Viktor Žmegač

Die Wiener Moderne und die Tradition literarischer Gattungen

Der Schauplatz ist das Gut einer Baronin in Niederösterreich vor dem Ersten Weltkrieg. Auf dem Schloß agiert als souveräner Komödienheld eine eigentümliche Figur, ein Diener, der auf paradoxe Weise ein intrigierender Moralist und ein ständig unbotmäßiger Verteidiger herrschaftlicher Ordnung ist – sozusagen eine Verkörperung der ›konservativen Revolution‹. Damit ist fast schon alles gesagt: es geht um Theodor, oder vielmehr, in der Sprache des Textes, um den Theodor in Hofmannsthals Lustspiel »Der Unbestechliche«, einem Werk aus der späten Schaffensperiode.

Der leicht böhmakelnde und mit dem Bildungswortschatz der Herrschaften zuweilen etwas verwegen umgehende Diener Theodor hat vor allem einen – den Handlungsmechanismus in Bewegung setzenden – Wunsch: seinen durch Unentbehrlichkeit im Haushalt gewonnenen Einfluß dazu zu nutzen, die Ehe Jaromirs, des Sohnes der Baronin, wieder ins Lot zu bringen, eine Ehe, die wegen der nicht seltenen Seitensprünge des Gatten gefährdet erscheint. Im Gespräch mit der alten Baronin ereifert sich Theodor über den – ihm sehr genau bekannten – lockeren Lebenswandel des jungen Herrn. »Ich habe Krawatte hergerichtet, den Jackett oder Smoking, wenn ich gewußt habe, er geht darauf aus, ein weibliches Wesen in einer nächtlichen Abendstunde mit kaltherziger Niederträchtigkeit um die Seele zu betrügen.«[1] Einen Höhepunkt der Niedertracht sieht der schlaue Moralist in dem Umstand, daß Jaromir, seit Jahren verheiratet und junger Vater, seine ehemaligen Geliebten auf das Schloß eingeladen hat, im übrigen nicht ohne bestimmte Absichten. Er hat sich »jetzt seine Maitressen paarweise herbestellt ins Haus«, so kommentiert Theodor entrüstet die Absicht.

Die ganze Angelegenheit hätte mit unserem Thema nichts zu tun, erwähnte der Diener nicht das literarische Dilettieren des Barons, nämlich ein Manuskript, in dem in Romanform die Affäre mit einer

[1] GW D IV, S. 469.

Geliebten geschildert wird. Theodor spricht verachtungsvoll von einem »Büchel«, aber auch – man ist nicht umsonst herrschaftlicher Diener – von einem »sogenannten Schlüsselroman«.[2] Und damit schaltet er sich, wenn man so sagen darf, in unsere historischen Erkundungen ein.

Was für den eigensinnigen Komödienhelden ein Roman bedeutet, kann man sich leicht vorstellen. Obwohl seine Bemerkungen sozial ›von unten‹ kommen, sind sie in doppeltem Sinne ›von oben herab‹ gesprochen. Er gibt offenbar die Auffassung seiner Herrschaften wieder, und diese scheinen von Romanen keine besonders hohe Meinung gehabt zu haben. Das Ansehen des Romans war bei den meisten Lesern unter dem Einfluß ästhetischer Stereotype im allgemeinen gering; von den Romanen, die man auch wirklich las und nicht bloß in den Bücherschrank verbannte, forderte man Unterhaltung, Ablenkung, vielleicht etwas Belehrung, allenfalls auch einen Schuß Erbauung. Mit großer Kunst pflegte man andere Vorstellungen zu verbinden (Vorstellungen, von denen noch die Rede sein wird), Romane hingegen wurden hauptsächlich im Bereich Reise- und Ferienlektüre angesiedelt.

Es wäre weit überzogen, in Theodor ein poetologisches Sprachrohr Hofmannsthals zu erblicken oder die Worte des Dieners im Sinn einer allgemeinen kulturgeschichtlichen Diagnostik zu deuten. Dennoch sollten seine Äußerungen zu denken geben. Was hier nämlich eine Lustspielfigur durchblicken läßt, wenn sie geringschätzig von einem »Büchel« spricht, erinnert nämlich auf eine wahrhaftig frappante Weise an Urteile, deren Authentizität verbürgt ist und die dazu noch gleichsam aus den obersten Rängen der Wiener Jahrhundertwende kommen.

Man könnte einwenden, daß in den Äußerungen, von denen sogleich die Rede sein wird, Bosheiten und subjektive Abneigungen enthalten sind und daß man ihnen daher nicht übermäßige Bedeutung beimessen sollte. So zutreffend das im einzelnen auch sein mag, es geht hier nicht so sehr um den Ernst und das Gewicht einer Aussage, sondern vielmehr um deren Symptomatik. Man fragt sich nämlich, warum in Bemerkungen über literarische Gattungen Spott oder

[2] Ebd.

Zurückhaltung immer wieder dieselbe Gattung treffen: nämlich den Roman – nicht die Novelle, nicht die Lyrik, und schon gar nicht das Drama. Das kann kein Zufall sein, das muß Gründe haben, und es gilt hier, diesen Gründen nachzugehen. Doch zunächst lassen wir die Autoren selbst sprechen.

Der Kronzeuge ist auch der amüsanteste Zeuge; kein Wunder, denn gemeint ist Karl Kraus. Aus seinen Aphorismen, d.h. seinen prägnantesten Texten, seien zwei Notate angeführt, von denen eines boshafter ist als das andere. Der erste Aphorismus zeigt es:

> Ich hab's noch nicht versucht, aber ich glaube, ich müßte mir erst zureden und dann fest die Augen schließen, um einen Roman zu lesen.[3]

Der übervorsichtige Literarhistoriker fügt hier sicherheitshalber hinzu, daß Aphorismen zwar keine fiktionalen Texte sind, aber den Charakter intelligibler Aussagen haben und daher grundsätzlich keine Lebenszeugnisse sind. Es geht daher nicht um die Frage, ob Kraus Romane las oder nicht, sondern um ein meinungslenkendes Urteil über eine literarische Gattung – und zwar, und das ist besonders wichtig, ohne jegliche Einschränkung. Nicht von guten oder von minderwertigen Romanen ist die Rede, sondern von Romanen schlechthin.

