeinerten *Femme fragile*, die namenlos auch in Richard Beer-Hofmanns „*Der Tod Georgs*“ (1900) ihre Abbildung findet. In der deutschsprachigen Jahrhundertwendeliteratur begegnet uns die Figur in Erzählungen von Heinrich Mann („*Das Wunderbare*“) oder in Rilkes „*Heiliger Frühling*“.

Eine epochentypische Frauenfigur war das „süße Mädel“. Der von Ernst von Wolzogen gefundene Terminus bezeichnet eine bereits bei Nestroy und in Murgers *Bohème*-Roman vorgeprägte Figur, die in Stücken von Arthur Schnitzler („*Anatol*“, 1893, „*Liebelei*“, 1895, „*Der Reigen*“, 1900) ihre bestimm-

te Ausprägung findet. Das süße Mädel hat einen fest umrissenen „Gebrauchswert“ für die jungen Herren vom Typus Anatol. Insgesamt ließe sich eine Fülle weiterer Typen anführen – so die Renaissancefrau in Rilkes Einakter „Die weiße Fürstin“ (1898) oder Hofmannsthals „Frau am Fenster“ (1897).

Fähnders weist auch darauf hin, dass das *Fin de siècle* die kleinen Literaturformen, allen voran das Gedicht, bevorzugt. Das „Junge Wien“ zeichnet sich durch eine „Vielfalt der Mischformen“ aus, durch Übergänge zwischen Fiktionalem und Nichtfiktionalem, durch Gattungsmischungen und auch durch die Tendenz zur „Entfabelung“ des Erzählerischen wie in Leopold Andrians „Garten der Erkenntnis“ (1895) oder Beer-Hofmanns „Der Tod Georgs“ (1900).

Man kann ein auffälliges Desinteresse zumal an den literarischen Großformen bemerken: Hofmannsthal hat nur wenige Erzählungen publiziert und seinen einzigen Roman „Andreas“ nicht vollendet. Auch Schnitzlers Romanproduktion ist von deutlich geringerem Gewicht als seine Einakter und Einakterzyklen. Die Bedeutung dramatischer Kurzformen und des lyrischen Dramas – das auf das französische „Proverbe dramatique“ zurückgreift und von der Gattungstradition her sich programmatischer Kürze verpflichtet – ist für den jungen Hofmannsthal, den frühen Rilke evident.

Die demonstrative Bevorzugung der kleinen Formen im *Fin de siècle* ließe sich ableiten aus der Konstitution des atomisierten, „unrettbaren Ich“. Relativismus, die Flüchtigkeit des Moments, die Selektivität der Wahrnehmung, Impressionismus/Pointillismus im Wortsinn; mimetische Detailverliebtheit, kleinformatiger Text und Authentizitätsanspruch des Schreibens fallen zusammen (FÄHNDEERS: 1998, 114).

Unter den Merkmalen der Moderne in Wien nennt Fähnders eine Ersetzung der Religion durch Kultur. Die Folgen des Fortschritts von Technik und Zivilisation wurden in Wien nicht Teil der Kultur, sondern ihr untergeordnet. Der Stilpluralismus ist das Ergebnis der „Überwindung des Naturalismus“, wobei Diachronie und Synchronie der einzelnen Kunstrichtungen – Ästhetizismus, Symbolismus, Impressionismus und Wiener Moderne – deutlich erkennbar sind (FÄHNDEERS: 1998, 123).

Karl Schorske kennzeichnet die Moderne als das Zerbrechen eines Komplexes aus politischer, wissenschaftlicher und ästhetischer Kultur, wobei die ästhetische Kultur ihren eigenen Weg beschritt. Daraus resultieren zwei Gruppen von Werten, die auf die Aufklärung und auf das Barock zurückgehen. Die erste, eine rationale Kultur des Gesetzes und des Wortes, hatte ihre Anhänger im Bürgertum, die zweite, eine sinnliche Kultur der Gnade, bewies ihre Le-

bendigkeit nicht auf dem Gebiet der Religion, sondern auf dem Gebiet der Kunst (SCHORSKE: 2004, 151–152).

Das Theater wurde zum Mittelpunkt in der Erziehung der Aristokraten. Die künstlerische Kultur entwickelte sich oftmals zur hypertrophen Empfindsamkeit. Die Unzufriedenheit mit dem Liberalismus verwandelte die ästhetische Kultur zu einem Ort der Zuflucht von der gesellschaftlichen Realität (SCHORSKE: 2004, 156).

