

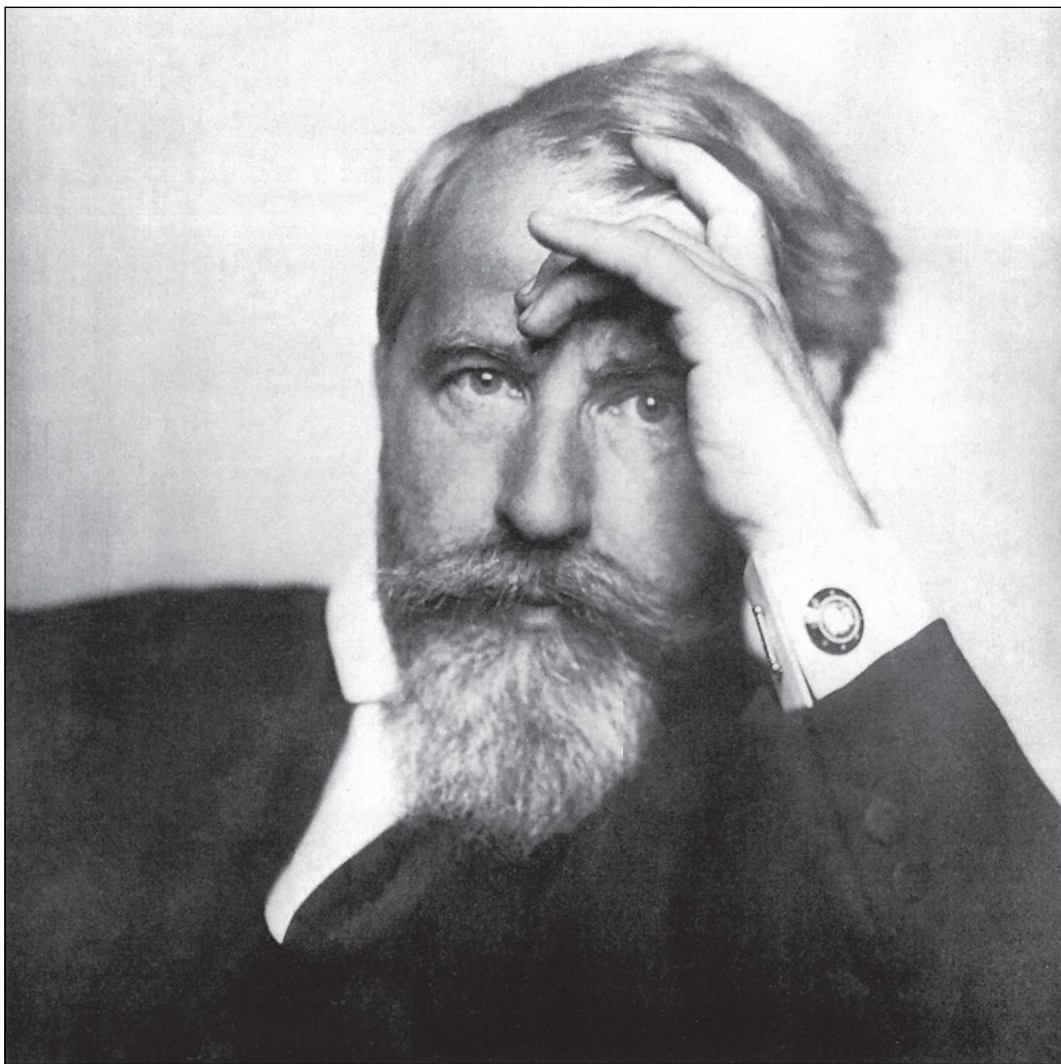
TEXT+KRITIK

Zeitschrift für Literatur · Begründet von Heinz Ludwig Arnold · XI/19

138/139

Arthur Schnitzler

2., aktualisierte Auflage



TEXT+KRITIK

TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur.

Begründet von Heinz Ludwig Arnold

Redaktion:

Hannah Arnold, Steffen Martus, Axel Ruckaberle, Michael Scheffel,

Claudia Stockinger und Michael Töteberg

Leitung der Redaktion: Hermann Korte

Tuckermannweg 10, 37085 Göttingen,

Telefon: (0551) 5 61 53, Telefax: (0551) 5 71 96

2., aktualisierte Auflage

ISSN 0040-5329

ISBN 978-3-86916-845-6

E-ISBN 978-3-86916-846-3

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: Archiv Prof. Heinrich Schnitzler, Wien

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2019
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Claudia Wild, Konstanz

Druck und Buchbinder: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Am Fliegerhorst 8,
99947 Bad Langensalza

TEXT+KRITIK

Heft 138/139

ARTHUR SCHNITZLER

2., aktualisierte Auflage November 2019

INHALT

Gotthart Wunberg

Fin de siècle in Wien. Zum bewußtseinsgeschichtlichen Horizont
von Schnitzlers Zeitgenossenschaft 3

Markus Fischer

»Mein Tagebuch enthält fast nur absolut persönliches«. Zur Lektüre
von Arthur Schnitzlers Tagebüchern 24

Christoph Brecht

»Jedes Wort hat sozusagen fließende Grenzen«. Arthur Schnitzler
und die sprachskeptische Moderne 36

Heidi Gidion

Haupt- und Nebensache in Arthur Schnitzlers Roman »Der Weg
ins Freie« 47

Gesa Dane

»Im Spiegel der Luft«. Trugbilder und Verjüngungsstrategien
in Arthur Schnitzlers Erzählung »Casanovas Heimfahrt« 61

Barbara Lersch-Schumacher

»Ich bin nicht mütterlich«. Zur Psychopoetik der Hysterie
in Schnitzlers »Fräulein Else« 76

Wolfgang Sabler

Moderne und Boulevardtheater. Bemerkungen zur Wirkung
und zum dramatischen Werk Arthur Schnitzlers 89

Horst Thomé

Arthur Schnitzlers »Reigen« und die Sexualanthropologie
der Jahrhundertwende 102

Heinz Ludwig Arnold

Der falsch gewonnene Prozeß. Das Verfahren gegen Arthur Schnitzlers »Reigen«	114
--	-----

Michael Scheffel

»Ich will dir alles erzählen«. Von der »Märchenhaftigkeit des Alltäglichen« in Arthur Schnitzlers »Traumnovelle«	123
--	-----