Nun das zweite Beispiel:

> Ich habe gegen die Romanliteratur aus dem Grunde nichts einzuwenden, weil es mir zweckmäßig erscheint, daß das, was mich nicht interessiert, umständlich gesagt wird.[4]

Es kommt hier offenbar ganz besonders darauf an, wie man die semantischen Betonungen setzt. Viel wichtiger als das Moment des Lesers, der sein Desinteresse kundtut, ist der Hinweis auf die Umständlichkeit. Mit diesem Stichwort tut sich eine Tiefenperspektive auf, in der die skurrile Kritik am Roman an Gestalt gewinnt. Man erfaßt den Sachverhalt wohl am knappsten, wenn man die – gespielte oder nicht gespielte – poetologisch jedenfalls bezeichnende Abneigung gegenüber dem Roman als das Zeichen einer konträren Literaturästhetik interpretiert. Zu fragen ist nach dem Gegenteil von Umständlichkeit.

[3] Karl Kraus: Beim Wort genommen, München 1955, S. 329.
[4] Ebd., S. 253.

Karl Kraus war ein Fanatiker der Knappheit, des essentiellen Ausdrucks: er dachte nicht in Kapiteln, Bänden oder gar Zyklen, sondern in Sätzen. Der Satz, die Einzelformulierung war für ihn die – im Doppelsinn des Wortes – elementare literarische Tatsache. »Es gibt Schriftsteller, die schon in zwanzig Seiten ausdrücken können, wozu ich manchmal sogar zwei Zeilen brauche.«[5] Daß eine Poetik des Aphorismus gemeint ist, geht aus anderen Aufzeichnungen deutlich hervor. »Der längste Atem gehört zum Aphorismus«, heißt es im Aphorismenband »Pro domo et mundo«. Und gleich im anschließenden Notat: »Einer, der Aphorismen schreiben kann, sollte sich nicht in Aufsätzen zersplittern.«[6]

Es ist verständlich, daß eine solche Ästhetik des intelligiblen Konzentrats, die nicht bestrebt ist, den Gedanken in die Tat umzusetzen, sondern die alles darauf setzt, aus der Tat einen Gedanken zu formen, sich als das Gegenteil von epischer Welterfassung begreifen muß. Daher werden in den Sammlungen von Kraus programmatische Gedanken zur Kurzform des Aphorismus auffallend oft von spitzen Bemerkungen über die umständliche und ausschweifende Manier der Erzählliteratur begleitet. So steht etwa neben dem angeführten Notat über die Umständlichkeit in der Darstellungsweise des Romans die Aufzeichnung: »Im Epischen ist etwas von gefrorener Überflüssigkeit.«[7] Und in nächster Nachbarschaft des zuerst zitierten Aphorismus findet sich der Gedanke, der die These von der geradezu lästigen Welthaltigkeit der Epik folgendermaßen pointiert: »Der Erzähler unterscheidet sich vom Politiker nur dadurch, daß er Zeit hat. Gemeinsam ist beiden, daß die Zeit sie hat.«[8]

In diesem Aphorismus wird das literarische Erzählen (wobei offenbar an Großformen gedacht ist) auch noch zusätzlich denunziert – fast möchte man den sprachlichen Vorgang so nennen. Das Erzählen beruht, folgt man dem Urteil von Kraus, auf Entscheidungen ohne Zwang und ist daher grundsätzlich nicht an Termine gebunden; in diesem Sinne hat der Schriftsteller Zeit. Die Zeit, diesmal die geschichtliche, hat ihn, wenn er sich nach ihr richtet, sie darstellt, auf sie

[5] Ebd., S. 116.
[6] Ebd., S. 238.
[7] Ebd., S. 253.
[8] Ebd., S. 329.

eingeht, kurz: sich auf sie einläßt. Daß eine Darstellung auch kritisch sein kann, scheint Kraus bei der – sich Zeit nehmenden – Weitschweifigkeit des Erzählens kaum als einen mildernden Grund gelten zu lassen. Unvermeidlich ist daher die Schlußfolgerung, daß das eigentliche Übel an der Gattung liegt, an einer Gattung, die gleichsam von der künstlerischen Erbsünde der Umständlichkeit gezeichnet ist. »Überflüssigkeit« ist das noch härtere Wort.

Bringt man diese Beobachtungen mit anderen Maximen aus den Sammlungen »Sprüche und Widersprüche« sowie »Pro domo et mundo« in Verbindung, erkennt man die Wurzel dieser Auffassungen. Des Autors Affekt gegen den Roman gründet vor allem auf eine Überzeugung, die eine überraschende geistige Verwandtschaft mit poetologischen Grundsätzen der Symbolisten erkennen läßt. Die moderne literarische Großform des Romans wurde ja auch im Umkreis Mallarmés oder Stefan Georges vorwiegend mit Geringschätzung behandelt, wie etwa folgende programmatische Erklärung aus der Zeitschrift des George-Kreises »Blätter für die Kunst« deutlich macht. Die Maximen über Kunst in der II. Folge (1894) verkünden zum Thema Erzählung:

> Man verwechselt heute kunst (literatur) mit berichterstatterei (reportage) zu welch *letzter* gattung die meisten unsrer erzählungen (sogen. romane) gehören. ein gewisser zeitgeschichtlicher wert bleibt ihnen immerhin obgleich er nicht dem der tagesblätter richtverhandlungen behördlichen zählungen u.ä. gleichkommt.[9]

Zweifellos könnte dieses ästhetische Verdikt, ein wenig anders formuliert, auch aus der »Fackel« stammen. Der grundlegende Einwand gegen den Roman ist dessen angeblich zwitterartige Natur, d.h. der Mangel an sprachkünstlerischer Reinheit und an ›artistischer‹ Konsequenz, um ein Wort zu gebrauchen, das seit Nietzsche auch in der deutschen Kunsttheorie einen festen Platz hat.

