

Alice Bolterauer

Die zurückgenommene Moderne Die literarische Selbstreflexion der Wiener Moderne

1.

Um 1919 notiert Robert Musil in seinem Tagebuch: „Ich war gegen die Moderne, als ich jung war, und ich darf daher auch im Alter gegen die Moderne sein.“¹ Dieses Diktum illustriert sehr treffend die Ambivalenz eines modernen Autors, der nicht nur keiner Gruppe, keiner Strömung zugerechnet werden wollte, sondern auch nicht unbedingt als „modern“ apostrophiert werden wollte. Mit dieser Meinung steht Musil als Vertreter der Wiener Moderne nicht allein. Tatsache ist, dass die Wiener Moderne – abgesehen von der privaten Freundschaft zwischen Hofmannsthal, Schnitzler und Beer-Hofmann – einen eher losen Kreis von teilweise miteinander bekannten, teilweise aber auch unbekannt nebeneinander herlebenden Autoren bezeichnet, die weder ein gemeinsames Programm noch ein gemeinsames Anliegen verband. Selbst ihre Modernität, die ihr Propagator Hermann Bahr² ins Treffen führte, war wohl eher ein strategisches Mittel denn künstlerische Ambition.

Aus dieser Unentschiedenheit der Wiener Autoren um 1900, aus ihrer Unverbindlichkeit und geringen programmatischen Fixierung resultiert die inzwischen zum common sense gewordene Positionierung der Wiener Moderne zwischen Modernität und Anti-Modernität, zwischen Historismus und Avantgarde, zwischen Tradition und Avanciertheit.³

Dieses prekäre Verhältnis der Wiener Moderne zu ihrer „Modernität“, die sie ja auch in ihrem Titel trägt, soll im Folgenden zur Debatte stehen. „Modern“ in einem sehr flapsigen Sinn ist die Wiener Moderne ja in vielerlei Hinsicht: in ihren Themen und Motiven, in ihren Anliegen und Skandalen. Dazu gehören die Identitätskrisen, die Verzweiflungen

1 Musil, Robert: Tagebücher. Bd. 1. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1983, S. 493.

2 Dass Hermann Bahr weniger als „Förderer“ denn als „Erfinder“ einer österreichischen Moderne gelten müsse, schreibt Gregor Streim, in: Identitätsdesign und Krisenbewußtsein. Hermann Bahrs Konstruktion einer österreichischen Moderne. In: Senarclens de Grancy / Uhl, Heidemarie (Hg.): Moderne als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionen um 1900. Wien 2001, S. 71-85, 71.

3 Vgl. dazu etwa: Brix, Emil: Das österreichische und internationale Interesse am Thema „Wien um 1900“. In: Brix, Emil / Werkner, Patrick (Hg.): Die Wiener Moderne. Ergebnisse eines Forschungsgesprächs der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900 zum Thema „Aktualität und Moderne“. Wien / München 1990, S. 136-150.

des isolierten Ich in der modernen Gesellschaft, Verunsicherungen der Wahrnehmung und der Erkenntnis, existentielle Probleme des Geschlechterdiskurses, Traumanalyse und Sprachkrise – um nur einige von vielen Themen und Problemen der Zeit zu erwähnen. Zusammenfassend ließen sich diese Herausforderungen nach Jacques Le Rider als „das kritische Bewußtsein der von der Modernisierung verursachten Krisen“⁴ bezeichnen. In diesem Sinn, das heißt als reflektiertes Bewusstsein unhintergebarter Krisen und Brüche, ist die Wiener Moderne „modern“ par excellence. Sie seziert den prekären Status von Sexualität und Geschlecht (wie bei Schnitzler), sie taucht in die Tiefen des Vor- und Unbewussten (wie bei Hofmannsthal, Rilke, Musil) und sie räumt mit der Manipulation durch vorgefertigte Sprache auf (wie bei Karl Kraus). Als „weniger modern“ oder als in ihrer Modernität gebremst erscheint die Literatur der Wiener Moderne bei all dem in ihrer Reserviertheit allen Exzessen und radikalen Fanatismen gegenüber. Sie deckt schonungslos die Unhaltbarkeit kohärenter Individualität auf – aber sie tut es in der elitären Sprache Hofmannsthals; sie zerstört unseren Glauben an die Wirklichkeit und deren Erkenntnismöglichkeit – aber sie bedient sich dazu des barocken Rahmens Kakanians.

