

## 1. Einleitung: Warum Wien?

### Anmerkungen zu einer Geographie der Moderne

Im Nachwort zu seiner Text-Anthologie *Die literarische Moderne* beklagt Gotthart Wunberg die eigentümliche Unbestimmtheit, die dem Begriff der ›Moderne‹ in den Jahren um die Jahrhundertwende anhafte: »dass jeder ihn verwendet, dass jeder ungefähr, aber nicht ganz, dasselbe darunter versteht; dass folglich jeder weiss, was gemeint ist; dass folglich kaum einer genau definiert – definieren kann –, was er meint« (Wunberg, Dokumente, 1971,245).

Das Diktum, ursprünglich gemünzt auf jene Schriftsteller in Berlin und Wien, die seit den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts sich selbst als ›modern‹ verstanden, könnte mit einiger Berechtigung auch auf die gegenwärtige Forschung zum Thema ›Wiener Moderne‹ Anwendung finden. Die Vielfalt der derzeit angebotenen ›Moderne‹-Definitionen im Hinblick auf die geisteskulturellen Tendenzen im Wien der Jahrhundertwende erzeuge unweigerlich die »Verwirrung des Begriffs Modern«, schreibt etwa Manfred Wagner in seinem Aufsatz über den Wiener Jugendstil (Wagner, 1990,111). Unklarheit aber herrscht nicht nur hinsichtlich der Definition, sondern auch hinsichtlich der Datierung besagter Moderne. Herbert Zeman nennt in seiner literaturhistorischen Skizze zur österreichischen Literatur der Jahrhundertwende den Zeitraum von 1870 bis 1920 (Zeman, 1989,2). Während etwa die Autoren Rolf-Peter Janz und Klaus Laermann die literarische Moderne in all ihren Stil-Ausprägungen (Naturalismus, Symbolismus, Impressionismus, Jugendstil) als radikale Abkehr von der Kultur der Gründerzeit interpretieren (Janz/Laermann, 1977), ergibt sich für Franz Norbert Mennemeier die literarische Moderne der Jahrhundertwende als logische Fortsetzung eines Prozesses, der bereits in der Frühromantik einsetzte (Mennemeier, Bd.1, 1985,12). Daß derartige Konzepte immer in Gefahr sind, ins Unbestimmte auszufern, liegt auf der Hand. Faßlicher für die literaturwissenschaftliche Analyse erscheint dagegen die Datierung Gotthart Wunbergs. Im Titel seiner Anthologie über die Wiener Moderne werden die Jahre zwischen 1890 und 1910 genannt (Wunberg/Braakenburg, 1981). An anderer Stelle verweist Wunberg auf das Spezifische gerade der österreichischen Moderne um 1900, indem er Hermann Bahr, den unermüdlichen Anreger und Förderer der jungen Literatenszene Wiens, als Kronzeugen nennt. Hermann Bahr, so lautet die These Wunbergs, be-

stimmte ›die Moderne‹ als dynamischen Vorgang von Veränderung schlechthin, indem er schon im Jahre 1891 die »Überwindung des Naturalismus« als Überwindung der jeweiligen -Ismen forderte und damit »die von ihm propagierte Moderne zum Konstituens zeitgenössischer Reflexion macht« (Wunberg, 1987,91).

### Zum Stand der aktuellen Diskussion

Es ist sicherlich kein Zufall, daß sich diese Definition der Wiener Moderne in einer Aufsatzsammlung aus dem Jahre 1987 findet. Wunbergs Bestimmung des ›Moderne‹-Begriffes ist Teil einer Diskussion, die in den achtziger Jahren eingesetzt hat und bis heute andauert. Auffällig ist in diesem Zusammenhang, daß mit Beginn der achtziger Jahre sich eine verstärkte Forschungstätigkeit zum Thema der Wiener Moderne bemerkbar macht. Die zahlreichen wissenschaftlichen Symposien, aber auch die populären Ausstellungen der achtziger Jahre in Wien und Paris zum Thema ›Wien um 1900‹ sind dafür Belege. Jacques le Rider setzt den Beginn dieser Aktivitäten in Westeuropa mit dem Jahre 1975 an, als eine Sondernummer der Zeitschrift *Critique* sich des Themas *Wien – Geburt eines Jahrhunderts* (Nr.339/340) annahm, und bezeichnet die im Jahre 1986 organisierte Ausstellung *Wien 1880-1938. Die fröhliche Apokalypse* im Pariser Centre Pompidou als ihren vorläufigen Höhepunkt (Le Rider, 1990,9).

Spätestens seit der – erst 1984 in deutscher Sprache erschienenen – Studie von Allan Janik und Stephen Toulmin über das Wien Wittgensteins (Janik/Toulmin, 1984) wird auch die hiesige Literaturwissenschaft nicht müde, zu betonen, daß die literarische Avantgarde Wiens vornehmlich im Zusammenhang mit anderen geistig-kulturellen Strömungen betrachtet werden muß. Schließlich arbeiteten und kommunizierten in den Jahren um 1900, neben Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Peter Altenberg, Richard Beer-Hofmann und Karl Kraus, um nur die prominenten Namen zu nennen, der Kraus-Verehrer Gustav Mahler ebenso, wie der junge Arnold Schönberg. Hermann Bahr organisierte nicht nur den literarischen Kreis des ›Jungen Wien‹, sondern machte sich auch zum Fürsprecher der Secessionisten um Gustav Klimt. Karl Kraus betätigte sich nicht nur als publizistischer Förderer des Architekten Adolf Loos, sondern vermittelte ihm auch manche Auftragsarbeit. Jahre vorher (1885) hatte der Physiker Ernst Mach seine erkenntnis-kritischen Thesen zur *Analyse der Empfindungen* formuliert, die um