Michael Scheffel

Vita Arthur Schnitzler	138
------------------------	-----

Steffen Brondke / Michael Scheffel

Arthur-Schnitzler-Bibliografie 1997–2018	151
--	-----

Notizen	199
---------	-----

Fin de siècle in Wien

Zum bewußtseinsgeschichtlichen Horizont von Schnitzlers
Zeitgenossenschaft

Arthur Schnitzler und das Wien des *Fin de siècle*¹: kaum ein Autor dieser Zeit um 1900 (selbst unter den bedeutendsten nicht), dessen Werk die meisten so fraglos, direkt und in so mannigfacher Weise mit dem gesellschaftlichen Leben, der Kultur und der politischen Realität Wiens, Österreichs, der Moderne überhaupt assoziieren, wie das seine²; kaum einer aber auch, dessen Werk gleichzeitig so quer steht zu der Epoche, die es hervorgebracht hat. Weil er sie nicht auf sich beruhen ließ und weil seine Meinung über seine Epoche nicht schwankend war. Weil er vielmehr ihre Lebensmaximen, die – von heute her geurteilt – eher Monstrositäten waren, schon damals beim Namen nannte: die sorgfältig für sich behaltenen, die man sehr wohl kannte und keineswegs verdrängte, die man aber geheim hielt; die Ungeheuerlichkeiten der Epoche (wie ihren selbstverständlichen Antisemitismus), ihre zugleich höchst inhumanen und doch liebgewordenen Gewohnheiten (wie ihre Duellpraxis), ihre Heuchelei (wie ihre Sexualmoral). Nicht erst von heute her ist dieses spezielle Verhältnis zwischen Schnitzler und seiner Zeit evident; schon damals war es das. Dieses Œuvre reagiert konkret wie kaum ein anderes auf die konkreten Probleme der eigenen Zeit und erschließt doch zugleich ihrer Literatur völlig neue Dimensionen; ist in Gesellschaft und Politik aufsässig, unbequem und renitent, wie es *in aestheticis* richtungweisend, innovativ im höchsten Maße und avantgardistisch ist. Um Antisemitismus geht es, um Duell und Ehrenkodex, um Sittlichkeit, wenn man auf die äußeren Anlässe blickt; um so subtile Dinge wie den inneren Monolog, den literaturfähig gemachten Traum, die deutschsprachige Version des »Culte du Moi«, sieht man auf die ästhetischen Verfahren.

Gesellschaft und Politik: Schnitzler reagiert direkt darauf, und das Ergebnis sind repräsentative Skandale. Der »Reigen«, im Jahre 1900 als Privatdruck erschienen (aber schon 1896/97 geschrieben), sorgt für einen handfesten Sittlichkeitsprozeß, der erst Jahre nach dem Krieg – 1922 – zugunsten des Autors entschieden wird³: ein repräsentativer Skandal. – Die Novelle »Leutnant Gustl«, am ersten Weihnachtstag 1900 in der »Neuen Freien Presse« erschienen, traktiert die Frage von Ehrenhändeln und Duell (wie später in »Liebele« oder »Freiwild«), und führt zur Degradierung des Reserveleutnants Arthur Schnitzler und zu seiner Entlassung aus der Armee: ein reprä-

sentativer Skandal nicht minder. – Der Stoff des »Komödie« genannten Schauspiels »Professor Bernhardi« von 1912 ist zwar frei erfunden. Aber der Antisemitismus⁴ – um den es geht – ist manifest und sogar (kirchen-)politisch gewollt. Das Stück ist jahrelang durch die Zensurbehörden von den österreichischen Bühnen ferngehalten worden. Uraufgeführt wird es exterritorial: am 28.11.1912 in Berlin; in Wien erst 1920⁵. – Ein repräsentativer Skandal auch das.

Aber auch weniger Spektakuläres ist zu verzeichnen, das dennoch völlig außergewöhnlich ist. Mehr als mancher andere versteht es dieser Schriftsteller, die Chiffren des Zeitalters zu decodieren; man fragt sich bisweilen geradezu, ob ihm das selbst alles wirklich bewußt gewesen sein kann. Er ist Mediziner und als solcher in Diagnostik geübt. Das kommt dem, was er treibt, zugute. Die Diagnosen, die er stellt, sind professionell. Aber noch, scheint es, vermag nicht jeder sie zu verstehen, auch (und gerade deshalb wohl) wenn sie die Dispositionen und Voraussetzungen der *modern times* ohne Umschweife aufgreifen und unmißverständlich formulieren.

Schon »Anatol«, Schnitzlers früheste Arbeit von Bedeutung (1893)⁶, spielt in jenem leichten und scheinbar oberflächlichen Milieu, das man von jeher mit Schnitzlerschen Stücken assoziiert. Aber schon hier stehen hinter diesen Vordergründigkeiten, die für jedermann wahrnehmbar sind, jene letztlich im Wortsinne toderntesten Probleme von Identität und Ich⁷, die sich auf der Bühne eher verbergen. Sie sind allerdings für die Zeit so symptomatisch wie wenig anderes sonst. Sie lassen einen an Ernst Mach und seine erkenntnistheoretischen Überlegungen zum »unrettbaren Ich«⁸ denken; und daß Schnitzler die Hypnose aufs Theater bringt, erinnert daran, daß auch Freud seine Therapien bekanntlich damit beginnt, die Wirkung der Hypnose zu nutzen.⁹ – »Liebele«, ein Schauspiel von 1896, in dem es unter anderem auch um das Duell geht (heute hauptsächlich in der Verfilmung unter der Regie von Max Ophüls bekannt), soll sogar einer literarischen Zeitschrift den Namen gegeben haben.¹⁰ – »Der grüne Kakadu« (1899)¹¹ verhandelt (expliziter als andere Stücke Schnitzlers) eines der zur Bestimmung des *Fin de siècle* wohl wichtigsten Phänomene überhaupt: das von Sein und Schein; und zwar so, daß anschließend weder Figuren noch Zuschauer mehr recht wissen, was das eine und was das andere ist. Es gibt kaum ein Theaterstück, das an einem vorgeblich weit entfernten, weil historischen Stoff – die »Groteske« spielt (was man hinter diesem Titel wahrlich nicht vermutet) am Vorabend der Französischen Revolution von 1789 – die Essenz der eigenen zeitgenössischen Probleme so klar zu benennen weiß. – »Leutnant Gustl« führt den *monologue interieur* in die deutschsprachige Literatur ein und ist nicht nur dadurch bis heute einer der bedeutendsten Prosatexte der Moderne überhaupt. – »Fräulein Else« schließlich, 1924, greift ein Vierteljahrhundert später die Technik des inneren Monologs aus dem »Leutnant Gustl« mit

Virtuosität wieder auf und kombiniert das literarische Verfahren mit der Darstellung von Träumen. Diese Novelle gewinnt dem Problem des Unbewußten und dem von Traum und Wirklichkeit seine dichterische Darstellung hinzu.