Trotz der hier sehr vereinfachten Darstellung lässt sich sagen, dass in der Literatur der Wiener Moderne das Bewusstsein radikaler Modernität abgedeckt erscheint in dem Duktus, in dem sich dieses Bewusstsein von Modernität artikuliert. Dagegen sprechen auch nicht die vielen Skandale der Wiener Moderne. Tatsache ist, dass die Autoren und Künstler der öffentlichen Erregung gegenüber immer mit großer Bestürzung reagierten; das gezielte Spiel mit medienwirksamer Skandalträchtigkeit war ihnen noch unvertraut: sie wollten das nicht wirklich.⁵

Die These meiner Ausführungen besteht nun darin, dass ich meine, dass sich diese Ambivalenz der Wiener Moderne zwischen radikalem, ungeschönten Moderne-Bewusstsein und dessen zurückgenommener Artikulation auch in einem Bereich nachweisen lässt, der als die literarische Selbstreflexion der Wiener Moderne bezeichnet werden kann. Die Literatur der Moderne – hier im weiteren Kontext ausdifferenzierter Kunst und Literatur verstanden – ist ja nach Adorno geprägt durch die „Notwendigkeit des Reflektieren-Müssens“.⁶ Als Verlust aller Sicherheiten und Gewissheiten beschreibt

4 Wobei „Modernisierung“ zu verstehen sei als „ein wirtschaftlicher, sozialer und politischer Prozeß, der stets auch das kulturelle Selbstverständnis der Kollektivitäten und die subjektive Identität in Frage stellt“. Le Rider, Jacques: Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Aus dem Frz. übersetzt von Robert Fleck. Wien 1990, S. 36f.

5 Symptomatisch dafür ist etwa die Verstörung Schnitzlers nach den z.T. tumultartigen, von polizeilichen Eingriffen ebenso wie von Zeitungsbeschimpfungen begleiteten Auseinandersetzungen um die „Reigen“-Aufführungen, die Schnitzler selbst miterleben musste und die ihn veranlassten, ab 1922 alle weiteren Aufführungen zu untersagen. Vgl. dazu: Rühle, Günther: Vorwort, in: Schnitzler, Arthur: Reigen / Liebelei. Frankfurt am Main 1998, S. 7-21.

6 Dass die Künstler der Moderne „zur permanenten Reflexion genötigt“ sind, schreibt Theodor W.

Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* die Situation von Kunst und Literatur in der Moderne: „Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht.“⁷ Wenn nämlich die Kunst der Moderne geprägt ist durch „Ent-Technisierung“, „De-Ontologisierung“ und „Funktionsaskese“,⁸ das heißt durch die Abwehr realitätsabbildender, repräsentativ gebundener und kunsthandwerklich geregelter Optionen, und sich vor allem als das Andere der Gesellschaft versteht, gerät sie in Gefahr, ihrer Legitimität und Funktion in der Gesellschaft verlustig zu gehen. Will sie sich nicht selbst ins soziale Abseits manövrieren, muss sie, da die alten Funktionszuschreibungen und sozial-repräsentativen Aufgaben als nicht länger relevant erscheinen, solche erst neu für sich erfinden. Daraus resultiert die Verpflichtung zu permanenter Selbstreflexion, um die Kunst und Literatur der Moderne nicht mehr umhinkommen. Literatur, aber auch die Kunst der Moderne, muss selbst festlegen, was sie ist und soll.

2.

Diese Form der literarisch-ästhetischen Selbstreflexion ist auch der Wiener Moderne nicht fremd.⁹ Sie ist weniger spektakulär als die manifest werdende Skepsis gegenüber Weltanschauungen und Institutionen, aber meines Erachtens zumindest ebenso existentiell wichtig für die Literatur der Jahrhundertwende wie ihr Anstoßnehmen an überkommenen und unbrauchbar gewordenen Formen und Gepflogenheiten des Sozialen und des Ästhetischen. Manifest wird diese „Notwendigkeit des Reflektieren-Müssens“ sowohl in den explizit „literarischen“ wie in den nicht-fiktionalen Texten der Wiener Moderne. Auffallend groß ist im Rahmen der Literatur der Wiener Moderne das Ausmaß an Aufsätzen, Rezensionen, Tagebuchnotizen, Notizen allgemeiner Art, in denen sich die Autoren der Wiener Moderne mit Kunst und Literatur auseinandersetzen. Hermann Bahr initiiert seinen Werbefeldzug für die Wiener Moderne mit einer Auswahl an Aufsätzen zur *Moderne* und zur *Überwindung des Naturalismus*; Hugo von Hofmannsthal reflektiert von Anfang an (ab 1891 publiziert er eine Reihe von Aufsätzen zur zeitgenössischen, vor allem französischen und englischen Literatur) über die Funktion von Kunst und Literatur in moderner Gesellschaft; Hermann Broch beginnt sein Schreiben