Sowohl für Kraus als auch für die radikalen Symbolisten ist die Verbindung von Sprachkunst mit verschiedenen Formen von Zeitkritik und mimetischer Darstellung von Erfahrung ein zweifelhaftes, artistisch nicht vertretbares Zugeständnis an die Bedürfnisse der Unterhaltung und Belehrung. Es sollte im übrigen nicht verschwiegen wer-

[9] Georg Peter Landmann (Hg.): Der George-Kreis, Köln 1965, S. 17.

den, daß das Gattungsverdikt aus einer alten klassizistischen Tradition stammt, die so in Wien, München und Bingen am Rhein mit einem neuen Anstrich fortlebt.[10] In ihrem Kern ist auch die neue artistische Programmatik ausschließend, ›exklusivistisch‹, nur daß die Grenze nicht mehr unbedingt zwischen Vers und Prosa verläuft. Wie weit die künstlerische Ausschließlichkeit in der Ästhetik der Jahrhundertwende zuweilen ging, beweist eine weitere eigentümliche Übereinstimmung zwischen Kraus und George.

In seinem Versuch über Mallarmé verkündet George, daß jeden wahren Künstler einmal die Sehnsucht befallen habe, »in einer sprache sich auszudrücken deren die unheilige menge sich nie bedienen würde oder seine worte so stellen dass nur der eingeweihte ihre hehre bestimmung erkenne.«[11]

Dieser aus den frühen neunziger Jahren stammende Gedanke findet ein eigenartiges (und eigen-artiges) programmatisches Echo im ersten Aphorismenband des Wiener Autors, sicherlich ohne bewußte Nachfolge. Will George eine Sondersprache für Dichter ersinnen, so besteht die geradezu groteske utopische Forderung des Aphoristikers in der Trennung der Sprache, in der er eine Art Mysterium des Ursprungs sieht, von den alltäglichen Verständigungszeichen. »Die Sprache«, erklärt Kraus, »ist das Material des literarischen Künstlers; aber sie gehört ihm nicht allein, während die Farbe doch ausschließlich dem Maler gehört.« Der Sprachkünstler, dem Maler gegenüber benachteiligt, müßte auf Gleichberechtigung bestehen. Und die Konsequenz? Den Menschen sollte das Sprechen verboten werden, folgert Kraus ausdrücklich. »Die Zeichensprache reicht für die Gedanken, die sie einander mitzuteilen haben, vollkommen aus. Ist es erlaubt, uns ununterbrochen mit Ölfarben die Kleider zu beschmieren?«[12]

Es dürfte deutlich geworden sein, daß die Geringsschätzung des Romans ihren Ursprung im sprachästhetischen und sprachmystischen Fundamentalismus des Wiener Autors hat. Vor dieser Einstellung konnte vor allem die komprimierte Bildhaftigkeit der Lyrik und die lakonische intellektuelle Kunst des Aphorismus bestehen, nicht dage-

[10] Vgl. dazu Viktor Žmegač: Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik, Tübingen 1990.

[11] Stefan George: Tage und Taten. Aufzeichnungen und Skizzen, Berlin 1933, S. 53.

[12] Karl Kraus: Beim Wort genommen, a.a.O., S. 113.

gen die ausladende Erfahrungswelt der großen Epik, und schon gar nicht das Angebot literarischer Konfektion in Erzählform. Zieht man von diesen Markierungen einige der angedeuteten Linien aus, wird annähernd der Aufriß eines Gattungssystems erkennbar.

Doch zuvor soll noch ein weiterer Wiener Schriftsteller befragt werden, ein Autor, der – erwartungsgemäß – Karl Kraus nahestand. Der Essay »Ich kann keine Romane lesen« von Alfred Polgar setzt die provokante und überpointierte Gattungstheorie des Café Central weiter fort. Die Formel könnte lauten: eine Kraus-Exegese mit originellen Akzenten.[13]

Obwohl Polgar mit der expressionistischen Bewegung nicht das geringste zu tun hatte, sondern sich eher spöttisch über deren Betriebsamkeit und Programme äußerte, deckt sich seine – allerdings in humoristischem Ton vorgetragene – Kritik am Roman in einem wichtigen Punkt mit Grundsätzen der expressionistischen Kunsttheorie.

Die Kunst ist nicht dazu da, die Erfahrungswelt zu wiederholen: diese ist ein Gegenstand der Erfahrung, man kennt sie, eine Verdoppelung ist überflüssig – das ist der zentrale Gedanke zahlloser Manifeste und anderer Programmschriften. Freilich ist vom steilen Pathos der Expressionisten bei Polgar nichts zu spüren, ganz im Gegenteil, die erstaunlichsten Thesen werden im Tonfall des satirischen Feuilletons vorgetragen.

Romane führen uns oder schleifen uns durch eine Welt, die wir zur Genüge kennen und Tag für Tag jener Schauplatz ist, auf dem wir auch selbst agieren oder zumindest zuschauen. Romane lesen, das heißt: unser Gehirn, das ohnehin vollgestopft ist mit Gesichtern, Schicksalen, Gegenständen, nun auch mit erfundenen Dingen zu belasten.

> Ich, der ich gar keine Besuche mache, soll mich durch Hütten und Paläste schleifen lassen. in Töpfe, Betten, Hirne gucken und zusehen, wie's dort brodelt, wo doch schon der Brodem meines eigenen kleinen Lebens mich betäubt, mir kosmischer Nebel scheint, unendlich, undurchdringlich?[14]

[13] Der Versuch erschien in Polgars Skizzenband »Orchester von oben« und wurde rund zwanzig Jahre später, 1948, in seinem Buch »Anderseits. Erzählungen und Erwägungen« mit einigen Änderungen erneut veröffentlicht.