Am wichtigsten für die Kultur des *Fin de siècle* war die Rehabilitierung des Triebes gegenüber der „bürgerlichen“ Vernunft und dem analytischen Geist. Der Trieb begann dieselbe geistig mächtige Rolle zu spielen wie die göttliche Gnade in der barocken Kultur. Der Trieb schenkte der Psyche neues Gefühlsleben. Die Schriftsteller des Jungen Wien erkundeten das sinnliche Leben einmal auf künstlerische, dann auf erotische Art. Sie versuchten, das Triebleben – besonders den Eros und die Auflösung der Grenzen zwischen dem Ich und der Welt – zu erforschen. Sie wollten eine neue ahistorische Schönheit in den angewandten und bildenden Künsten schöpfen, um die empfindsamen Seelen der ästhetisch Kultivierten zu befriedigen. Doch stießen sie auf Widerstand seitens der Bewahrer der Kultur des Rechts und des Wortes (SCHORSKE: 2004, 158).

Die letzten Propheten dieser Kultur waren Karl Kraus in Journalismus und Adolf Loos in der Architektur, welche die hedonistische Schwäche und aufgesetzte Schönheit kompromittieren. Sie attackierten ihre Väter für ihre Heuchelei, dann ihre Brüder für ihren prinzipienlosen Ästhetizismus. Anstatt durch Illusion ein Leben raffinierter Schönheit hervorzubringen und sich der Kunst zuzuwenden, hielten Kraus und Loos die männlichen Tugenden von Vernunft und Sprache hoch (SCHORSKE: 2004, 162).

Die Identität der Gruppe „Jung Wien“ bestätigt Schorske aufgrund zweier Kriterien: das Wesen der Moderne als den Bruch mit der Vergangenheit und das Leben der Psyche. Die literarischen Figuren, welche für das „Junge Wien“ den modernen Zustand verkörperten, waren Playboys, Ästheten, Männer der Sinnlichkeit oder Männer der Empfindsamkeit, die keine gesellschaftliche Funktion erfüllten und existentiell ungebunden waren (SCHORSKE: 2004, 174).

In der Architektur wie in den anderen Bereichen der Hochkultur spaltete sich die Moderne in zwei Lager: in die Ästheten und die Ethiker. Die Ästheten (Junges Wien und Secession – G. V.) hatten die Ringstraßensynthese von Ästhetik und rationaler Kultur zerbrochen, indem sie der ästhetischen Gefühls- und Sinneskultur den Primat einräumten. Loos und Kraus griffen die andere

Hälfte der Tradition auf und priesen den Geist. Die Secessionisten suchten in der Kunst die erlösende Macht und Trost. Dagegen propagierten Kraus und Loos die in ihren Augen männlichen Tugenden der Vernunft, der Ethik und der ehrlichen Wahrheiten, die sich in der Alltagssprache, ob nun in Worten oder in Dingen, fanden. Kraus und Loos fanden um 1900 zueinander als Kämpfer für die Tugenden der Wahrheit gegen die Korruptionen durch die Schönheit. So schrieb Kraus: „Adolf Loos und ich, er wörtlich, ich sprachlich, haben nichts weiter getan als gezeigt, dass zwischen einer Urne und einem Nachttopf ein Unterschied ist, und dass in diesem Unterschied erst die Kultur Spielraum hat. Die ändern aber, die Positiven, teilen sich in solche, die die Urne als Nachttopf (die Historisten – Carl Schorske), und solche, die den Nachttopf als Urne (die Modernisten – Carl Schorske) gebrauchen“ (KRAUS: Beim Wort genommen, SCHORSKE: 2004, 193).

So ist die Moderne für Schorske ein Ergebnis der Krise des Liberalismus, eine Rehabilitierung des Triebes und eine Auseinandersetzung zwischen Ästheten und Ethikern, die in allen Bereichen der Kunst um die Jahrhundertwende aufgeflammt war.