Adorno. In: Ders.: *Ästhetische Theorie*. Hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1998, S. 507.

7 Ebd., S. 9.

8 Vgl. dazu: Plumpe, Gerhard: *Literatur als System*. In: Fohrmann, Jürgen / Müller, Harro (Hg.): *Literaturwissenschaft*. München 1995, S. 103-116, bes. 106.

9 Siehe ausführlicher zu diesem Thema: Bolterauer, Alice: *Selbstvorstellung. Die literarische Selbstreflexion der Wiener Moderne*. Freiburg i.Br. 2003.

– lange vor der Publikation erster literarischer Texte – mit kunsttheoretischen Essays (nicht zufällig trägt sein erster Aufsatz aus dem Jahr 1912 den Titel *Notizen zu einer systematischen Ästhetik*).

Ein neues Textkorpus entsteht, ein neues Genre aus verschiedenen reflexiven, nicht-literarischen Texten und Textformen, in denen die Frage nach der ästhetisch-literarischen Neuorientierung im Mittelpunkt steht. In diesem neu entstehenden Textkonvolut, das als gedanklich-ästhetische Basis des in einem engeren Wortsinn literarischen Schreibens angesehen werden muss, finden jene ästhetischen, literar-theoretischen Reflexionen ihren Platz, die vorderhand als nicht integrierbar in die literarischen Texte erscheinen und später doch – in verschiedener Form – in die literarischen Texte selbst aufgenommen werden. Insofern ließe sich von einer doppelten Verfasstheit literarischer Selbstreflexion sprechen: einer essayistischen, die das literarische Schreiben begleitet und kommentiert, und einer literarisch-ästhetischen, die selbst Teil des literarischen Textes ist.¹⁰ Oftmals gehen beide Stränge literarischer Selbstreflexion ineinander über, wenn etwa Gedanken aus den Essays und Vorträgen sich in ähnlicher oder gleicher Form in den literarischen Texten wiederfinden oder aber wenn essayistische Partien selbst in den literarischen Text einfließen und so Literatur und literarische Reflexion eine untrennbare Synthese eingehen (man denke nur an den Essayismus in den Romanen Robert Musils und Hermann Brochs).

Deutlich wird an diesen Verfahren die große Bedeutung literarischer Selbstreflexion, die nicht als Nebenprodukt der „eigentlich“ literarischen Tätigkeit, als Abfall oder hübscher Rest verstanden werden darf, sondern in der Tat als konstitutiver Beitrag zur literarischen Produktion selbst betrachtet werden muss.

Als Medium literarischer Selbstprogrammierung und sozialer Selbstverortung sind die literarisch-reflexiven Texte auch Symptome verloren gegangener Selbstverständlichkeit. Wobei nicht nur der Ort der Literatur im sozialen Gefüge zur Disposition zu stehen scheint, sondern auch das Erzählen selbst neu „erfunden“ werden zu müssen droht. Das frühere, scheinbar „naive“ Erzählen von Geschichten ist den durch funktionale Ausdifferenzierung und soziale Ortlosigkeit geprägten Autoren der Moderne nicht länger möglich. Eine Geschichte zu erzählen als Abbild der Wirklichkeitswahrnehmung, als bestätigendes Dokument eigener Erinnerung oder als Manifest sozialer Phänomene, ist für die Autoren der literarischen Moderne zu einem Problem, ja zu einer ästhetischen Unmöglichkeit geworden. Zu sehr haben Sensibilität und Empiriekritizismus die Erfah-

10 Zur Systematisierung von Phänomenen der Selbstreflexion siehe den informativen Beitrag von Werner Wolf, in: *Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien*. In: Hauthal, Janine [u. a.] (Hg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. Berlin / New York 2007, S. 25-64.