die Jahrhundertwende ihre Entsprechung in der Behandlung des ›Identitätsproblems‹ u.a. bei Bahr und Hofmannsthal fanden. Der Journalist und Schriftsteller Theodor Herzl publizierte im Jahre 1896 sein Buch *Der Judenstaat*, während der jüdische Schriftsteller Otto Weininger mit seinem antisemitischen und frauenfeindlichen Pamphlet *Geschlecht und Charakter* im Jahre 1903 Furore machte. Die Kommunikation zwischen einzelnen Persönlichkeiten und den durch sie repräsentierten Positionen gestaltete sich derart intensiv, daß selbst in Fällen, wo zwei potentielle Gesprächspartner sich bewußt der Auseinandersetzung miteinander verweigerten, eine Kommunikation durch das jeweilige Werk stattfand, wie etwa im Verhältnis zwischen dem Arzt und Schriftsteller Arthur Schnitzler und dem Arzt Sigmund Freud zu beobachten ist (vgl. Kap. 3.2).

Die Erwähnung solcher Zusammenhänge macht zugleich deutlich, daß es unter anderem die Herstellung von Bezügen zwischen literarischen und außerliterarischen Tendenzen im Wien um 1900 ist, wodurch sich die jüngere Forschung von jener der sechziger und siebziger Jahre unterscheidet. Bezeichnend für den Wandel in der Wahrnehmung der Wiener Moderne ist außerdem die Tatsache, daß noch in etlichen Arbeiten aus den siebziger Jahren die literarische Avantgarde Wiens vor allem als ein durch das gesamteuropäische ›Dekadenzbewußtsein‹ (J.M.Fischer, 1978,84) geprägtes ›Fin de siècle‹-Phänomen begriffen wird, das zwischen Endzeitstimmung und Aufbruchswillen oszilliert (Rasch, 1977,30-49). Der Wiener Moderne wird gewissermaßen ein bescheidener Platz zugewiesen im Universum der Dekadenz- und Ästhetizismus-Literatur, sie wird angesiedelt irgendwo zwischen Oscar Wilde und Gabriele d'Annunzio, dem frühen Thomas Mann und Frank Wedekind, Rainer Maria Rilke und Stefan George (vgl. Bauer, 1977, Kreuzer, 1975, J.M.Fischer, 1978, etc.). Die quantitativ überschaubaren Arbeiten dieser Jahre zum Thema der literarischen Moderne Wiens um die Jahrhundertwende lassen in einigen Fällen auch andere Ansätze erkennen. So zeigt William M. Johnston in seiner umfangreichen österreichischen Kultur- und Geistesgeschichte (1974), daß das Spezifikum der Wiener Moderne sich bestimmt im durchaus konfliktreichen Aufeinanderprallen moderner und gegenmoderner Strömungen in Kunst, Literatur, Politik und Gesellschaft. Es ist dieser, von Emil Brix als ›Ambivalenztheorie‹ bezeichnete Interpretationsansatz, der die aktuelle Diskussion um die Wiener Moderne in vielfachen Varianten prägt (vgl. Brix, 1990,139f). Wie man diesen Ansatz auch im einzelnen beurteilen mag: daß eine Beschreibung der Wiener Moderne nicht umhin kann, sich auf das Geflecht von widersprüchlichen Tendenzen einzulassen, die das Bild dieser Moderne geformt hat,

liegt auf der Hand. Während sich im Wien der Jahrhundertwende erstmals moderne Massenparteien organisieren, kultiviert der junge Hofmannsthal zusammen mit seinen Freunden die extrem individualistische Haltung des Künstler-Dilettanten. Während Arthur Schnitzler in seinem *Leutnant Gustl* den modernen inneren Monolog gestaltet, veröffentlicht zur gleichen Zeit Peter Rosegger seine österreichischen Heimatromane – was ihm übrigens die gänzlich unironische Bewunderung des Modernisten Hermann Bahr einträgt (*Die Entdeckung der Provinz*, 1901, in: Wunberg/Braakenburg, 1981, 206-224). Die akademiefeindlichen Wiener Secessionisten eröffnen im Jahre 1898 ihr neues Domizil, das, auf städtischem Baugrund errichtet, wegen seiner ungewohnten architektonischen Form von kulturkonservativen Kreisen heftig angefeindet wird. Gleichwohl ist bei der Eröffnung ausgerechnet Kaiser Franz Joseph zugegen, dessen Geschmack in Dingen der bildenden Kunst auf dem Niveau gemalter Bauernhaus-Idyllen rangiert (vgl. Hutter, 1985, 35-40). Der antimoderne Modernist Karl Kraus, ein Bewunderer des feuilletonistischen Impressionisten Peter Altenberg, widmet seine gesamte publizistische Arbeit dem Kampf gegen das moderne Feuilleton. Schlägt da die Moderne zuweilen in Traditionalismus um, oder bezeichnen derartige Widersprüche gar »die Geburt der Antimoderne aus dem Geist der Suche nach dem Österreichischen«, wie K.H. Rossbacher meint? (Rossbacher, 1990, 62). Die Aufzählung der Ambivalenzen – der Begriff wird in Anlehnung an die Psychoanalyse von Norbert Leser im Kontext der Wiener Moderne gebraucht (Leser, 1986, 38f) – ließe sich jedenfalls beliebig fortsetzen. Immer wieder müssen wir feststellen, daß wir bei der Betrachtung des zeitlich-topographischen Phänomens ›Wien um 1900‹ keineswegs auf eine homogene Kulturlandschaft treffen, die sich mit einem Male einer bestimmten Richtung der Moderne verschrieben hätte. In den kulturellen Milieus jener Zeit fanden offenbar vielschichtige Überlagerungen statt von älteren, eher traditionalistisch orientierten Denk- und Kunstelementen mit jenen Gedanken und Konzeptionen, die wir heute rückblickend als avantgardistisch einordnen würden (Csáky, 1986, 141f). Die Mehrzahl des Wiener Literatur- und Kunstpublikums war dem konventionellen Kulturbegriff der Gründerzeit verhaftet. Auch pflegten zur selben Zeit, da sich bereits eine literarische Avantgarde von gesamteuropäischer Bedeutung bemerkbar machte, Schriftsteller, wie Anzengruber, v.Saar, Ebner-Eschenbach, durchaus erfolgreich eine österreichische Provinzial-Literatur (Rossbacher, 1992, Zeman, 1989). Und, wie bereits erwähnt, sind explizit gegenmoderne Vorstellungen gerade auch im Lager der Modernen selbst auszumachen. So zeigt beispielsweise Josef Dvorak,