[14] Alfred Polgar: Orchester von oben, Berlin 1926, S. 267.

Das ist witzig, unkonventionell, herausfordernd, und will es auch sein. Literaturtheorie dagegen will es gewiß nicht sein. Gewicht hat es dennoch, und zwar in dem bereits aufgezeigten Sinn. Die Spitze richtet sich, wie bei Kraus, gegen eine extensiv-mimetische Auffassung von Literatur, kurz: gegen den sogenannten Realismus. Folgende Stelle zeigt das am deutlichsten:

> Ganz abgesehen davon, wie zeitraubend Romane sind, wie voll mit lästiger Beschreibung, mit Nebenbei und Rundherum und Zwischendurch, mit Meublement, Landschaft, Kleidern, Geräten, Frisuren, Augen-, Mienenspiel, Witterungserscheinungen, Formalitäten, wie ausgewickelt sie sind, wie breit und zäh, kurz: wie episch.[15]

Die Übereinstimmung mit Karl Kraus ist stellenweise fast wörtlich. Die provokante Gleichung mit den Elementen ›epische Überflüssigkeit‹ und ›überflüssige Epik‹ zeichnet sich bei beiden Autoren als ein Modell radikaler Kritik am Roman ab. Auch bei Polgar ist die Vorstellung von Sprachkunst auf engste mit der Idee von Knappheit, Essenz, kurzer Form verbunden. Zieht man aus seinem Essay die naheliegenden Schlußfolgerungen, so besagt die entscheidende Folgerung, daß die Kunst dort wächst, wo die Mimesis der Dingwelt abnimmt. Je geringer die Last der Konkretheit, desto größer die Zunahme an Subtilität.

Polgar wäre indes nicht Polgar, gäbe es zum Schluß keine überraschende Pointe. Sie liegt in der paradoxen Äußerung, in die höchsten Sphären sprachlicher Gediegenheit werde man bei der Lektüre einer Grammatik versetzt: denn nur dort ist ein sprachliches Muster reiner Selbstzweck, es bezeichnet nichts, sondern veranschaulicht pure Form. Und eben dies gehört zu den geheimen Wünschen großer Sprachkünstler.

> Hier, in der Grammatik, liegt, auseinandergenommen, das Elementargerüst aller denkbaren Denkgebäude bloß, mit Nuten, Klammern, Traversen, Stiften. Alles kann draus werden. Es gibt kein moderneres Buch als eine Grammatik, sie ist ganz Expression, voll Geheimnis und doch durchsichtig wie die Luft eines Frühjahrsmorgens. [...] Und wie das Leben selbst hat sie Gesetze, die man niemals auslernt, ist immer neu, zumindest wenn man, wie ich, sie nicht studiert, sondern nur liest. Bin ich hinten, bei der Veränderlichkeit des participium passivum der rückbezüglichen Zeitwörter ange-

[15] Ebd., S. 268.

kommen, habe ich das Kapitel vom Konjunktiv in Relativsätzen längst vergessen. Ich kann jedes Kapitel immer wieder lesen, bin immer wieder überrascht von den Neuigkeiten, die es mir mitzuteilen hat.

Darauf folgt der allerletzte Satz: »Versuchen Sie das mit dem ›Zauberberg‹.«[16] In der Neufassung von 1948 erscheint dieser Satz allgemeiner formuliert, und der Romantitel von Thomas Mann kommt nicht mehr vor. Über den Grund dafür kann man sich verschiedene Gedanken machen, doch das wäre ein neues Thema, eines, das zeigen könnte, in welchem Maße Rezeptionsgeschichte Literarhistorie und Kulturgeschichte ist.

Es ist nun der Augenblick gekommen, das Versprechen von vorhin einzulösen und über das Einzelbeispiel hinaus die Gattungspräferenzen bei den Autoren der Wiener Moderne umfassender zu prüfen. Beginnt man gleich bei den drei zitierten Schriftstellern, so überrascht es wohl nicht, daß nur einer von ihnen, nämlich Hofmannsthal, ein bedeutender Erzähler war, allerdings ein novellistischer. Es mag kein Zufall sein, daß sein einziges als Roman geplantes Werk über Fragmente nicht hinaus gelangt ist. Der populärste unter den gewichtigen Autoren, Schnitzler, hat in seinem umfassenden Erzählwerk nur einen einzigen Text Roman genannt, den »Weg ins Freie«, obwohl sich zumindest bei der »Chronik« »Therese« dieser Gattungsbegriff ebenfalls angeboten hätte. Fast ist man geneigt, von einer Art Berührungsangst vor dem Wort »Roman« zu sprechen. Daran denkt man auch angesichts der fehlenden Gattungsbezeichnung in Richard Beer-Hofmanns wichtigem Prosawerk, das nur einen Titel trägt, »Der Tod Georgs«, ohne jeglichen Zusatz. Unter den weiteren namhaften Vertretern der Wiener Moderne ist Peter Altenberg schon deswegen ein sehr bezeichnender Autor, weil er allenfalls bereit war, gelegentlich einen fremden Roman so zu nennen; einen eigenen zu schreiben, fiel ihm nicht ein. Nicht unerwähnt sollte schließlich der Umstand bleiben, daß auch der in aller Welt auflagenstärkste Wiener Autor aus dem Umkreis des »Jungen Wien«, Stefan Zweig, sich nur einmal dazu entschloß, einen Roman zu schreiben – ein erstaunliches Faktum, wenn man bedenkt, daß der gewiß nicht popularitätsscheue Autor gerade die am meisten verbreitete literarische Gattung der Epoche so lange

[16] Ebd., S. 268f.

gemieden hat. Dazu kommt noch der Umstand, daß dieser einzige Roman, ein Spätwerk, eher eine zerdehnte Novelle ist.