nung der Lebenswirklichkeit dekomponiert, zu sehr haben Psychoanalyse und Sozialdemokratie das alte Weltverständnis revolutioniert. Das Erzählen dieser aus den Fugen geratenen Welt muss sich im Prozess des Erzählens erst seiner selbst vergewissern, es muss sich immer erst selbst neu konstituieren. Das Erzählen muss quasi – um die Terminologie Niklas Luhmanns zu zitieren – von einer Beobachtung erster Ordnung auf eine Beobachtung zweiter Ordnung umgestellt werden. Die literarische Selbstreflexion als Medium literarischer Selbstbeschreibung und Selbstfestlegung fungiert als solche Ebene einer Beobachtung zweiter Ordnung, von der aus die Elemente und Modi des Erzählens beobachtet, das heißt analysiert und reflektiert werden können. Diese Beobachtung des Erzählens kann in vielerlei Gestalt vor sich gehen: sie kann als Vorspann, als Prolog dem eigentlich literarischen Text vorgeschoben werden (Hofmannsthals Prolog-Pagen in den frühen Dramen), sie kann als reflexiver Part mit den eigentlich erzählenden Textteilen alternieren (Brochs Exkurs über den „Zerfall der Werte“ in den *Schlafwandlern*), sie kann aber auch als Gedankenabfolge in die Figurenrede integriert werden (Musils Ulrich im *Mann ohne Eigenschaften*). Immer aber erweist sie sich als unverzichtbarer Bestandteil literarischen Schreibens selbst.

Die essayistisch-theoretische Reflexion über Kunst und Literatur begleitet das „literarische“ Schreiben der Autoren der Wiener Moderne ihr Leben lang. Es ist Beweis für die Virulenz der Fragestellung ebenso wie für die Unabschließbarkeit der Problematik. Die Frage nach der Kunst, das heißt nach ihren Funktionen in moderner Gesellschaft, ihrer Legitimation, aber auch ihrer sozialen Wirkung und Inanspruchnahme, ist keine Frage, die ein- für allemal zu beantworten und abzuschließen ist, sondern eine im höchsten Maß herausfordernde und prekäre. Die Antworten, die die Autoren der Wiener Moderne auf die Frage nach der Kunst vorschlagen, sind immer nur temporär gültig, nur auf Abruf, quasi „auf Zeit“ überzeugend. Die Antworten sind auch, da ja die Wiener Moderne auf Gruppensolidarität und programmatische Bindung verzichtet, nicht immer miteinander vereinbar, sie widersprechen sich – und zwar sowohl zwischen den Autoren wie auch bei nur einem Autor im Laufe seines Lebens und Schreibens. So hat etwa das späte Plädoyer für das „erreichte Soziale“¹¹ bei Hofmannsthal nur noch bedingt etwas gemeinsam mit dem ästhetizistischen Bekenntnis der frühen Jahre zur unüberbrückbaren Kluft zwischen „Poesie“ und „Leben“, wie es etwa seiner lyrischen Dramenproduktion der 90er Jahre zugrundeliegt.

11 So heißt es in Hofmannsthals Versuch einer Autobiographie über die späten Komödien: „Das erreichte Soziale: die Komödien“. Hofmannsthal, Hugo von: Ad me ipsum. In: Ders.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Bd. 10. Hg. von Bernd Schoeller und Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main 1980, S. 597-627, 611.

3.

Der Fülle literartheoretischer Essays, wie wir sie in der Wiener Moderne beobachten können, liegt vor allem *ein* Grundgedanke zugrunde, der sich wie ein roter Faden durchzieht: es ist das Wissen um die Autonomie moderner Kunst und Literatur. „Autonomie“ wird hier ganz simpel verstanden als Resultat sozialer Ausdifferenzierung, die Kunst und Literatur zu einem eigenständigen, nach eigenen Gesetzen operierenden System hat werden lassen, das auf spezifische Weise codiert ist und in der modernen Gesellschaft eine eigene, ganz bestimmte Funktion zu übernehmen hat.