daß die für das Menschenbild des 20. Jahrhundert so prägende Psychoanalyse von Freud selbst keineswegs als Demontage überkommener Identitätsvorstellungen, sondern vielmehr als Wiederherstellung einer abhanden gekommenen bürgerlichen Rationalität intendiert war (Dvorak, 1985,427-435).

Daß also – neben der Pluralität von Lebensstilen und Geistesströmungen im Wien um 1900 – die Wiener Moderne selbst weit davon entfernt war, eine in sich einheitliche Bewegung zu bilden, wird in der neueren Forschung immer wieder betont. Gerade auch in diesem Zusammenhang konzentriert man sich nun auf die Spezifika, welche die im Wiener Kontext entstandenen Strömungen von der Moderne andernorts unterscheiden. Rudolf Haller etwa spricht von einer »österreichischen Philosophie« (Haller, 1986). Carl E. Schorske stellt die freudianisch anmutende These auf, daß der Kultur der Wiener Moderne eine Surrogatfunktion zukomme. Sie sei entstanden aus dem Empfinden einer frustrierten Generation, der die politischen und gesellschaftlichen Handlungsmöglichkeiten genommen wurde (Schorske, 1982). Das Besondere der Wiener Moderne betont auch Allan Janik, der das Wort vom »critical modernism« geprägt hat (Janik, 1990, 156). Wien, so argumentiert Janik, sei keineswegs als Geburtsort der Moderne zu betrachten. Dieses Prädikat verdiene zweifellos Paris mit seinen kompromißlosen Avantgardebewegungen in Kunst und Literatur. Was aber die spezielle Qualität der Wiener Moderne ausmache, sei die kritische Rezeption von Moderne. Die These Janiks von der Moderne, die sich im Wien um 1900 kritisch selbst reflektiere, erklärt zugleich die Verlagerung des Forschungs-Interesses von der Avantgarde der Pariser Jahrhundertwende zur Wiener Kritik der Avantgarde durch die Vertreter der Avantgarde selbst. Im Zeichen einer Kritik am Projekt der Moderne, die um 1980 einsetzte, fasziniert die Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem, fasziniert das spannungsreiche Nebeneinander von Widersprüchen innerhalb des multikulturellen Bezugsrahmens der krisengeschüttelten Habsburgermonarchie, wie Emil Brix hellstichtig konstatiert (Brix, 1990,141). Es ist daher nur folgerichtig, daß Jacques le Rider in der Wiener Moderne die Vorwegnahme einiger postmoderner Themen erblickt. Seine These, wonach die Wiener Moderne im Versuch einer Bewältigung der im Wiener Kontext vorherrschenden Identitätskrise so antimodern sei, daß sie die Postmoderne bereits in sich entwickelt habe (le Rider, 1990), kann hier allerdings nicht weiter ausgeführt werden. Und auch andere Ansätze, wie etwa jener von Steven Beller, der den »ethischen Monotheismus« und die Rolle des Wiener Judentums hervorhebt (Beller, 1993,175-180, Beller, 1993) sollen nur am Rande behandelt werden.