Das sind wenige, wenn auch gewichtige Beispiele. Worauf nun rekurriert oder worauf reagiert das alles? Wovon ist das Wien um 1900, das Wien Arthur Schnitzlers, nicht nur politisch und gesellschaftlich, sondern auch und gerade bewußtseinsgeschichtlich bestimmt; das Wien, das zugleich dasjenige Hofmannsthals, Altenbergs oder Beer-Hofmanns ist, dasjenige Klimts, Freuds oder das von Karl Kraus und Theodor Loos, Gustav Mahler und Arnold Schönberg, der Mutzenbacher, von Otto Weininger – und von Leuten wie Schönerer und Lueger?

Soviel jedenfalls kann man sagen: Was man *Fin de siècle* nennt, definiert zweifellos nicht nur den Kontext von Schnitzlers Anfängen, sondern nachhaltig auch seinen Weg weit über 1900 hinaus. Wirklich verständlich wird das Werk Arthur Schnitzlers erst aus den bewußtseinsgeschichtlichen Voraussetzungen, die mit den damaligen Tatbeständen zusammenhängen, den Aufkündigungen nämlich, den Impulsen und theoretischen Anstößen der Zeit, und schließlich dem, was aus alledem resultiert.

1 Tatbestände

Stärker als vorangehende Jahrhunderte ist das 19. auf allen Gebieten von Technik und Wissenschaft durch Innovationen gekennzeichnet; an der Wende zum 20. akkumulieren sie in nie dagewesener Weise. Erstaunlich übrigens, daß heute, hundert Jahre später, die wichtigsten Entdeckungen, Theoreme, Hypothesen und Strategien noch immer gültig sind: Relativitätstheorie und Psychoanalyse, die Erfindung von Film, Otto- und Dieselmotor, Grammophon oder Flugzeug, von Röntgenstrahlen (1895), Braunscher Röhre (1898), die Entwicklung des Diphtherie-Serums (1892) und des Tuberkulin (1890) oder etwas so Banales wie die Erfindung des Druckknopfs (1885 von H. Bauer). Das meiste daran war überdies und ist bis heute von unmittelbarem Einfluß auf die Gesamtgesellschaft; konnte, heißt das, von nahezu jedem selbst unmittelbar und als schlagender Beweis für Vielfalt, Fortschritt und nicht zuletzt Rationalität der modernen Welt, für die vermeintlichen oder tatsächlichen Segnungen der Zivilisation also, erlebt werden. – Ebenso Verwirrung und Entsetzen angesichts der Rückschläge: Dreyfus-Affäre in Frankreich (1894); Börsenkrach in Wien (1876); Selbstmord des österreichischen Kronprinzen Rudolf (1889); Ermordung der Kaiserin Elisabeth in Genf (1898); Bismarcks Entlassung (1890); Boxeraufstand (1900) und russische Revolution (1905); Untergang der Titanic (1912) und so weiter.

Daneben blühen privates und gesellschaftliches Leben in Salons und Soireen, bei Umzügen und Maskenbällen, Jours und Landpartien. Der Armen gedenkt man auf Wohltätigkeitsbällen. Nationales und internationales Leben wird seit der Jahrhundertmitte zum erstenmal vor einer breiten Öffentlichkeit inszeniert: in historischen Umzügen (am berühmtesten der von Hans Makart inszenierte zur Silberhochzeit Franz Josephs I. in Wien am 27. April 1879) und Weltausstellungen. Diese *expositions universelles* verzeichnen große Besuchererfolge; wenn auch die meisten zugleich erhebliche bis desaströse Verluste bilanzieren; was darauf schließen läßt, daß der Wirtschaftlichkeitsgedanke sich gegen das Vergnügensbedürfnis der Zeit nicht durchzusetzen vermochte. Und das paßt auffallend zu den übrigen Befunden, wenn man an die Diagnose denkt, die Hermann Broch ein halbes Jahrhundert später anstellt.¹² Im übrigen gibt es bereits zutreffende zeitgenössische Diagnosen, die sich insbesondere mit den Namen Nietzsche, Mach, Freud oder Hofmannsthal verbinden. Darüber später.

Zu reden ist also über das *Fin de siècle* als Bedingung der Moderne, zu der Arthur Schnitzler gehört, und über die Möglichkeiten, die einer solchen Moderne aus der Radikalisierung ihrer Voraussetzungen erwachsen – freilich nicht nur im Hinblick auf Erfindungen.

Fin de siècle: Diese Epoche hat viele Gesichter. Unsinnig wäre also schon der Versuch, sie auf einen, gar *den* Begriff bringen zu wollen. Einzelne Züge sind hervorzuheben, das ist alles. Zudem stellt die Epoche sich im Bewußtsein der Zeit zuweilen anders dar als von heute her. Im Bewußtsein der Zeitgenossen war das *Fin de siècle* die *facies hippocratica* der Epoche: das seltsam und den Umstehenden unbegreiflich sich verändernde Gesicht ihres sterbenden Zeitalters. Aber mit der Vorstellung vom Ende des Jahrhunderts verband sich merkwürdigerweise explizit diejenige von der Notwendigkeit seiner Fortführung und Erneuerung. Die Physiognomie des *Fin de siècle* ist daher paradoxerweise zugleich die der Moderne. Deren erste Formulierungen in ihrer noch heute verbindlichen Fassung – hier sind sie zu finden. Sich mit dieser Zeit zu beschäftigen, ist also unerlässlich, will man die eigene Epoche begreifen.

Das *Fin de siècle* ist so geradezu die Prämisse der Moderne. Es bündelt die Voraussetzungen, die ihm aus dem 19. Jahrhundert überkommen sind, in Problemkomplexe. Die Formulierungen, mit denen es jenen entgegentritt, legen den Grund für das, was kommt.

Man tut also gut daran, sich diese Voraussetzungen noch einmal ins Bewußtsein zu rufen, bevor man von dem spricht, wozu sie führen; von den Theoremen, die sich mit Namen wie Mach, Freud, Nietzsche oder Hofmannsthal und Mauthner verbinden.