Der Begriff der Autonomie¹², der von den Philosophen und Schriftstellern der Frühromantik als Zentralbegriff literarisch-künstlerischen Selbstverständnisses ausformuliert worden war, fokussierte in einer Zeit emanzipatorischer Loslösung von Kunst und Literatur aus dem Netz vielfältiger Inanspruchnahmen (seien es solche der Religion, der Moral, der Pädagogik oder der Politik) vor allem auf die „Zwecklosigkeit“, besser: die „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ (Kant)¹³ des „in sich selbst Vollendeten“ (Moritz)¹⁴. Auch wenn die romantische Emphase künstlerischer Exklusivität sich bald als Sackgasse erweisen sollte, so war doch das Faktum sich vollziehender Ausdifferenzierung nicht rückgängig zu machen. Literatur der Moderne – und damit ist im weiteren Kontext die Literatur ab dem späten 18. Jahrhundert gemeint – ist eine Literatur, die sich ihrer Eigengesetzlichkeit, das heißt der Spezifik ihrer Verfahren, der Eigenart ihrer Aufgaben und der Eigenwilligkeit ihrer Programmierung bewusst ist und diese auch einem permanenten Reflexionsprozess unterzieht.

In den Essays und Aufsätzen der Wiener Moderne manifestiert sich das Wissen um eine solche, autonom gewordene Literatur vor allem und zu allererst in der Abwehr externer Ansprüche und Beanspruchungen – zum Beispiel von Seiten der Moral. Mit einer Reflexion über das „Unanständige und Kranke in der Kunst“ setzt nicht zufällig Musils literarische Selbstreflexion ein, die ihn zu dem Schluss kommen lässt, dass der „Kunsternst“ etwas völlig anderes sei als der „Wirklichkeitsernst“. Was die politische Zensur in Deutschland bis zum Skandal empörte – im Konkreten handelte es sich um die Publikation von Tagebüchern Flauberts, die im Berlin der 1910er Jahre verboten wurden –, beruhe auf einem Missverständnis. „Kunst kann“, sagt Musil in diesem frühen Aufsatz, „Unanständiges und Krankes wohl zum Ausgangspunkt wählen, aber das

12 Zur Geschichte des Autonomie-Begriffs siehe Hiebel, Hans H.: Autonomie. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, hg. von Ansgar Nünning. Stuttgart / Weimar 1998, S. 27-28.

13 Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Hg. von Gerhard Lehmann. Stuttgart 1995, S. 120 (§17).

14 Moritz, Karl Philipp: Der Begriff des in sich selbst Vollendeten. In: Ders.: Werke. Bd. 2. Hg. von Horst Günther. Frankfurt am Main 1999, S. 543-548.

daraufhin Dargestellte [...] ist weder unanständig mehr noch krank.“¹⁵

Auch die Bedeutung des Formbegriffs, der sich bei beinahe allen Autoren der Wiener Moderne nachweisen lässt,¹⁶ kann man als Konsequenz unhintergebar gewordener Autonomie verstehen. Im Formbegriff suchen die Autoren der Wiener Moderne die Spezifik literarischer Kommunikation zu fassen, indem Eigenständigkeit mit sozialer Wirksamkeit verbunden werden soll. In der eigenen Form des lyrischen Gedichts, in seinem Rhythmus und seinem „Ton“ das „tiefere Leben“ zu artikulieren, darin bestehe nach Rilke die „Lebensleistung“¹⁷ der Lyrik.

Kunst erscheint mir als das Bestreben eines Einzelnen, über das Enge und Dunkle hin, eine Verständigung zu finden mit allen Dingen, mit den kleinsten, wie mit den größten, und in solchen beständigen Zwiegesprächen näher zu kommen zu den letzten leisen Quellen alles Lebens.¹⁸

Ihren radikalsten Ausdruck findet das Wissen um die Autonomie moderner Kunst und Literatur aber sicherlich in jener ästhetizistischen Position, wie sie sich etwa in Hofmannsthal's Aufsatz *Poesie und Leben* (1896) manifestiert. „Es führt von der Poesie kein direkter Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie“,¹⁹ lautet der vielzitierte Satz, der weniger als Absage an die Lebenswirklichkeit denn als Einforderung spezifisch ästhetischer Kriterien und Gesetzmäßigkeiten verstanden werden soll. „Man lasse uns Künstler in Worten sein“,²⁰ sagt Hofmannsthal unmissverständlich. Wer Effekte wolle oder Weisheit oder Bekenntnisse, müsse diese anderswo suchen.