## Wien und die Moderne

Die aktuelle Diskussion zur Theorie der Wiener Moderne berücksichtigend (vgl. dazu auch K.R.Fischer, 1993,110-127), erscheint es sinnvoll, sich zunächst einer grundlegenden Frage zuzuwenden. |  
Worin eigentlich, bestand das Besondere, das Wien zu einem geographischen Ort der Moderne gemacht hat? Die enthusiastische Formel, wonach, den Herausgebern eines Sammelbandes zufolge, in Wien das 20. Jahrhundert erfunden wurde (Berner/Brix/Mantl, 1986,11), und die bereits erwähnte Kritik von Allan Janik an dieser These ändern nichts daran, daß im Wien der Jahrhundertwende ein |  
kreatives Milieu existierte, welches die Entwicklung von neuen Ideen begünstigte. Letzteres ist in der Forschungsliteratur unbestritten. Allerdings befindet sich in diesem Punkte der Nach-Forschende späterer Jahrzehnte in einem bezeichnenden Gegensatz zur Einschätzung der damaligen Beteiligten selbst. Sigmund Freud etwa, klagte in seinen Briefen gegenüber Wilhelm Fließ wiederholt über die Geringschätzung, die neue, originelle Gedanken in der Wiener Öffentlichkeit erfuhren (vgl. Worbs, 1983,17ff). Die Autoren des ›Jungen Wien‹ wurden vom breiteren, kulturbeflissenen Publikum zunächst überhaupt nicht wahrgenommen. Ihre Werke, die meist in Leipziger oder Berliner Verlagen erschienen, waren weit davon entfernt, Bestseller zu sein. Dramen aus den neunziger Jahren von Schnitzler, Hofmannsthal und Felix Dörmann wurden, sofern man sie überhaupt an Wiener Theatern aufführte, von Kritik und Publikum zunächst eher ablehnend kommentiert (J.M.Fischer, 1978,37, Rieckmann, 1985,145ff, Castle, 1937, 2071f). Die Uraufführung der ersten beiden Streichquartette Arnold Schönbergs im Jahre 1908 provozierte lautstarke Tumulte im Publikum und der junge Hofmannsthal äußerte in einem 1909 verfaßten Brief an den Vater sein Unbehagen über »die neidige, nörgelige und stagnierende Atmosphäre von Wien«. (zit. Le Rider, 1990, 21). Doch das Verhältnis |  
der Jung-Wiener Autoren zu ihrer Stadt war durchaus zwiespältig, wie folgende Äußerung Hermann Bahrs aus dem Jahre 1905 verdeutlicht:

»Ich sage mir oft, sage mir täglich: Nein, man kann in Wien nicht mehr leben, fort! Hier sind nicht zwölf Menschen, die halbwegs europäisch empfinden. Und hinter ihnen ist gleich nichts; das Chaos. Aber dann malt Klimt ein neues Bild. Dann macht Roller den Tristan oder den Fidelio neu, Mahler dirigiert, die Mildenburg singt. Und ich sage mir dann: Ich könnte doch nirgends leben als in Wien, wirklich leben, was mir Leben ist«. (zit.n. Johnston, 1974,137)

Die Vielfalt jener Faktoren, die das kreative Gesamtmilieu Wiens charakterisiert, läßt eine reduktionistische Betrachtungsweise, die etwa auf monokausalen Erklärungsmustern beruht, als unzulässige Perspektiven-Verkürzung erscheinen. Nichtsdestoweniger erfordert auch die Darstellung des scheinbar Disparaten ein Minimum an kausaler Kohärenz. Dem Dilemma ist allenfalls mit der Beschränkung auf ausschnittshafte Wiedergabe beizukommen. Das Schwergewicht dieser Darstellung liegt daher eindeutig im literarischen Bereich, wobei insbesondere jene Literatur berücksichtigt wird, die unter der Signatur ›Jung-Wien‹ firmiert. Es sollen Bezüge aufgezeigt werden zwischen einer bestimmten Art von Literatur, der entstehenden Psychoanalyse, der erkenntnistheoretischen Physik, bestimmten Geistes-Tendenzen und der Publizistik im Wien jener Epoche. Sichtbar werden diese Bezüge anhand konkreter Einzelbeispiele, die gleichsam als Mosaiksteine fungieren in einem Ganzen, das, weil es sich nie lückenlos erschließen wird, lediglich als hypothetisch gedacht werden kann.

Der vieldiskutierte Moderne-Begriff wird im Rahmen dieser Arbeit vorwiegend als Epochenbegriff verwendet, d.h. er ersetzt die in der älteren Forschung – und von den Zeitgenossen selbst – verwendeten Stil-Termini, wie »Neuromantik«, »Symbolismus«, »Impressionismus«, »Jugendstil« und umfaßt stattdessen die ›neuen‹ literarischen Erscheinungen der Jahre zwischen 1890 und 1910 in ihrer Gesamtheit, wie es Gotthart Wunberg und Jacques le Rider vorschlagen. Was aber seine inhaltliche Konturierung anbelangt, so bietet sich als Arbeitshypothese an, den Begriff von seiner Negativ-Bestimmung her einzugrenzen. Auf eine hilfreiche Profilierung des Begriffs verweist dabei Rudolf Borchardts »Rede über Hofmannsthal« aus dem Jahre 1902. Der ›konservative‹ Rudolf Borchardt wendet sich darin entschieden gegen den Begriff der Moderne, bringt diesen aber ironischerweise gerade in seiner Ablehnung auf den entscheidenden Punkt. Borchardt schreibt:

»Welcher Art immer die *Kunstübung* sein mag, an der er (der Begriff des Modernen – D.L.) entwickelt worden ist, zunächst und vor allem enthüllt er den chaotischen Zustand einer *Gesellschaft*, deren Kräfte sich von ausge-nützten Polen endgültig fortgezogen haben, und sehr langsam erst nach neuen hin sich zu lagern beginnen, (...)« (Borchardt, in: Wunberg, 1971,141).