2 Bewußtseinsgeschichtliche Voraussetzungen: die Auflösung stabiler Systeme

Die sukzessive Auflösung stabiler Systeme: Man kann es nicht oft genug betonen, daß das – allgemein gesprochen – die zentrale Erfahrung des Jahrhundertendes ist. Aber es werden sogleich auch neue stabile Teilsysteme etabliert und lassen die Voraussetzungen für das erkennen, was später Moderne genannt werden wird. Diesem Verfahrensschema von Auflösung bzw. Zerschlagung einerseits und Neu-Konstituierung andererseits folgen – allerdings in völlig verschiedener Weise – die bis heute ausschlaggebenden Neuansätze. Die holistischen Systeme – Kirche und Staat, Kunst und Gesellschaft – werden aufgekündigt und zugleich durch Teilsysteme ersetzt, die ihrerseits sogleich holistische Ansprüche erheben. Das Schema ist nahezu allen Auseinandersetzungen inhärent: Ihm gehorchen die Sezessionen im Kunstbetrieb genauso wie die Kirchen; Politik und Psychoanalyse genauso wie der Komplex der Arbeitsteilung und die impressionistische Malerei, wie Film oder Philosophie und Reformpädagogik.

Die *Sezessionsbewegungen* aller Art bewirken das Auseinanderbrechen des etablierten Kunstbetriebes, konstituieren aber sofort mit ihrem neuen Zusammenschluß auch neue Einheiten; und zwar mit dem entsprechenden Alleinvertretungsrecht beziehungsweise dem holistischen Anspruch, den sie gerade auflösen und bestreiten wollten. Sie führen umgehend einen neuen, sozusagen einen kleinen Holismus wieder ein; ganz gleich, ob in Berlin, Wien oder München. Die Großkörperschaften werden aufgegeben, ihr Anspruch auf Alleinvertretungsrecht aber wird übernommen, aufrecht erhalten und neu etabliert. – Ganz analog die *Kirchen* in ihren beiden Hauptkonfessionen und deren Zerfall in (namentlich im Protestantismus) zahllose Sekten und Freikirchen. Sie lösen sich gewissermaßen in neu etablierte Teil- oder Gegenholismen auf: Sekten und Freikirchen im Konfessionellen; Weltanschauungsgebilde wie Theosophie, Anthroposophie, Reformvereine aller Art im profanen Bereich. – Die Auflösung der *politischen Makrosysteme* Mitteleuropas in Nationalstaaten (gerade am Beispiel Habsburg gut zu studieren) ist mit dem Versuch gekoppelt, holistische Modelle im Kleinen, noch im Zerfall zu bewahren. Die bis dahin im k. k. Österreich zusammengebundenen Kronländer lösen sich aus dem Gesamtverband, der den holistischen Gesamtanspruch zur selbstverständlichen Verbindlichkeit gemacht hatte und – forcieren ihre partikularen Holismen. – Auch für so allgemeine Bereiche wie das Erwerbsleben gilt Entsprechendes. Die *Arbeitsteilung* erreicht zu dieser Zeit ihren ersten Höhepunkt, provoziert aber gerade in der Konzentration auf einzelne, kleine und isolierte Arbeitsvorgänge die Etablierung von Fertigungswerkstätten, die heute unter der Bezeichnung ›Zulieferungsbetriebe‹ längst selbst holistische Kleinsysteme darstellen.

Die sogenannten Überbauphänomene im engeren Sinne stehen dahinter keineswegs zurück. Sie partizipieren auf ihre Weise an der Auflösung gesamt-holistischer Systeme zugunsten von holistischen Teilsystemen. Selbst für die *Psychoanalyse* gilt das Schema: Indem sie die vorgängige Analyse zur Voraussetzung einer Therapie macht, ist auch hier jenes Juncim von Auflösung und Neukonstituierung hergestellt. – In der Malerei löst der *Impressionismus* die Farben der Bilder pointillistisch in Farbnuancen auf. Damit diktiert er dem Betrachter größere Distanz zu ihnen und ermöglicht ihm zugleich von dieser neuen Position aus den Gesamteindruck: indem die Distanz die Farbpartikel wieder zusammenschießen läßt und das Bild sich als geschlossenes System neu konstituiert.

Der *Film* schließlich bringt die Auflösung der Bewegung in feststehende Einzelbilder. Er arretiert die natürliche Bewegung in tendenziell unendlich viele, aber starre Partikel, die erst durch ihre Reihung wieder Bewegung ergeben und so zu deren Einheit zurückführen. Daß diese Einheit eine scheinbare ist, nicht die Bewegung selbst, die die Fotografie zuvor aufgelöst hat, in Partikel zerhackt, ist zweifellos das bedeutsamste Phänomen der Zeit überhaupt. Es ist nicht von ungefähr, daß es sich mit der einzigen genuin modernen, weil neuen Kunstgattung verbindet. Alle anderen Phänomene produzieren in der Auflösung der alten Holismen objektivierbar neue. Anders der Film: Er löst die Realität – den alten Gesamtholismus – auf und setzt an seine Stelle deren scheinhafte neue; an die Stelle der dreidimensionalen die zweidimensionale. Der Film suggeriert noch wesentlich stärker als das stillstehende Foto, aus dem er hervorgegangen ist, Wirklichkeit, das heißt Dreidimensionalität, ohne es zu sein. Positiv gesagt: Die Scheinhaftigkeit des unvollständigen Abbildes suggeriert dessen Vollständigkeit im ständigen Verweis auf den Verlust der dritten Dimension, die doch zur exakten Mimesis der Realität gerade gehörte. Die Oberfläche wird denn auch wenig später von Siegfried Kracauer als das Signum der Zeit bezeichnet werden.¹³

Selbst für ein hier scheinbar so abseitiges Thema wie die *Pädagogik* gilt das alles in gleicher Weise. Die unzähligen reformpädagogischen Bestrebungen seit der Jahrhundertwende von Hermann Lietz bis zur Waldorfschule Rudolf Steiners, von Quickborn und der Jugendherberge bis zum Wandervogel, Maria Montessori und Ellen Key, kurz: alles was sich mit dem Stichwort Jugendbewegung im weitesten Sinne verbindet, liefert zahllose Belege. Es ist deshalb nicht abwegig, auf die vielen reformpädagogischen Unternehmungen und zahllosen Neugründungen hinzuweisen, weil sie der zweifellos sichtbarste Ausdruck für das sind, was das Modewort ›Leben‹ bezeichnen sollte. Die seit Nietzsche und der Lebensphilosophie meistgebrauchte Vokabel der Zeit wird hier mit Inhalt gefüllt.