Lediglich das Schaffen Hermann Bahrs weist eine eigentümliche Paradoxie auf. Ausgerechnet der Wortführer und – nach heutiger Ausdrucksweise – der ›Manager‹ der Wiener Jahrhundertwende in Literatur, Theater und bildender Kunst hat sich in dieser Hinsicht als atypisch erwiesen: er veröffentlichte bekanntlich mehrere Romane und hatte sogar den Ehrgeiz, die großen Romanzyklen in der Art der Franzosen des 19. Jahrhunderts durch einen österreichischen Zyklus zu bereichern. Das Erzählwerk Bahrs hat im übrigen wenig Beachtung gefunden; selbst unter Germanisten scheinen nicht allzu viele der Versuchung erlegen zu sein, sich Evidenz über die umfangreichen Bände aus der mittleren und späten Schaffensperiode zu verschaffen. Mit anderen Worten: Auch der Programmatiker der Wiener Moderne hat trotz seines Eifers letztlich wenig dazu beigetragen, das Bild von einer weitgehend romanlosen Bewegung wesentlich zu verändern.

Bevor wir uns historischen Überlegungen zuwenden, verdient ein weiterer systematischer Gesichtspunkt, beachtet zu werden. Man kann eine literarische Konzeption oder ein literarisches Milieu auch durch seine Bereitschaft zu Theoriebildung und Programmatik kennzeichnen. In der Wiener Kultur um 1900 ist die Anzahl literaturästhetischer und kunstkritischer Arbeiten beträchtlich; die bereits genannten repräsentativen Autoren wie auch zahlreiche halb vergessene Kritiker haben daran teil.[17] Allein auch hier fällt ein bezeichnender Umstand ins Auge. Mustert man die kritischen Schriften der wichtigsten, Bewegung und Milieu wirklich prägenden Schriftsteller, ist die Tatsache nicht zu übersehen, daß die größte Aufmerksamkeit Fragen der Dramentheorie sowie der Poetik lyrischer Dichtung und kleiner Prosaformen gilt.

Für eine Theorie großer Erzählgattungen ist dagegen kein ausgeprägtes Interesse zu erkennen. Zwischen Kraus oder Hofmannsthal und der folgenden Generation liegt eine poetologische Zeitenscheide.

Um den Dingen gerecht zu werden, ist es erforderlich, zwischen einem programmatischen bzw. poetologischen Diskurs und gelegentli-

[17] Vgl. dazu die grundlegende Dokumentation von Gotthart Wunberg (Hg.): Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887–1902, 2 Bände, Tübingen 1976.

chen kritischen Äußerungen über Lektüre zu unterscheiden. Es verwundert weiter nicht, daß ein so leidenschaftlicher und extensiver Leser wie Hofmannsthal in seinen betrachtenden Schriften auch auf Romane zu sprechen kommt. In den Aufsätzen reicht das Interesse von Jean Paul, Balzac, Flaubert und Stifter bis d'Annunzio. Es fällt auf, daß weder die große russische noch die englische Romankunst des neunzehnten Jahrhunderts eine nennenswerte Rolle spielt. Auch die Leselisten der Briefe und Tagebücher verraten vor allem die romanistische Bildung Hofmannsthals. Faszination ging offenbar von der gleichsam schlanken psychologischen Erzählkunst Maupassants aus. Von den eigentlichen Zeitgenossen unter den europäischen Erzählern wurden nur wenige notiert: es fehlen gerade die bedeutendsten Namen, auch unter den deutschen. Die Tatsache, daß Hofmannsthal einen Roman von Hermann Stehr mit einem Aufsatz bedenkt, lenkt nur die Aufmerksamkeit auf den Umstand, daß weder Thomas Mann noch Heinrich Mann oder Hermann Hesse auf eine entsprechende Weise gewürdigt erscheinen.

In einem breiteren Zusammenhang muß man es dagegen als ungemein bezeichnend finden, daß in Hofmannsthals einziger Arbeit über den Roman unter theoretischen Gesichtspuntken, nämlich im fiktionalisierten Dialogessay »Über Charaktere im Roman und im Drama« (1902), das erfundene Gespräch zwischen Balzac und dem Orientalisten Hammer-Purgstall vor allem der Geltung des Dramas und Theaters gewidmet ist. Der österreichische Gelehrte vertritt das Kulturverständnis des einheimischen Milieus (und wohl auch den Standpunkt Hofmannsthals), wenn er den französischen Romancier dazu auffordert, seine große Begabung zur Menschendarstellung auch im Drama zu demonstrieren. Ein Drama, wie es ihm vorschwebe, antwortet Balzac, habe es schon einmal gegeben, im Zeitalter Shakespeares, doch die klassizistische Tradition hat die Gestalten im Drama verengt und aus ihnen Figuren eines berechneten Kontrapunktes gemacht. Das Pandämonium der menschlichen Vielfalt könne er nur im Roman andeuten, auf der Bühne würde er versagen. Das Gespräch verläßt übrigens im zweiten Teil die Gattungsproblematik und wendet sich, ganz allgemein, Fragen der Schaffenspsychologie zu.

Der Hinweis auf die Bühnenkunst ist, wie gesagt, bezeichnend für die Wiener Moderne. Unter deren namhaften Vertretern gibt es –

sieht man von Altenberg ab – keinen einzigen, der nicht für die Bühne geschrieben und ein besonders enges Verhältnis zum Theater gehabt hätte. Noch wichtiger ist im Hinblick auf unser Thema der Umstand, daß die wenigen rein theoretisch-spekulativen Schriften aus dem Kreis der Wiener vor allem Beiträge zur Dramenpoetik und Bühnenästhetik sind. Einige Aufzeichnungen Hofmannsthals gehören dazu, namentlich aber Schnitzlers – noch viel zu wenig bekannte – Notate und Kurzessays aus dem »Buch der Sprüche und Bedenken« von 1927. Diese Betrachtungen wiederlegen ganz entschieden die stereotype Vorstellung vom Dichter impressionistischer Stimmungen, denn vor allem die literaturästhetischen Abschnitte sind philosophische Prosa aus dem Geist Schopenhauers oder Nietzsches. Die Gattung, die in den Erwägungen des Autors, etwa zum Thema Zufall und Notwendigkeit in der Literatur, immer wieder in den Vordergrund tritt, ist das Drama, und zwar nicht etwa das Schauspiel oder die Groteske, was bei einem Autor, den man in mancherlei Hinsicht zwischen Ibsen und Pirandello ansiedeln könnte, nicht weiter verwunderlich wäre; im Mittelpunkt steht vielmehr die durch die Aristotelische Poetik traditionsreichste dramatische Gattung, die Tragödie.[18]