Borchardt benennt hier ein wichtiges Charakteristikum der Wiener Moderne: sie entsteht innerhalb einer Gesellschaft, die sich von ihren »Polen«, ihren geistigen Orientierungsmarken wegbewegt hat und sich »sehr langsam erst« neue Orientierungen sucht. Eine Ver-

schiebung findet statt und der Zustand jener von Borchartt beschworenen »Kräfte«, die ihres Zentrums verlustig gegangen sind, ist durchaus labil. Einer derart zentrifugalen Dynamik begegnen wir in den Jahren vor der Jahrhundertwende, der Spätzeit des Vielvölkerreiches der österreichischen Habsburgermonarchie, in nahezu allen Bereichen des öffentlichen Lebens: auf politischer Ebene äußert sie sich als Krise des Liberalismus (vgl. Schorske, 1982, Worbs, 1983) und der österreichisch-habsburgischen Staatskonzeption, auf dem Gebiet der psychologischen Erkenntnistheorie erscheint sie als Ich-Krise, im Bereich der Literatur als Sprach- und Werte-Krise – kurz, es vollzieht sich allmählich die Ablösung eines tradierten sozio-geisteskulturellen Rahmensystems, ein Vorgang, der gemeinhin mit dem Schlagwort ›Paradigmenwechsel‹ bezeichnet wird (vgl. Neuber, 1989, Weibel, 1985).

Um diese Dynamik der Moderne in ihrer Bedeutung einschätzen zu können, empfiehlt sich zunächst eine kurze Skizzierung einiger politischer, bzw. sozio-kultureller Tendenzen, die sich gegen Ende des letzten Jahrhunderts in der Habsburgermetropole Wien bemerkbar machen: sie geben nicht nur den äußeren Rahmen vor, unter denen sich literarisches Leben entfaltet, sondern finden teilweise auch Eingang in die Sprechweise und Metaphorik einzelner, für die Moderne entscheidender Texte selbst. Es sei an dieser Stelle nur auf die ausgezeichnete Studie von Michael Worbs verwiesen, der von dem »kakanischen Entstehungszusammenhang« der Freudschen Psychoanalyse spricht und – neben Carl E. Schorske – zeigt, wie eng die Freudsche Darstellung psychischer Mechanismen verwoben ist mit Bildern und Analogien, die der politischen Theorie des Liberalismus entstammen und teilweise direkte Anspielungen auf die politisch-soziale Situation in der Endzeit der k.u.k.- Monarchie enthalten (Worbs, Kap.1, 1983, Schorske, 1982, vgl. auch Simon, 1957,270-305).

### Wien als gesellschaftlich-kulturelle Gesamtsituation um die Jahrhundertwende

Robert Musil, dessen Novelle *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* im Jahre 1906 erschien, sollte in seinem späteren Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*, die politische Gesamtlage des Habsburgerreiches, von ihm als »Kakanien« bezeichnet, als Groteske beschreiben:

»Es nannte sich schriftlich Österreichisch-Ungarische Monarchie und ließ sich mündlich Österreich rufen; mit einem Namen also, den es mit feierli-



chem Staatsschwur abgelegt hatte, aber in allen Gefühlsangelegenheiten beibehielt, zum Zeichen, daß Gefühle ebenso wichtig sind wie Staatsrecht und Vorschriften nicht den wirklichen Lebensernst bedeuten. Es war seiner Verfassung nach liberal, aber es wurde klerikal regiert. Es wurde klerikal regiert, aber man lebte freisinnig. Vor dem Gesetz waren alle Bürger gleich, aber nicht alle waren eben Bürger. Man hatte ein Parlament, welches so gewaltigen Gebrauch von seiner Freiheit machte, daß man es gewöhnlich geschlossen hielt; aber man hatte auch einen Notstandsparagraphen, mit dessen Hilfe man ohne Parlament auskam, und jedesmal, wenn alles sich schon über den Absolutismus freute, ordnete die Krone an, daß nun doch wieder parlamentarisch regiert werden müsse. Solcher Geschehnisse gab es viele in diesem Staat, und zu ihnen gehörten auch jene nationalen Kämpfe (...). Sie waren so heftig, daß die Staatsmaschine mehrmals im Jahr stockte und stillstand, aber in den Zwischenzeiten und Staatspausen kam man ausgezeichnet miteinander aus und tat, als ob nichts geschehen wäre« (Musil, hg.v. A.Frisé, 1978,33).

So skurril die Schilderung sich ausnimmt: die von Musil genannten widersprechenden Tendenzen waren charakteristische Einzelzüge der Habsburgermonarchie im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts. Seit dem Ausgleich mit Ungarn (1867) existierten faktisch zwei weitgehend selbständige Staaten – Österreich und Ungarn – innerhalb eines Reiches. Daneben gab es die mittelalterlich-feudal definierten Kronländer und es gab die Nationalitäten innerhalb der Reichsgrenzen, die Tschechen, Slowaken, Slowenen, Ruthenen in Österreich, die Serben und die Rumänen in Ungarn. Nicht weniger als 15 ethnische Gruppen, 12 Hauptsprachen, 5 Religionen und mindestens 5 eigenständige kulturelle Traditionen (Brix, 1990,136) umfaßte dieses Gebilde, an dessen Spitze ein habsburgischer Kaiser stand, der, gewissermaßen erstarrt in einem Netz archaischer Hofkonventionen, zusehends den Kontakt mit den gesellschaftlichen Realitäten seiner Zeit verlor.

Divergierende soziale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen sorgten für ein latentes Spannungsgefüge zwischen den einzelnen Nationalitäten und der Zentralmacht, die immer weniger in der Lage war, die jeweiligen nationalen Autonomiebestrebungen kontrollieren zu können (Rumpler, 1991).