Solche beobachtbaren Reaktionen auf die Zerstörung der großen holistischen Systeme des Jahrhunderts, die hier substituiert werden sollen, sind

begleitet von Formulierungen bewußtseinsgeschichtlich beschreibbarer Positionen, die sich von heute aus als Radikalisierungen allerersten Ranges der Voraussetzungen des 19. Jahrhunderts und zugleich als Prämissen der Moderne darstellen: in Erkenntnistheorie, Psychoanalyse, Kunst- und Sprachphilosophie.

Bevor es darum gehen soll, ist noch von dem Ambiente zu reden, in dem sich alles das abspielt: dem Wien der Ringstraßenbauten.

3 Ringstraße: die Kulisse für das Leben als Kunst

Man kann den in den Ringstraßenbauten zutage tretenden Historismus als die manifeste und jedermann sichtbare Voraussetzung der Stil- und Bewußtseinskrise (wenn es denn eine gewesen ist) des Wiener – und im weiteren Sinne des europäischen – *Fin de siècle* verstehen.

Die in den Jahren 1859 bis 1872 angelegte Ringstraße¹⁴ stellt eine Konzentrierung von historistischen Bauwerken dar, die nahezu sämtliche großen Stile der Vergangenheit von der Antike bis zum Barock neu beleben.¹⁵ Sie umschließt die alte Stadt und folgt in ihrer Anlage dem zu diesem Zweck geschleiften und begradigten Glacis. Als städtebauliche Innovation ist sie den Haussmannschen Straßenzügen in Paris vergleichbar, die zur selben Zeit realisiert wurden. Der entscheidende Unterschied: Während die neuen Pariser Straßenzüge die mittelalterliche und frühneuzeitliche Stadt durchschneiden und eigentlich zerstören, umgibt die Ringstraße den alten Stadtkern, ohne ihn zu tangieren. Sie faßt das alte Wien gewissermaßen zusammen, gibt ihm sozusagen einen Rahmen; allerdings einen, der – wie die neuen Museumsprotzbauten¹⁶ mit den alten Bilder darin – dem alten Stadtbild, das er rahmen soll, völlig unangemessen erscheint.

Der Vielfalt der Stile ästhetischer Objekte korrelieren die Disparatheit des Subjekts und seine Orientierungslosigkeit in der Bewußtseinsgeschichte, wie Ernst Mach sie beschreibt. Wie jede Einheitlichkeit des Stils (gar Epochenstils) zugunsten einer Suche nach neuen Stilmöglichkeiten in der Vergangenheit und deren bedingungsloser Aneignung aufgegeben ist, so präsentiert sich jetzt das einstmals integrale Subjekt, das einstmals intakte Ich als »unrettbar«. Die Unsicherheit im Stil entspricht der allgemeinen, und umgekehrt.

Alles, was sich um 1900 in Wien abspielt, ereignet sich vor diesem Hintergrund. In diesen Jahren wirtschaftlicher Blüte (trotz Börsenkrachs) und politischer Befriedung (trotz Sprachenkonfliktes, österreichisch-ungarischen Ausgleichs und so weiter) werden die Kulissen errichtet, vor denen wenig später das Theater der Seele inszeniert werden kann und muß: jenes berühmte, das in Hofmannsthals Prolog zu Schnitzlers »Anatol« seine viel zitierte Formulierung gefunden hat:

Also spielen wir Theater,
Spielen unsre eignen Stücke,
Frühgereift und zart und traurig
Die Komödie unsrer Seele.¹⁷

Genau das also, was die Kunst zur Bewältigung im Sinne von Nietzsches Surrogatformel anzubieten hat, daß wir nämlich angesichts der häßlichen Wahrheit die Kunst hätten, »damit wir nicht an der Wahrheit zugrundegehen«¹⁸. Aber die Kulissen sind – von heute aus gesehen – nicht eben originell. Es springt eher die Ratlosigkeit der Kunst vor den unendlichen Möglichkeiten vergangener Stilangebote ins Auge. Und die entspricht in der Tat der Unsicherheit des Subjekts vor den ebenfalls tendenziell unendlich großen Wahlmöglichkeiten, die dem Ich zu Konsolidierung und Selbstversicherung zur Verfügung stehen. Die Stile sind durchprobiert (keine Wiener Besonderheit, aber hier besonders gut zu beobachten); sie sind ausgereizt.¹⁹

Daß hier Ästhetik und konkretes Bedürfnis zusammengehen, ist deutlich an den einzelnen Gebäuden der Ringstraße abzulesen, die sämtlich eine klare Zweckbestimmung aufweisen. Keineswegs nur für jeden Geschmack, sondern auch für jeden Repräsentationszweck etwas: das gotische Rathaus für das städtische, das griechische Reichsratsgebäude für das vaterländische Gemeinwesen; die gotische Kirche für den Glauben und die Religion, die Renaissance-Gebäude für Museen, Oper und Theater und so weiter; von den zahllosen Bank- und Hotelgebäuden nicht zu reden. Aber gerade solche Fülle der Angebote provoziert im Subjekt die Unfähigkeit, sich für eines tatsächlich zu entscheiden. Und man braucht nicht einmal Marxist zu sein, um zu sehen, daß auch hier die Quantität in Qualität umschlägt: die Fülle der ästhetischen Angebote in das Nihil der Entscheidungsmöglichkeit.

Die Gefährdungen und Problematisierungen, denen das Individuum dieser Zeit ausgesetzt ist, sind höchst komplexer und globaler Natur zugleich. Auch das Bewußtsein vom Ende des Jahrhunderts ist nicht Wien-spezifisch; es ist – was die Bezeichnung *Fin de siècle* bis heute zugleich suggeriert und verschleiert – zeitgenössisch eines vom Ende des Zeitalters, des ganzen *Saeculums* (und in dem Angstpotential, das es freisetzte, der Welt überhaupt).