Festzuhalten ist jedenfalls die vergleichsweise konservative Themenwahl der poetologischen Schriften Schnitzlers, ein Umstand, der zeigt, daß der in seinem Dramenschaffen sensible, gelegentlich die Bühnenillusion ironisierende Impressionist mit seinem theoretisierenden Bewußtsein durchaus auf dem Boden einer Überlieferung stand, die in Deutschland etwa mit der Entwicklungslinie von Lessing bis Hebbel gekennzeichnet ist. Begriffen wie ›Kontingenz‹ und ›Relativismus‹ stehen hier immer noch Kategorien wie ›Absolutheit‹, ›Wertsystem‹, ›Prinzipientreue‹ gegenüber. Es ist bekannt, daß der Roman im 20. Jahrhundert, von Thomas Mann bis Musil, den Weg der ironisierenden Relativierung gegangen ist. Um so bemerkenswerter ist die Tatsache, daß ein so maßgeblicher Autor der Wiener Moderne wie Schnitzler ausgerechnet als Theoretiker der Tragödie auftritt. Man hat ihn nicht selten mit Freud verglichen und auf die psychologischen Errungenschaften der Wiener Jahrhundertwende hingewiesen. Im Hin-

[18] Arthur Schnitzler: Buch der Sprüche und Bedenken, Wien 1927, S. 173ff. (Vgl. in der Ausgabe der Gesammelten Werke den Band Aphorismen und Betrachtungen, Frankfurt am Main 1967, S. 96ff.)

blick auf unsere Fragestellung könnte ein ganz anderer Vergleich erwogen werden. Beide Autoren erscheinen nämlich in bestimmter Hinsicht konservativ: bei Schnitzler sind es die Anschauungen über tradierte literarische Werte, bei Freud die – am nachdrücklichsten in seiner Abhandlung »Das Unbehagen in der Kultur« vertretene – Auffassung von der gesellschaftlichen Notwendigkeit konventioneller moralischer Normen.

Mit der Fragestellung, daß Schnitzler offenbar viel eher geneigt war, bis zu einem gewissen Grade sogar im Geiste Lessings, eine ›Wiener Dramaturgie‹ zu schreiben als etwa eine Romantheorie, betreten wir den letzten Kreis unserer Betrachtung: den historischen. Die Versuchung, hierbei sehr weit auszuholen und spezifische künstlerische Entwicklungen bis in die Anfänge der Neuzeit zurückzuverfolgen, ist beträchtlich. Es genügt, darauf hinzuweisen, daß man es mit Erscheinungen zu tun hat, die mehrere Jahrhunderte umfassen. Kaum eine Literaturgeschichte versäumt es, deutlich zu machen, daß das künstlerische und literarische Leben in Österreich Eigenheiten aufweist, die bei einem Vergleich mit Deutschland besonders ins Auge fallen. Im Gegensatz zur polyzentrischen Kultur im Norden, die neben der Musik auch ein sehr ausgeprägtes, ebenfalls in breiter Streuung auftretendes literarisches Leben aufwies, war die Kunst in Wien seit langem vorwiegend durch Sprechbühne, Musiktheater und Konzerte gekennzeichet – viel weniger dagegen von einem individuellen Verhältnis zur Schriftkultur. Die Entfaltung des Theaters und der Musik beruht in erster Linie auf den Formen gemeinschaftlicher Rezeption, und das sind die Modi, die durch Jahrhunderte Mentalität und Kunstverständnis der österreichischen Öffentlichkeit, und das heißt vorwiegend des Wiener Publikums, in besonderem Maße geprägt haben.

Obwohl seit der Josephinischen Epoche der Roman in Österreich keineswegs ein völliger Fremdling war, dominierten auch weiterhin für lange Zeit die genannten Kunstgattungen, dazu in einer sehr stark institutionalisierten Form. All dies wirkte sich nachteilig auf die Entfaltung erzählerischer Großformen aus. In einem Milieu, in dem künstlerische Ereignisse weitgehend gesellschaftliche sind, sind die Chancen jener ästhetischen Hervorbringungen eingeschränkt, die auf individueller und privater Aufnahme beruhen. Und das betrifft vor

allem den Roman, die wichtigste Gattung im Bereich individueller Lektüre in den meisten Literaturen des 19. Jahrhunderts.

»Die Geburtskammer des Romans«, schreibt Walter Benjamin in seinem Essay »Der Erzähler«, »ist das Individuum in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch auszusprechen vermag, selbst unberaten ist und keinen Rat geben kann.«[19] Benjamin meint hier zwar den Erzähler und seine Gestalten, doch das »Individuum in seiner Einsamkeit« ist ebenso eine Formel für den Leser des Romans, denn gerade diese Gattung ist mehr als alle anderen in der Rezeption auf Einsamkeit angewiesen. Die Abschirmung und Abgeschlossenheit ließe sich allegorisch geradezu durch eine Figur bei Romanlektüre darstellen.