„Moderne Literatur ist Literatur“, sagt Gerhard Plumpe, „die weiß, daß sie Literatur ist.“²¹ Dass dieses Wissen nicht wohliges Sich-Zurücklehnen oder elitäre Abgehobenheit bedeutet, sondern permanente und radikale Infragestellung seiner selbst, dessen sind sich die Autoren der Wiener Moderne bewusst. Untrennbar ist die theoretische Selbstreflexion mit dem „literarischen“ Schreiben im engeren Sinn verknüpft. Die ästhetisch-theoretischen Texte begleiten das literarische Schreiben, dessen soziale und ästhetische Existenzmöglichkeit sie erst begründen, sie kommentieren das eigene Schreiben, sie rechtfertigen es und sie fließen auch in dieses ein. Ihren Niederschlag findet diese Refle-

15 Musil, Robert: Das Unanständige und Kranke in der Kunst. In: Ders.: Gesammelte Werke in neun Bänden. Bd. 8. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1981, S. 977-983, 979.

16 „Den Wert der Dichtung“, sagt etwa Hofmannsthal – hier Stefan George zitierend –, „entscheidet nicht der Sinn (sonst wäre sie etwa Weisheit, Gelehrtheit), sondern die Form.“ Hofmannsthal, Hugo von: Poesie und Leben. In: Ders.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Bd 8. Hg. von Bernd Schoeller und Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main 1979, S. 13-19, 16.

17 Rilke, Rainer Maria: Moderne Lyrik. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 5. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke und Ernst Zinn. Frankfurt am Main 1965, S. 360-394, 362.

18 Ebd., S. 365.

19 Hofmannsthal: Poesie und Leben, S. 16.

20 Ebda, S. 17.

21 Plumpe, Gerhard: Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf. Opladen 1995, S. 58.

xion der autonomen Verfasstheit von Kunst und Literatur in der Moderne in einer überbordenden Fülle an Aufsätzen, Vorträgen, Rezensionen, wie wir sie bei Hofmannsthal, Rilke, Schnitzler, Musil, Broch, Bahr et cetera finden. In ihnen werden Grenzen und Chancen moderner Literatur diskutiert, neue Aufgaben und Wirkungsmöglichkeiten erprobt oder zumindest anvisiert. In ihnen macht sich die Literatur – als Literatur der Moderne – zusehends selbst zum Thema. Sie reflektiert, indem sie schreibt, ihre eigenen Möglichkeiten und Bedingungen stets mit.

4.

Quasi als Reaktion auf die verstörenden, die Grundlagen des eigenen Schreibens wie der sozialen Geltung und Funktion von Literatur in der Moderne in Frage stellenden Implikationen moderner Selbstreflexion entwickeln die Autoren der Wiener Moderne Strategien der Abwehr und des Selbstschutzes. Dass in der scheinbaren Wirkungslosigkeit von Kunst und Literatur in der modernen Gesellschaft ihre eigentliche und höchst notwendige Wirkung bestehe, wird die sehr subtile Behauptung Rilkes und Hofmannsthals sein. Andere wie Felix Salten und Felix Dörmann wenden sich einer Unterhaltungsschriftstellerei zu, deren Wirksamkeit sich wenigstens an ihrem finanziellen Erfolg messen lässt. Wieder andere – und das wird der letzte Abschnitt dieser Ausführungen sein – wenden sich vom Autonomiegedanken ab und gehen dazu über, die Literatur wieder unter externe, heteronome Ansprüche und Funktionszuweisungen zu stellen, die Modernität ihrer Texte zurückzunehmen, um damit ihr soziales Überleben zu garantieren. Diese Variante einer „zurückgenommenen Moderne“ soll anhand von zwei Beispielen illustriert werden: zum einen anhand von Richard Beer-Hofmanns Beschäftigung mit jüdischer Geschichte und Tradition, zum anderen anhand von Hermann Bahrs Entwurf eines katholischen Seins und Schreibens.