Im Zusammenhang mit der Herausbildung der geistig-kulturellen Moderne ist insbesondere die Tatsache erwähnenswert, daß ihre herausragenden Persönlichkeiten einer Generation angehörten, die ihre entscheidenden Bildungseinflüsse in der Blütezeit des österreichischen Liberalismus erhielt. Ob der aus bescheidenen Sozialverhältnissen stammende Sigmund Freud (geb. 1856) oder Arthur Schnitzler (geb. 1862), Sohn des angesehenen Universitätsprofessors und Chefarztes der Wiener Poliklinik, Johann Schnitzler, ja selbst

die Jüngeren, wie der Großbürgerssohn Hugo von Hofmannsthal (geb. 1874) oder der aus einer adligen Künstler- und Gelehrtenfamilie stammende Leopold Andrian (geb. 1875 als Leopold Reichsfreiherr von Andrian-Werburg) – sie alle waren geprägt von der politischen und wirtschaftlichen Aufschwungsperiode, die – wenn gleich im Vergleich zum übrigen Europa verzögert – in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts ein liberal orientiertes Bürgertum entstehen ließ. Der verlorene Krieg gegen Preußen (1866) provozierte eine Haltung außenpolitischer Zurückgezogenheit, eine Konzentration auf die eigene wirtschaftliche, mithin aber auch kulturelle Entwicklung. Daß letztere auch als kompensatorische Reaktion gegen das preußische Berlin verstanden werden kann, erläutert Carl Schorske (Schorske, 1982). Im Zuge der Niederlage gegen Preußen und des sich abzeichnenden wirtschaftlichen Aufschwungs gelangte die Deutsch-Liberale Verfassungspartei an die Regierung. Sie stellte zwischen 1867 und 1878 die Kabinette. Freilich beruhte ihre politische Macht nicht auf der eigenen Stärke, sondern auf der Schwäche der altadelig-klerikalen Kräfte. Die gesellschaftliche Grundlage des Industrie- und Handelsbürgertums blieb verhältnismäßig ungefestigt, beruhte sie doch in einem weitgehend agrarisch geprägten Großreich auf den deutsch-österreichisch-jüdischen Unternehmer- und Kaufmannsschichten, die lediglich in den städtischen Zentren des Habsburger Vielvölkerstaates an Bedeutung gewannen.

Im städtischen Zentrum des Habsburgerreiches par excellence, in Wien also, zeigte der wirtschaftliche Aufschwung indes die entsprechende Wirkung.

In augenfälliger Weise bildete sich etwa die Verschiebung des Sozialgefüges ab in der topographischen Struktur der alten Habsburgerhauptstadt Wien. Zu dem von barock-katholisierender Kultur geprägten altösterreichischen Hochadel und der kaiserlichen Verwaltungsbürokratie drängte sich bald eine Schicht von wirtschaftsstarken Emporkömmlingen, die sich den Ideen eines wissenschaftsgläubigen Liberalismus verpflichtet fühlten. Bereits ab 1857 hatte man mit dem Abriß der alten Festungswälle Wiens begonnen (Lichtenberger, 1970, 17f). An ihrer Stelle entstand die spätere Ringstraße mit ihren repräsentativen Staatsbauten, hochherrschaftlichen Stadthäusern und historisierenden Fassaden, die als neugotische, neobarocke und renaissancehafte Stilmachungen dekoriert wurden. Carl E. Schorske hat darauf verwiesen, daß etwa der sogenannte Rathaus-Bezirk mit seinen vier öffentlichen Gebäuden das steingewordene Wertesystem des Liberalismus darstellte: die parlamentarische Regierung im Gebäude des Reichsrats, die städtische Selbstverwaltung im

Rathaus, die höhere Bildung in der Universität und die Schauspielkunst im Burgtheater (Schorske, 1982,35). Die Ringstraße galt schon den Söhnen der Gründergeneration als Synonym für die Repräsentations-Welt der Väter (Janz/Laermann, 1977, Schorske, 1982, 24f). Und nicht von ungefähr wird die Epoche der Gründerzeit in der österreichischen Fachliteratur auch als ›Ringstraßenzeit‹ bezeichnet (Springer, 1979, Rossbacher, 1992), bietet doch die Wiener Ringstraße in ihren einzelnen geographischen Teilabschnitten einen repräsentativen Querschnitt durch die bürgerlichen Aufsteiger-Schichten der Gründerzeit. Elisabeth Lichtenberger hat nachgewiesen, daß es, neben dem traditionellen Hochadel und dem in seiner Nachbarschaft ansässigen Luxus-Gewerbebetrieben, einer vom industriellen Zeitalter geprägten bürgerlichen Oberschicht vorbehalten war, herausragende Ringstraßen-Viertel zu besetzen. Es waren dies hohe Verwaltungsbeamte, Universitätsangehörige, Bankiers, zahlreiche Angehörige freier Berufe, wie Kaufleute, Rechtsanwälte, Ärzte (Lichtenberger, 1970, 63).