So gesehen gewinnt die Abneigung oder zumindest Zurückhaltung gegenüber dem Roman in der österreichischen Literatur mehrerer Epochen auch sozialgeschichtliche Umrisse. Die Traditionen der Musik- und Theaterstadt Wien weisen sich nicht durch den Roman aus (so wie sich etwa Paris durch Balzac, Zola und Proust der Welt vorstellt), sondern durch Darbietungen und Rezeptionsformen, die sich auf akustische und optische Wirkungen großflächiger Art beziehen. Es ist ferner bezeichnend, daß auch die Reaktion auf den Makart-Prunk keine Internalisierung in Gestalt eines Rückzuges in die Einsamkeit des Romans zur Folge hatte; die Reaktion äußerte sich vielmehr in der Pflege kleiner Gattungen: des Einakters, der Impression, der Kurzgeschichte, am deutlichsten in den Prosaskizzen Altenbergs, in manchen novellistischen Werken Hofmannsthals und in den Einaktern von Schnitzler.

Diese Gattungen, zusammen mit dem Aphorismus und der feuilletonistischen Glosse, entsprachen einem Schlagwort der Jahrhundertwende, nämlich der Rede vom ›nervösen Zeitalter‹. Diese war freilich damals auch anderswo in Umlauf, etwa in Berlin und München, und doch erschienen dort in ununterbrochener Folge umfangreiche Romane, Werke von unterschiedlichem Geist und Rang, von den »Buddenbrooks« bis zum »Schloß Hubertus«. Man möchte fast sagen, die sogenannte Nervosität beschäftigte überall das Feuilleton, doch nur in Wien meinte man es ernst mit der modernen Empfindlichkeit.

[19] Walter Benjamin: Illuminationen, Frankfurt a. M. 1969, S. 413f.

Gegen die in den meisten Ländern nachweisbare Dominanz des Romans wirkten sich in Österreich gleich zwei Faktoren aus, dazu völlig entgegengesetzte: die traditionelle Vorliebe für das Theater ist der eine, die Entdeckung der impressionistischen Kleinform die andere. Man braucht nur die poetologischen Aufzeichnungen von Peter Altenberg zu lesen, um zu ermessen, wie groß bei manchen Wiener Autoren um 1900 die Begeisterung beim Gedanken war, Literatur könne skizzenhaft und improvisatorisch, gleich einer schweifenden Kamera, Erfahrungen intensivster Sinnlichkeit vermitteln. Diese Kunst, die man vor allem eine Hervorbringung des entfesselten Auges nennen könnte, entspricht der Freude an der Wahrnehmung an sich, gleichsam einem Artismus der Wahrnehmung. Daher ist ihr letzter Sinn Komprimierung: der Augenblick ist in ihr Ewigkeit. Die großen, auf zeitlicher Extension beruhenden literarischen Gattungen haben hier nichts zu suchen.

Man kann diese Sicht des Literaturhistorikers auch durch Zeugnisse aus jener Zeit stützen. Ich wähle mit Absicht die Beobachtungen eines Autors, der das Wiener kulturelle Milieu um die Jahrhundertwende als Fremder kennenlernte und die Dinge daher mit dem schärferen, keine Gewöhnung voraussetzenden Blick des von außen Gekommenen betrachtet.

Gemeint ist Jakob Wassermann, der in seiner autobiographischen Schrift »Mein Weg als Deutscher und Jude« auch die Erfahrungen seiner frühen Wiener Jahre schildert, der Zeit um 1900 also. Das sogenannte ›Junge Wien‹ in der Literatur war damals in der Tat noch jung, und mit der Feststellung, man komme aus Wien oder schreibe in Wien war in jenen Tagen in Deutschland keine besondere Empfehlung verbunden, erinnert sich Wassermann.[20] Eine gewichtige Ausnahme nennt er allerdings: alles, was mit Musik und Theater zusammenhing, das wurde im Ausland mit größtem Respekt behandelt. Im Klartext: Kam aus Wien ein Roman, wurde er kaum für voll genommen, eine Inszenierung oder ein Konzert dagegen setzten Maßstäbe.

Dem Historiker bereitet es keine Mühe, weitere Zeugnisse dieser Art vorzulegen. Schwierigkeiten sind viel eher mit der Frage verbun-

[20] Jakob Wassermann: Mein Weg als Deutscher und Jude, Neudruck München 1994, S. 99f.

den, die am Ende dieser Betrachtung nicht zu umgehen ist. Woher kommt es nämlich, daß in der Zwischenkriegszeit der Beitrag österreichischer Autoren zum europäischen Roman ganz unverhofft in den Klassikerrang aufsteigt? Auch bei einer sparsamen Aufzählung der wichtigsten Vertreter des Romans im 20. Jahrhundert werden kaum jemals Robert Musil und Hermann Broch fehlen. In den Jahren nach 1945 setzt sich dann die Neigung zugunsten der erzählerischen Großform fort, bei Heimito von Doderer, George Saiko, Paris von Gütersloh. Der für die österreichische Jahrhundertwende so bezeichnende generische Befund gilt nun nicht mehr. Die Frage lautet, was diesen Wandel bewirkt haben mag.

Man berührt damit, das ist evident, ein grundsätzliches literaturgeschichtliches Problem, ein Problem, das zumindest so alt ist wie die neuzeitliche Geschichtsschreibung über Kunst, etwa seit Winckelmann. Es geht darum, ob das Aufkommen oder Verschwinden kultureller Phänomene genetisch bzw. sozialgeschichtlich erklärt werden kann.

Für das Überwiegen der Theaterkultur auf Kosten einer spezifischen Schriftkultur gibt es in der österreichischen Geschichte plausible Gründe. Das ästhetische Repräsentationsbedürfnis im Geiste höfischer Gesellschaft gehört sicherlich zu den entscheidenden. Man könnte den fortschreitenden Abbau dieser Tradition als Begründung anführen, wenn von der allgemeinen Angleichung Österreichs an die vorherrschenden kulturellen Tendenzen in Europa die Rede ist. Mit Sicherheit läßt sich jedenfalls sagen, daß sich die Wandlungen zugunsten des Romans und seines Ansehens auch in den ersten Jahrzehnten nach 1900 zum Teil noch in herkömmlichen Bahnen bewegen. Bezeichnend für das zögernde Tempo in manchen Bereichen der Buchkultur ist die Tatsache, daß wichtige Werke nach wie vor in ausländischen Verlagen erscheinen. Nicht nur die meisten Schriften der Wiener Moderne (Karl Kraus ist darin eine Ausnahme) haben ihren Weg in die Öffentlichkeit von Berlin oder Leipzig aus angetreten; auch bei Musil ist das noch der Fall.