Den radikalen Auflösungen korrespondieren aber, wie gesagt, von Anfang an emphatische Neukonstituierungen. Diese sind entweder als von außen kommende Reaktionen aufzufassen oder als binnensystematische Restitutionsversuche. Den Programmen der Ich-Isolierung und Ich-Zersetzung, für die Ernst Mach nur der wichtigste erkenntnistheoretische Zeuge ist, antworten die zahllosen von außen kommenden Kompensationsversuche in Gruppen aller Art. Bei Sigmund Freud tritt von vornherein neben die Ana-

lyse die Heilung, der Versuch also, der Auflösung die Neukonstituierung folgen zu lassen.

Nach alledem kann man sagen: Das *Fin de siècle* faßt die Voraussetzungen der Moderne *ex negativo* zusammen und ermöglicht so, in dieser Bündelung, überhaupt erst deren produktive Formulierung. Die zweifellos vorhandenen Destruktionsmomente, die es zunächst zusammenbindet, formuliert und geradezu als seine eigene Beschreibung auffaßt, werden so überhaupt erst zu einer möglichen Basis für Neukonstituierungen und Neuanfänge; Bewegungen also, die schon zeitgenössisch mannigfach benannt sind und in Kultur und Politik, Gesellschaft, Kunst und Literatur explizit gefordert werden.²⁰

Alles, aber auch alles, was danach kommt, steht in dem Antagonismus von Neukonstituierung einerseits und deren prinzipieller Infragestellung andererseits. Die Situation unterscheidet sich von vergleichbaren früheren Epochen-schwellen oder Paradigmenwechseln dadurch, daß die Konsequenzen nicht mehr drohen, sondern bereits eingetreten sind.

4 Aufkündigungen, Impulse, theoretische Anstöße: Mach, Freud, Nietzsche, Hofmannsthal

Schon an einigen wenigen Beispielen kann man sich klar machen, worum es geht. Es mag kein Zufall sein, daß die Exempel für die Besonderheiten der Moderne und des *Fin de siècle* sich aufs engste mit Wien verbinden, als einer der Metropolen der Moderne. Sei es, daß die Personen (wie Mach, Freud oder Hofmannsthal) Wiener sind oder in Wien leben, sei es, daß sie dort besonders rezipiert worden sind. Immerhin stellte sich schon dem Diagnostiker Robert Musil »Österreich als besonders deutlicher Fall der modernen Welt«²¹ dar. Und in der Tat lassen sich die Phänomene des *Fin de siècle* kaum an einem anderen als an dem Paradebeispiel Wien so hervorragend erläutern.

Die »Merkworte der Epoche«²², wie Hofmannsthal das nennt, heißen: Ich und Seele, Traum und Wunschwelt, Leben und Kunst, Sprache und Sprachunfähigkeit, Historismus. Sie verbinden sich mit ein paar Namen: mit Ernst Mach und dem Phänomen von Diskontinuität und Dissoziation, kurz dem »unrettbaren Ich«; mit Sigmund Freud, das heißt mit Hypnose und Hysterie und mit dem Traum als Wunscherfüllung; mit Friedrich Nietzsche, der Lebensphilosophie und dem Ausweg in die Kunst; mit Hugo von Hofmannsthal und der unmöglich gewordenen Fortsetzung dichterischer Produktion, das heißt Sprache und Aphasie (auch Fritz Mauthner, also der bewußtseinsgeschichtlichen Seite des Chandos-Problems).

Das Schlagwort von der »Unrettbarkeit des Ich«, von dem Physiker und Philosophen Ernst Mach formuliert²³, von Hermann Bahr unter die Leute gebracht²⁴, bezeichnet eine ernste und im Grunde gefährliche Sache. Es besagt kurz und bündig, daß das Subjekt sich nicht darauf verlassen kann, daß es ›es selbst‹, daß es unwiederholbar, einmalig, eine unverwechselbare und unaustauschbare Einheit ist. Die »Antimetaphysischen Vorbemerkungen«, die Mach²⁵ seiner seit 1885 in vielen Auflagen erschienenen Untersuchung über »Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis vom Physischen zum Psychischen« voranstellt, sind schon als Titel eine Radikalisierung; und zwar im Sinne der Reduktion eines erkenntnistheoretischen Problems auf seine experimental-physikalische Basis. Der zum Philosophen gewordene Physiker Ernst Mach leugnet jede Einheit des Ich. Vom Ich zu sprechen, habe lediglich dann einen Sinn, wenn man es als »denkökonomische Einheit« ansetze, gewissermaßen als Arbeitshypothese im Umgang mit sich selbst. Machs berühmter Satz aus jenen »Antimetaphysischen Vorbemerkungen« lautet denn auch: »Nicht das Ich ist das Primäre, sondern die Elemente (Empfindungen).«²⁶ Dabei ist das Wort »Elemente« beziehungsweise »Empfindungen« zu betonen. Und das eben bedeutet so viel, daß das Ich allenfalls in seinen Bestandteilen, den »Empfindungen« angesetzt werden kann; keineswegs als Einheit. Diese Auflösung des Ich in kleine Partikel deutet – wie übrigens nahezu alles, was im folgenden noch zu verhandeln ist – auf Irritation, Relativismus, eine sehr generelle Problematisierung des Subjekts. Die Stichworte heißen: Diskontinuität und Dissoziation – das hat Ernst Mach unter anderem die Bezeichnung eines ›Philosophen des Impressionismus‹ eingetragen, weil er – analog zu den Gegenständen der impressionistischen Bilder, die pointillistisch in Farbflecken aufgelöst werden – das Ich in seine Bestandteile zerlegt. Die Analyse des Philosophen und die Praxis der Kunst verfahren analog.