Viele von ihnen, wie etwa auch die Eltern Arthur Schnitzlers, zählten zu den zahlreichen jüdischen Untertanen des k.u.k-Reiches, die einst in der Hoffnung auf gesellschaftlichen Aufstieg aus den wirtschaftlich unterentwickelten Gebieten, wie etwa Galizien oder Ungarn, nach Wien gekommen, und, sofern sie erfolgreich waren, die eigentlichen deutsch-österreichischen Kultureliten darstellten. Die Judenemanzipation des 19. Jahrhunderts hatte ihnen die staatsbürgerliche Gleichstellung versprochen. Und die Assimilation qua Aneignung deutsch-österreichischen Kulturerbes fügte dem wirtschaftlichen Aufstieg noch die gesellschaftliche Reputation bei. Die zu Wohlstand gelangte Vätergeneration der späteren Jung-Wiener Modernen war eine mit liberalem Fortschritts- und Vernunftoptimismus ausgestattete Bürgerschicht. In seiner autobiographischen Rückschau spricht Stefan Zweig über das ausgeprägte Sicherheitsbedürfnis dieser Vätergeneration und bezeichnet damit indirekt auch die verdrängte Kehrseite der Ringstraßengesellschaft: ihre heimliche Angst vor dem in ihre Welt einbrechenden Unberechenbaren (vgl. Zweig, Ausg.1980,14f). Diese Ambivalenz ist selbst unter der Oberfläche der offiziösen Kultur jener Epoche aufzuspüren, die vor allem eine Kultur der Selbst-Repräsentation war. In ihrem Bemühen, sich an die alten Adels-Oberschichten anzugleichen, orientierte sich die neue, bürgerliche Oberschicht am Lebensstil des Adels, d.h.: als Statussymbole boten sich vor allem die »musikalischen und schaukulturellen Geschmackstraditionen des alten Adels« an, wie Karlheinz Rossbacher in seiner Untersuchung über Literatur und Liberalismus (Rossbacher, 1992,17f) betont. Es waren vor allem Oper und Ope-

rette, sowie die Malerei, die, zusammen mit der epigonalen Spielart einer Sprechtheater-Klassik am Burgtheater, dominierten. In der Operette ebenso wie im sogenannten Wolter-Drama, das nach dem weiblichen Schauspieler-Star der Epoche, Charlotte Wolter, benannt ist, tauchten indes die problematischen Aspekte der Epoche ins Heitere oder Zeitlos-Tragische gewendet, wieder auf. Es ist bezeichnend, daß nach der wirtschaftlichen Schwächeperiode ab 1873, die auf die erste Gründerzeit folgte, die Operette ihre Triumphe feierte. Karlheinz Rossbacher verweist auf ihren Illusionscharakter, der dem Zuschauer eine gewissermaßen traumhafte Distanz zur äußeren Realität ermögliche (Rossbacher, 1992,148). Eine Operette, wie etwa *Die Fledermaus*, thematisiert die Gratwanderung bürgerlicher Emporkömmlinge zwischen Geschäft, Lustort und Gefängnis (ebd.) und bezeichnet gleichzeitig jene Verdrängungsmechanismen (»glücklich ist, wer vergißt, was doch nicht zu ändern ist...«), die, eine Generation später, Sigmund Freud zu einem Kernelement seiner Psychoanalyse machen sollte. Und das sogenannte Wolter-Drama des gründerzeitlichen Dramatikers Adolf Wilbrandt (1837-1911) präsentierte in antiker Verkleidung jene erotischen Projektionen, die das Ringstraßenpublikum von einer voyeuristischen Warte sicherer Distanz herab, goutieren konnte. Dem realitätsabgewandten Schau- und Repräsentationsbedürfnis dieses Publikums entsprachen weiterhin die monumentalen Historien-Gemälde und opulenten Festinszenierungen des Malerfürsten Hans Makart (1840-1884), der sich überdies auch als Ausstatter zahlreicher Wolter-Dramen betätigte. Zweifellos dienten bildende Kunst und Theater dem gründerzeitlichen Bürger vor allem zur Verschönerung seines Feierabends. Ebenso zweifellos aber, kam dem Theater innerhalb des öffentlichen Lebens eine Bedeutung zu, die andere Bereiche des gesellschaftlichen Lebens als geradezu nebensächlich erscheinen ließ. In seinen Memoiren schildert Stefan Zweig anschaulich, daß die Zeitungslektüre in seinem großbürgerlichen Elternhaus vorwiegend die Lektüre des Feuilletons mit seinen Premierenkritiken bedeutete, daß man hingegen den politischen Nachrichtenteil einfach überblätterte. Der geradezu sprichwörtliche Theaterkult des großbürgerlichen Wiener Publikums mochte seine historischen Ursachen in der barock-aristokratischen Theatertradition haben, doch offenbarte diese Haltung vor allem das Verhältnis der Zeitgenossen zur Wirklichkeit. »Alles drängt den Wiener von der Wirklichkeit ab«, schrieb Hermann Bahr in seinem 1906 erschienenen Buch über Wien (Bahr, in: JW, 1987,20). Und er fuhr fort: »Der Wiener braucht immer ein Beispiel. Dazu geht er ins Theater. Es ist kein Abbild des Lebens. Das Leben ist sein Nachbild« (ebd.).