Der Aufstieg des österreichischen Romans wäre freilich nicht so folgenreich gewesen, hätten nicht so bedeutende Autoren wie Broch und Musil den Weg geprägt. Daß es zu einem entscheidenden Zeitpunkt gleich zwei so markante Persönlichkeiten waren, dafür kann

man sich kaum eine plausible Erklärung vorstellen. Sehr wohl aber sind Zusammenhänge erkennbar, wenn sich der Blick auf die literarische Beschaffenheit und die geschichtliche Signatur der Werke richtet. Man fragt sich, ob es ein Zufall ist, daß sich der genannte Aufstieg zeitlich mit neuen Ansätzen im Verständnis des Romans deckt. Sieht man den repräsentativen Roman des 19. Jahrhunderts vor allem im Bereich des sogenannten Realismus in Frankreich, England und Rußland, wird man in der österreichischen Literatur jener Zeit – trotz Ebner-Eschenbach, Franzos und Sacher-Masoch – vergeblich nach einem epochenprägenden Beitrag suchen. Doch schon die ersten Jahrzehnte nach 1900 haben gezeigt, daß der Roman Wege einzuschlagen gedenkt, die sich von Geist und Machart der großen Erzählprosa des vergangenen Jahrhunderts in vielerlei Hinsicht entfernen.

Traditionslosigkeit, oder zumindest partielle Traditionslosigkeit, wie sie für Österreich im Hinblick auf den Roman gilt, vermag in einem Zeitalter des Umbruchs auch eine Chance zu sein. Es kam nicht mehr darauf an, den Mustern der Vergangenheit zu folgen und etwa Balzac oder Dickens, Tolstoj oder Dostojevskij gleichsam auf österreichische Art nachzuholen; es galt vielmehr, das eigene andere fruchtbar zu machen.

Bei Hermann Broch, in den romangeschichtlichen Exkursen der Abhandlung über Hofmannsthal, erfährt man es auch erster Hand. Die Epoche des Romans von Balzac bis Zola – Broch nennt sie, wie übrigens auch Arnold Hauser in seiner »Sozialgeschichte der Kunst und Literatur«, das naturalistische Zeitalter – ist aus seiner Sicht eine große Stunde der Synthese gewesen: Es kam zu einer eigentümlichen Deckung von erstaunlicher Kunstleistung und populärer Lektüre, so daß dieses Erzählen ganz unterschiedliche Bedürfnisse befriedigen konnte. Doch das war nur ein geschichtlicher Augenblick.

> Von dem ›natürlichen‹ Erzählertum wie es noch bei Balzac und den Russen [...] sich vorfand, war bei den großen Romanciers nach der Jahrhundertwende keine Spur mehr vorhanden: der Roman, in seiner Grundlage – man denke an die Volkserzählung – ein naturalistisches Gebilde, hat durch das Zusammentreffen mit dem Naturalismus des 19. Jahrhunderts seine große Stunde gehabt, d.h. er konnte da zur vollbewußten Kunstform, zur überaus bewußten Flaubertschen Kunstform werden, schien aber damit seine Möglichkeiten erschöpft zu haben, und um seine Kunstwürde, seine

künstlerische Existenzberechtigung zu wahren, mußte Flauberts Kunstverbissenheit fortgesetzt, ja geradezu manisch übersteigert werden.[21]

Broch verschweigt diskret die Rolle, die seine eigene Generation in dieser Konstellation gespielt hat, namentlich im Hinblick auf die Romangeschichte in Österreich. An der Erzählkunst im Zeichen von Realismus und Naturalismus nahm die österreichische Literatur im allgemeinen doch nur peripher teil; in der Stunde der europäischen Experimente (die nicht mehr dem Experimentalbegriff Zolas entsprachen) konnten dagegen die für den Roman in Österreich noch nicht genutzten literarischen, philosophischen und psychologischen Errungenschaften der Wiener Moderne wirksam werden. Man denke nur an die Wirkung der Möglichkeiten eines konsequenten Inneren Monologs bei Schnitzler, an die Impulse der Psychoanalyse, der Erkenntnistheorie Machs und der neopositivistischen Sprachphilosophie, ferner an die Sprachkritik bei Hofmannsthal, die intellektualistische Einstellung gegenüber der Literatur bei Karl Kraus, und damit die Bedeutung der Essayistik, aber auch an die literarische Praxis der Montage, eine Praxis, die unter neuen Bedingungen die Frage nach der Beschaffenheit der poetischen Fiktion aufwirft. Das kompositorisch nicht auf herkömmliche Weise verklammerte Nebeneinander von Erzählung und Essayistik bei Broch läßt ebenso Zusammenhänge erkennen wie das erkenntnistheoretisch grundierte metapoetische Verfahren in Musils Erzählprosa.

Es steht Überlegungen wie den hier vorgelegten nicht schlecht an, wenn an deren Schluß der Hinweis auf eine Paradoxie steht. Die österreichische Jahrhundertwende, repräsentiert durch die Wiener Moderne, hatte ein gebrochenes oder zumindest ein belastetes Verhältnis zum Roman. Hierbei wirkten sich indes eigentümlicherweise zwei konträre Neigungen aus: eine konservative und eine ästhetisch experimentierende. Paradox ist das Ergebnis. Denn beide haben, entgegengesetzt und doch vereint, dazu beigetragen, daß der modernistische Roman in Österreich – und aus Österreich – jene Stellung gewinnt, die er auch heute noch einnimmt.

[21] Hermann Broch: Kommentierte Werkausgabe. Hrsg. von Peter Michael Lützeler, Frankfurt a. M. 1975, Bd. 9/1, S. 245.