Daß der Mensch sich selbst überhaupt zum Thema, sich selbst sein eigener ›Fall‹ werden kann, das Subjekt sich auflöst in die jeweiligen Empfindungen, und daß darin ein Problem liegen kann, hat zu tun mit der zunehmenden Transzendenzlosigkeit seit der Aufklärung, dem, was Lukács dann für die Moderne in einer (sprachlich-philosophisch) nicht eben ganz korrekten Formulierung als »transzendente Obdachlosigkeit«²⁷ bezeichnet hat. Es verweist in seiner Essenz auf den besprochenen Verfall von holistisch organisierten Makrosystemen im Laufe des 19. Jahrhunderts generell. Der Ansatz des Physikers Mach ist naturwissenschaftlich; der des Philosophen Mach konsequenterweise materialistisch. Die von ihm über Jahre hin entwickelte Erkenntnistheorie folgt – ähnlich wie die Freudsche Psychoanalyse – wissenschaftsgeschichtlich ganz den Entwicklungen im Übergang vom 19. zum

20. Jahrhundert; das heißt dem *ductus* vom Materialismus und Mechanizismus zu einem neuen Idealismus. Im übrigen sind die Bemühungen Machs als die andere Seite ein und derselben Medaille anzusehen, deren eine der von Maurice Barrès favorisierte »Culte du Moi« ist.²⁸

Sigmund Freud (1859–1938)

So wenig wie Ernst Mach immer Philosoph war, so wenig ist Sigmund Freud von Anfang an Psychoanalytiker und Psychotherapeut gewesen; er fängt vielmehr als Neurologe an und beschäftigt sich mit Kokainexperimenten, stammt also wie Mach aus der mechanizistischen und positivistischen Wissenschaftstradition des 19. Jahrhunderts. Und es verbindet sie miteinander, daß sie von Experimenten ausgehen, die sie zunächst an sich selbst vornehmen: Mach von optischen Versuchen, Freud (nach vorangegangenen Versuchen mit Kokain, wie gesagt) von der Selbstanalyse.²⁹ Daß das Subjekt in beiden Fällen in dieser Radikalität zum Ausgangspunkt und zur Instanz der Erkenntnis wird, ist ein bemerkenswertes Indiz für die offensichtlich unumgängliche Tatsache, daß das Ich sich selbst zum Problem wird.

Daß die von Freud vertretene Wissenschaft »Psycho-Analyse« heißt, also ein Verfahren darstellt, das die Psyche zunächst analysiert, trennt und auflöst, bevor sie ihr therapeutisch zu Hilfe kommen kann, ist bemerkenswert, und zwar im Hinblick auf das über die aufgelösten holistischen Systeme Gesagte. Was Freud »Seele« und Mach »Ich« nennt, liegt nicht weit auseinander. (Freud selbst hat später bekanntlich gerade diese Verbindung in der Ausdifferenzierung seines Konstrukts von Ich, Es und Über-Ich hergestellt). Der Psychoanalyse steht aber in der Psychotherapie dyadisch von Anfang an eine Instanz zur Seite, die der Machschen Erkenntnistheorie fehlt: ein Horizont, auf den hin Freud therapiert. Die Praxis seiner Theorie, die eine Analyse ist, heißt Therapie. Damit ist auch hier ein (vermeintlich) stabiles System, die Psyche, zwar aufgelöst; aber sogleich in der Therapie rekonstituiert; ja diese Neukonstituierung ist der Analyse bereits programmatisch inhärent. Was Freud in seiner Therapie zu erreichen sucht, ist letztlich die Wiederherstellung eines in sich geschlossenen und einheitlichen Ich, des Subjekts. Wenn er die Menschen seiner Zeit, gar diese Zeit selbst als krank versteht, so besagt das einiges über das Bewußtsein, das diese Zeit von sich selbst hat. Sie sieht einen Kranken, wenn sie sich selbst sieht. Noch dazu geht es nicht um irgendeine partielle Krankheit, sondern um eine elementare: die des Subjekts, des Ich. Mach, um das noch hinzuzufügen, denkt ohne solchen Horizont, arbeitet – salopp gesprochen – ohne Netz. Freuds »Seele« wird geheilt – tendenziell wenigstens; Machs »Ich« wird nicht restituiert; auch nicht tendenziell.

Um die allenthalben konstatierte Disparatheit des Subjekts, des Ich, über-

winden zu können, muß es – in der Analyse – zunächst einmal sozusagen in seine Bestandteile zerlegt werden. Dazu bedient sich Freud verschiedener Ansätze. Einer davon ist die Traumanalyse. Der zentrale Gedanke seines berühmtesten Buches, der »Traumdeutung« von 1900, seiner dort niedergelegten Theorie lautet bekanntlich, daß der Traum eine Wunscherfüllung³⁰ sei: die Erfüllung eines verdrängten, weil nicht erfüllten Wunsches. Das damit gegebene Stichwort »Traum« ist eines der wichtigsten Signale des *Fin de siècle*. – Spätestens im nachhinein stellt sich Freuds Theorie als Analogon zu den entsprechenden Themen in Kunst, Musik und Literatur der Zeit dar. Die Bilder von Klimt, Mahlers Symphonien oder die Texte Hofmannsthals (»Leben, Traum und Tod...«³¹), Beer-Hofmanns (der Traum im »Tod Georgs«³²), Schnitzlers (»Traumnovelle«³³) ordnen sich dem mühelos und wie von selbst zu. – Schnitzlers »Anatol« bringt nicht nur dieses Problem auf die Bühne.

Die Favorisierung des Traums paßt zudem in die zeitgenössische Kunstdiskussion, deren Selbstdiagnose die Abwendung vom Naturalismus formuliert. Hermann Bahr kommt wörtlich darauf zu sprechen, wenn er in seinem »Décadence«-Aufsatz von 1894 schreibt, der bereits zurückliegende Naturalismus habe das Problem des Verhältnisses zur Wirklichkeit gelöst, »indem er von der Kunst verlangt, Wirklichkeit, nichts als Wirklichkeit und die ganze Wirklichkeit zu sein«. Die *Décadence* dagegen, also die zeitgenössisch aktuelle Moderne, löse »die Frage, indem sie von der Kunst verlange, *unwirklich, Traum und nichts als Traum* zu sein«³⁴. Wenn im Traum das Unbewußte – wörtlich und über das Vehikel seiner Deutung und deren Analyse – zur Sprache kommt, also die eigentliche Wirklichkeit, dann ist der Traum mit Recht der bevorzugte Gegenstand der Literatur, der Kunst überhaupt, um gerade sie darzustellen. Um eine Selbstverständlichkeit handelt es sich also, wenn die Kunst so verfährt, wie Freud und seine Traumtheorie es ihr vorgeben – und natürlich auch umgekehrt. Zudem: Setzt Freuds Analyse beim Subjekt an (das er »Seele« nennt) und schließt sich so mit Machs Überlegungen zusammen, so geht sein Verfahren im zweiten Schritt (der Therapie, die der Analyse folgt) von der Sprache als konstitutivem Element aus. Denn in der Therapie soll der Patient sprachlich assoziieren, was ihm zu bestimmten Träumen einfällt. Dadurch entsteht in dem therapeutischen Gespräch so etwas wie ein Text. Man kann sagen, daß in der Freudschen Psychoanalyse und Psychotherapie der Traum zum Text wird.