Die Äußerung Bahrs bezeichnet die Nahtstelle, an der sich die Kunst-Manie der gründerzeitlichen Väter mit dem späteren Ästhetizismus ihrer Söhne berührte. Das Leben als Kunst sollte in der Tat zu einem herausragenden Thema der Jung-Wiener Literatur werden. Freilich werden die folgenden Kapitel zeigen, daß solche Ästhetizismus-Konzeptionen von einigen Jung-Wienern selbst durchaus als problematisch reflektiert werden. Dennoch zeigt das Beispiel der bildenden Kunst, daß etwa der ›moderne‹ Wiener Jugendstil von der zeitgenössischen Kunstkritik um 1900 in eine Traditionslinie mit der Dekorkunst eines Hans Makart gestellt wurde. So schrieb Ludwig Hevesi, jener Kunstkritiker, der die berühmte Inschrift (»Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit«) für das von Joseph Maria Olbrich erbaute Secessionsgebäude formuliert hatte, in seinem Aufsatz »Hans Makart und die Sezession« vom Juni 1900:

»Es ist eine wesentliche Fähigkeit der Modernen von heute und morgen, daß sie die Natur wieder ornamental sehen können. Sie sagen heute »ornamental«, früher sagte man »dekorativ«. Das Ornamentale lebt mehr in der Linie, das Dekorative mehr in der Farbe. Die Modernen ergehen sich in Gefühlslinien, Hans Makart erging sich in Gefühlsfarben. Seine Kunst war nicht Gedanke, sondern Gefühl; reine Ausströmung, wie Musik ohne Text. Das ist eigentlich ungemein modern« (Hevesi, in: JW, 1987,49).

Deutlich wird hier die Art des Ablösungsprozesses der Jugendstil-künstler von der historisierenden Kunst der Ringstraßenwelt. Die Kritik der ›Modernen‹ an der als falsch und inauthentisch empfundenen ›Verkleidungsarchitektur‹ der großbürgerlichen Palais, wie sie etwa Hermann Bahr in seinem Aufsatz »Secession« von 1900 formulierte, mochte zwar zunächst den Anschein eines radikalen Bruchs mit der anerkannten Kunstauffassung haben, doch zeigten die neuen Konzeptionen, wie die eines Otto Wagner, durchaus Ähnlichkeiten mit denen ihrer Vorgänger. Ästhetisierte der Historismus die Geschichte, beabsichtigte der Jugendstil die Ästhetisierung des Lebens, auch des alltäglichen Lebens, wie die Gründung der »Wiener Werkstätte« (1903) zeigte (vgl. Haiko, 1986,303).

Vor diesem Hintergrund betrachtet, gewinnt auch die spätere Position des Architekten und einstigen Secessionisten Adolf Loos an zusätzlicher Dimension. Adolf Loos übte bekanntlich in seinem 1908 publizierten Buch *Ornament und Verbrechen* vehemente Kritik an jeder dekorativen Architektur und zielte damit nicht nur auf die schwülstigen Historismus-Fassaden der Ringstraßengebäude, sondern auch auf die ornamentale Linie seiner ehemaligen Secessions-Kollegen und Jugendstilkünstler um Klimt (vgl. Czech, 1986, 357-359). Hinter dieser ›Ornament‹-Kritik allerdings, verbarg sich

das, was Czech einmal im Hinblick auf Loos das »Entwurfsethos« genannt hat – die Kritik an der in Wien allgemein geübten Verschönerungsornamentik und Maskierung von Realität überhaupt. Unter den Vorzeichen von Sprach- und Kulturkritik werden wir solcher Ornament- und Ästhetisierungskritik im vehementen Sprachpurismus des Loos-Förderers Karl Kraus ebenso wiederbegegnen, wie im fanatischen Rassen- und Geschlechter-Rigorismus eines Otto Weininger (vgl. Kap. 4, sowie: Pfabigan, 1985).

### Gesellschaftliche Krisensituation: Politik als Kunst

Derartige Kunst- und Literatur-Diskussionen in der Folge der Ablösung einer neuen Generation von der Gründerzeit ihrer Väter fanden statt vor dem Hintergrund einer fortschreitenden gesellschaftlichen Verunsicherung.

Erste Risse in der geschönten Fassade der Ringstraßenzeit machten sich seit dem sogenannten Schwarzen Freitag vom 9. Mai 1873 bemerkbar. Mit dem großen Börsenkrach verloren, neben vielen anderen, auch die Väter von Sigmund Freud und Arthur Schnitzler ihr Vermögen und selbst die arrivierte Familie Hugo von Hofmannsthal erlitt beachtliche finanzielle Verluste (Worbs, 1983,188). Es folgte eine Zeit wirtschaftlicher Depression, die, wenngleich wiederum abgelöst durch einen gemäßigten Aufschwung, eine Existenzkrise des ökonomischen und politischen Liberalismus einleitete (Matis, 1991,121).

Die Jahre nach 1873 zeitigten massive Verschiebungen im sozialpolitischen Gefüge der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien. Zwischen 1880 und 1910 verdreifachte sich die Bevölkerung der Stadt auf rund zwei Millionen Einwohner: ein Zuwachs, der teils auf die Eingemeindung der Vorstadtbezirke, teils auf die Zuwandererströme aus dem Osten des Habsburgerreiches zurückzuführen ist. Stammten die Zuwanderer noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts vor allem aus Niederösterreich, Böhmen und Süddeutschland, so kamen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Zuwanderer aus Böhmen, Mähren, und der Slowakei, aber auch aus den jüdischen Siedlungen Galiziens oder der Bukowina (Bodzenta, 1986,197f). Die zuletzt Zugewanderten indes, die sich vorwiegend im zweiten Gemeindebezirk, der Leopoldstadt, ansiedelten, waren durch soziale und sprachliche Welten getrennt von ihren bereits kulturell und wirtschaftlich assimilierten Glaubensgenossen der Ringstraße. Peter Pulzer weist darauf hin, daß die Wiener Kultur um und nach 1900 nicht denk-