Michael Worbs weist auf die Parallelen zwischen der Theorie des Liberalismus und der Freudschen Darstellung psychischer Mechanismen hin, wobei er den starken Einfluss der Psychiatrie auf die Literatur betont. Um die Jahrhundertwende bestand in der Literatur wie auch in der medizinischen Wissenschaft gleichermaßen ein starkes Interesse an der Psychopathologie. Die Schriftsteller griffen auf psychiatrische Quellen zurück, und die Psychiater wiederum fanden in der Literatur Belege für ihre Behauptung der Wesensgleichheit von Geisteskrankheit und Genialität. Zwischen Ästhetik und Therapie kam es zu einer „Wechselwirtschaft“, es entstand zunehmend ästhetisches Interesse fürs Medizinische und medizinisches Interesse fürs Ästhetische (WORBS: 1983, 57). Das Interesse für die Psychiatrie und die von ihr beschriebenen Krankheitsbilder der Hysterie, der Neurasthenie, sexueller Perversionen etc. war beiden, der Literatur und der Psychiatrie, gemeinsam. Theoretische Voraussetzung war die auf der Vererbungslehre basierende Annahme von der Vererbung erworbener Eigenschaften, an der sich auch Freud noch orientierte (WORBS: 1983, 55). In seinen Schriften bediente sich Freud häufig einer politischen Metaphorik, indem er eine Umdeutung von Begriffen, die ursprünglich auf eine Außenwelt bezogen waren, auf die Innenwelt vornahm. So vollzieht sich die typische, aus der Frustration des Liberalismus resultieren-

de Wendung etlicher Wiener Intellektueller, weg von der Politik hin zur Psychologie.

Der französische Forscher Le Rider betrachtet die Künstler der Wiener Moderne fern von den großen europäischen Strömungen, den sozialen und politischen Realitäten (LE RIDER: 1997, 13). Dabei gilt die österreichische Hauptstadt als „goldene Mitte“ zwischen fortgeschrittener Modernisierung und Archaismus. Die Wiener Modernisten anerkennen die Autorität der Alten. Hugo von Hofmannsthal war in diesem Sinn ein Fortsetzer der großen klassischen Tradition und gleichzeitig ein Neuerer.

Hier ist die Rede vom Historismus. Es geht nicht nur darum, historische Themen zu behandeln, sondern um eine belastende Präsenz des literarischen Gedächtnisses. Die Modernität Hofmannsthals ist aufs engste mit diesem kritischen Bewusstsein gegenüber der Tradition verbunden. Es handelt sich um eine „konservative Moderne“ mit einem klaren Bewusstsein, die Tradition wiederzubeleben, um sie bewahren zu können (LE RIDER: 1997, 26–27).

Das Paradox der „Wiener Moderne“ wurzelt in dem „Historismus“ genannten Epochenstil. In Wien handelt es sich dabei um die Epoche der „Ringstraßenzeit“, die Hermann Broch „Makartzeit“ nannte (BROCH: 1964, 152). In Wirklichkeit dauerte dieser Wiener Historismus bis in die letzten Tage der Habsburger Monarchie. Davon zeugt das Architekturprojekt, das 1907 für das Kriegsministerium ausgewählt wurde (LE RIDER: 1997, 29). Der Historismus der „Ringstraßenzeit“ findet seine Anwendung und Illustration in einer Serie von Gebäuden wie z. B. der Universität im italienischen Renaissancestil (Beschwörung des Ideals des Humanismus), dem Rathaus im gotischen Stil (Beschwörung der freien und wirtschaftlich blühenden Städte); oder dem Parlament im hellenistischen Stil (Versprechen eines rational organisierten politischen Lebens). Der Siegeszug des Historismus ist in Wahrheit eine Krise der Traditionen, er enthüllt einen Mangel an geschichtlicher Kontinuität: In der relativistischen Überlagerung von Stilen und Traditionsfragmenten wird jede Tradition künstlich. Die bürgerlichen Schichten, die die aristokratische Lebensweise zum Vorbild nehmen, kultivieren beim Bau ihrer Palais an der Ringstraße den „neobarocken Stil“ oder den „italienischen Renaissancestil“ (LE RIDER: 1997, 30).

So vollzieht sich die Veredelung der bürgerlichen Kultur durch den Historismus. Die Kultur der Ringstraßenzeit wird vom Wirtschafts- und vom Bildungsbürgertum getragen. Dieses Bürgertum hat keinen ihm eigenen „historischen Stil“. In Wahrheit wird erst viel später, um die Jahrhundertwende, das