Die zwei Autoren sind deswegen so interessant und paradigmatisch, weil sie beide in ihrer Jugend zu den avanciertesten, quasi „modernsten“ Autoren der Wiener Moderne gehören, in ihren Texten Modernität einfordern und/oder propagieren, das Modernste von allem Modernen vertretend, der Zeit immer „um einen -ismus voraus“, wie das nicht untypisch Hermann Bahr²² von sich selbst verlangte. Umso größer erscheint der „Bruch“ zwischen der Artikulation moderner Befindlichkeit und der experimentellen Erprobung neuer Erzählformen einerseits und der Beruhigung in religiös-ideologischer Gewissheit und der Hinwendung zu traditionell-klassizistischen Darstellungsformen

22 Vgl. dazu: Daviau, Donald G.: Der Mann von Übermorgen. Hermann Bahr 1863-1934. Wien 1984.

andererseits – und umso verständlicher. Den Aporien individueller und künstlerischer Existenz war auf die Dauer mit ihrer komplexen Hereinholung in die literarische Darstellung selbst nicht beizukommen; eine Zurücknahme ihrer Modernität und eine Unterordnung unter andere Identitätsangebote allzu verlockend.

So wendet sich Richard Beer-Hofmann, der mit seiner Erzählung *Der Tod Georgs* einen der zentralen Gründungstexte der Wiener Moderne verfasst hatte, zusehends – und im Abschlusskapitel des *Tods Georgs* deutet sich dies bereits an – dem Judentum, seiner Geschichte, seiner Tradition, seinem Glauben zu. Die Idee eines jüdischen Dramas, ja eines jüdischen Dramenzyklus, der nicht von ungefähr um die Gestalt Davids, des wohl bedeutendsten Königs des jüdischen Volkes, gruppiert sein soll, wird geboren. Mehr als 30 Jahre lang wird Beer-Hofmann an diesem Zyklus arbeiten, ihn mehrmals umändern und ihn letztlich unvollendet liegen lassen. Auf die Bühne gelangte nur ein erster Teil (*Jaákobs Traum* 1919), fertiggestellt wurden noch in den 30er Jahren *Der junge David* und das *Vorspiel auf dem Theater zu König David*, die allerdings nicht mehr aufgeführt wurden. Das Drama *Die Historie von König David*, das für den späten Beer-Hofmann so wichtig wird, will nun nicht mehr und nicht weniger, als anhand einzelner prägnanter Szenen aus dem Alten Testament die Geschichte des Judentums, vor allem aber seine schicksalhafte Erwählung nacherzählen und beschwören. Es entsteht so das Bild eines Kosmos, in dem jede/r seinen/ihren Platz und seine/ihre Bedeutung hat, in dem nichts, was geschieht, ohne Sinn und ohne tiefere Gerechtigkeit passiert, in dem jeder und alles auf Gott und göttliche Weisheit bezogen und deswegen sinnhaft ist. „Ich kann nicht von Ihm lassen!“, bekennt der junge Jaákob seine Beziehung zu Gott, „Ich lieb’ Ihn – wie Er ist! Grausam und gnädig, / Lauteres Licht – und Abgrund, finster, tief! / Ich lass’ Ihn nicht! Ich weiß: Zu Ihm gehör’ ich!“²³ Beer-Hofmann versucht in der *Historie von König David*, individuelle und kollektive Sinnstiftung durch Religion mittels Literatur und als Literatur darzustellen und zu behaupten. Dieser Intention entspricht auch Beer-Hofmanns Literaturverständnis, wie es sich aus seinen literar-theoretischen Notizen erschließt. Literatur wird hier ganz eindeutig in Korrelation zu religiösen Sachverhalten gesetzt, ihre Basis wie ihre Wirkung seien im Religiösen zu suchen, seien diesem verwandt.

Die Erschütterung des religiösen Erlebens, wie des wirklichen Erlebens einer Dichtung, wird nie von einem ‚Erkennen‘ ausgelöst, sondern vom Gefühl eines ‚Konfrontiert werdens‘ eines ‚Stirn an Stirn‘ stehens, also eines ganz nahe seins, einem Etwas, das, nicht bloß ‚größer‘ als wir, sondern – jenseits allem ‚groß‘ und ‚klein‘ – irdischem Maß sich entzieht.²⁴

23 Beer-Hofmann, Richard: *Historie von König David*. In: Ders.: *Werke in sechs Bänden*. Bd. 5. Hg. von Norbert O. Eke. Paderborn 1996, S. 103.

24 Beer-Hofmann, Richard: *Von einer Dichtung reden*. In: Ders.: *Werke in sechs Bänden*. Bd. 1. Hg. von Michael Matthias Schardt. Paderborn 1998, S. 191f.

Das „wahre“ Sein der Literatur, ihre eigentliche Aufgabe und ihr eigentlicher Sinn bestünden darin, dieses, „was sich nicht ausdrücken läßt“, „fühlen oder ahnen zu lassen“, jenes „Unsagbare“ und „Letzte“, das in der Religion seinen Platz hat,²⁵ heranzuholen zur direkten Begegnung mit dem Menschen.

Auch im Falle Hermann Bahrs bleibt die persönliche „Bekehrung“ nicht ohne literarische Folgen. 1914 wird Hermann Bahr wieder katholisch (und bleibt es bis an sein Lebensende), 1916 erscheint sein Roman *Himmelfahrt*. „Wir wissen, daß der Menschheit etwas abhanden gekommen ist, und das suchen wir“,²⁶ heißt es in dem Roman, der die Religion, und zwar nicht eine dubiose Esoterik oder einen vagen Mystizismus als Heilmittel anpreist, sondern die Unterwerfung unter die Normen und Anforderungen der katholischen Kirche meint. Am Beispiel der inneren Entwicklung des Grafen Flayn wird der Weg einer Bekehrung nachgezeichnet – mit dem Impuls, nicht einer verschwommenen, esoterischen Frömmigkeit oder Gläubigkeit das Wort zu reden, sondern das Bild einer strengen, absoluten Gehorsam und absolute Selbstdisziplin verlangenden katholischen Kirche zu geben, die Glück und Zufriedenheit nur dem schenken kann, der aufhört, etwas zu wollen, der also auch aufhört, eben dieses Glück, eben diese Zufriedenheit zu wollen, der erst durch die völlige Selbstaufgabe hindurchgehen muss, ehe er ganz zu sich selbst finden kann.

Die Literatur ist Medium dieser Gottesfindung und zugleich Hilfsmittel auf dem Weg dorthin. Der modernen, sprich autonomen Kunst wird eindeutig eine Absage erteilt:

Wie wenn einer eine Maschine baute, man fragt ihn wozu, und er antwortete: Ja das weiß ich nicht, es ist mir auch gleich, das wird sich dann schon zeigen, zunächst will ich sie nur einmal fertig machen! Aber wie denn, bevor er weiß, was sie soll?²⁷

Dem steht die Gewissheit gegenüber, dass die Unterwerfung von Mensch und Künstler unter das Dogma des Katholizismus nicht nur das „Seelenheil“ mit sich bringt, sondern zugleich auch die Sinnhaftigkeit von Kunst und Literatur garantiert.

5.

Abschließend ist zu sagen, dass sich die oft konstatierte Ambivalenz der Wiener Moderne zwischen Modernität und Anti-Modernität auch auf dem Gebiet der literarischen Selbstreflexion nachweisen lässt. Der Literatur der Wiener Moderne ist ein hohes Bewusstsein ihrer Autonomie zu Eigen; sie weiß, dass sie nach eigenen Regeln zu funkti-

25 Beer-Hofmann, Richard: „Was sich nicht ausdrücken läßt“. In: Ders.: Werke in sechs Bänden. Bd. 1. Hg. von Michael Matthias Schardt. Paderborn 1998, S. 182.

26 Bahr, Hermann: *Himmelfahrt*. Berlin 1916, S. 118.

27 Ebd., S. 118.

onieren hat und sich ihren sozialen Status und ihre soziale Funktion erst suchen muss. Die Autoren der Wiener Moderne nehmen die Herausforderung an. Sie registrieren mit großer Akribie und Subtilität die Chancen und Risiken einer solchen autonomen Verfasstheit. Sie inszenieren auf der einen Seite die elitäre Pose der ästhetizistischen Weltfremdheit, sie neigen auf der anderen Seite aber auch dazu – wofür Beer-Hofmann und Hermann Bahr die Beispiele lieferten –, die Idee einer autonomen Literatur wieder aufzugeben zugunsten einer Einbettung in andere, vornehmlich theologisch-religiöse Funktionszusammenhänge, die der Literatur auf eindeutigere Weise Sinn und Legitimation zusprechen. Es unterstreicht die Faszination der Wiener Moderne, dass sie keine dieser Optionen absolut setzt und dass auch die Hinwendung zum Religiösen nicht einer Naivität entspringt, sondern als komplexe Reaktion auf die Reflexion literarischer Autonomie verstanden werden kann.