Das läßt sich auf der einen Seite direkt in Zusammenhang bringen mit Machs erkenntnistheoretischen Überlegungen, auf der anderen mit der Sprache. Die wiederum ist in einem weiteren Zusammenhang von großer Wichtigkeit: dort nämlich, wo Sprache und Sprachfähigkeit überhaupt infrage gestellt sind. Und damit wären wir eigentlich bei Hugo von Hofmannsthal. Aber zunächst noch zu Friedrich Nietzsche.

Friedrich Nietzsche (1844–1900)

Nietzsche ist es, der die Probleme der Zeit zugleich formuliert und auslegt. Er macht das Phänomen ›Leben‹ begriffsfähig, und die nachfolgende Lebensphilosophie realisiert das. Er diagnostiziert die Zeit als die der *Décadence* und stellt ihr die Erlösung aus ihren Problemen durch die Kunst vor. Nietzsches schon zitierter aporetischer Satz, daß die Wahrheit häßlich sei und daß wir die Kunst hätten, damit wir nicht an ihr zu Grunde gingen³⁵, diese Erlösungsformel steht, als Bedrohung und Versicherung zugleich formuliert, über dem Zeitalter.

Die gesamte künstlerische Produktion des *Fin de siècle* hat ursächlich auf engste zu tun mit diesen Voraussetzungen. Philosophisch legitimiert sich die Kunst dieser Zeit insgesamt zuletzt einzig durch Nietzsche und seine Kunstphilosophie. Seine Zertrümmerung der herkömmlichen Metaphysik entspricht den Voraussetzungen der oben dargelegten Befunde und damit den Erfahrungen, die um 1900 allenthalben zu machen waren; am deutlichsten vielleicht im Wien dieser Zeit, das noch eine Generation später Hermann Broch unter der Überschrift jener »fröhlichen Apokalypse«³⁶ abhandeln konnte. Zugleich bietet Nietzsches Kunstphilosophie ein Surrogat an. Der zitierte Satz – wiewohl erst aus dem Nachlaß veröffentlicht³⁷ – macht das deutlich. Wenn Nietzsche sagt, die Wahrheit sei häßlich, dann ist damit eine allgemeine Lebenserfahrung und Erkenntnis der Zeit *ästhetisch* formuliert. Wahrheit ist aber ein ethisches, Kunst ein ästhetisches Phänomen. Und weil er auf diese Weise den Lebensproblemen eine ästhetische Wendung gibt, kann er sagen, daß, wer die Wahrheit als häßlich erfährt, die Kunst nötig hat, um sie gewissermaßen in der Schönheit zu neutralisieren. Es ist das Dorian Gray-Programm Oscar Wildes aus dem »Decay of Lying«.³⁸ An die Stelle der realen Wirklichkeit, deren Prädikat die Wahrheit ist, tritt die irrealer Kunst, eine fiktionale Welt. Ihr Prädikat ist nicht Wahrheit, sondern Schönheit. Es ist das Programm des Ästhetizismus. Kunst und Literatur treten ganz eindeutig als Substitut, als Korrektur, als Surrogat an die Stelle der unertragbar gewordenen Realität. Natürlich reproduziert aber gerade diese Kunst zugleich Faible und Unzulänglichkeit der eigenen Zeit.

Die Unfähigkeit des Zeitgenossen, sich selbst zu definieren, die Unfähigkeit, sich und seine Welt mit Sinn zu füllen, man muß sagen: die objektive Unmöglichkeit, das zu tun, dieser *morbis Fin de siècle* reflektiert sich in der Inhaltslosigkeit der Kunst der Zeit, speziell der Wiener. Die ist schön, aber nicht ethisch; ästhetisch organisiert, aber ohne Gehalte und Werte, die sich transportieren, auch nur wiedergeben, geschweige denn verwenden ließen. Darauf besteht sie, und das unterscheidet sie vom Naturalismus (den es in Wien übrigens bezeichnenderweise so gut wie nie gegeben hat; Naturalismus war – im deutschsprachigen Raum – eine ›preußische‹ Angelegenheit).

Kein Wunder, wenn bei derartig prädominanter Inhaltslosigkeit die Aufmerksamkeit dem gilt, was man traditionellerweise ›Form‹ nennt, die allein übrigbleibt; für die Literatur heißt das: der Sprache (in der Malerei gilt Entsprechendes für die Farbe). Daß nichts Geringeres als die Handhabung der Sprache auf dem Spiel steht, einem mit höchst unsicherem Ausgang dazu, hat einer der begabtesten Dichter der Zeit in einem der berühmtesten Dokumente der modernen Literatur dargelegt. Er tat es paradoxerweise – wie oft bemerkt worden ist – mit beredten Worten vollendeter Prosa in einem fingierten Brief des Philipp Lord Chandos an Francis Bacon, dem sogenannten Chandos-Brief; erschienen ist er in einer Tageszeitung.³⁹ Der Autor hieß Hugo von Hofmannsthal.

Hugo von Hofmannsthal (1874–1929)

Dieser berühmte Text der Moderne beginnt mit der lapidaren Feststellung, der Brief werde geschrieben, seinen Verfasser – Lord Chandos – bei dem »Freunde wegen des gänzlichen Verzichts auf literarische Betätigung zu entschuldigen«⁴⁰. Die Begründung, die dann folgt, handelt keineswegs nur und ausschließlich von Sprach- und Benennungsproblemen.

Vielmehr ist von sehr allgemeinen Beschwerden die Rede, von »geistiger Starrnis« und von dem Verlust, »in einer Art von dauernder Trunkenheit das ganze Dasein als eine große Einheit« zu erleben. Daß es sich zunächst eher (oder: auch) um eine Bewußtseinskrise handelt, eher als um eine der Sprache, geht schon daraus hervor, daß dem Schreiber vor allem anderen »völlig die Fähigkeit abhandengekommen (ist), über irgend etwas zusammenhängend zu denken«. Aber in engstem Zusammenhang damit geht es dann im selben Satz genauso um die Unfähigkeit, zusammenhängend zu sprechen: die »abstrakten Worte« – so die vielzitierte Stelle – »zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze«. Hier ist in fiktionaler Prosa das erkenntnistheoretische Syndrom Machs von der Auflösung des Ich in Empfindungen und Elemente, der Verlust der Einheit des Ich auf die Sprache angewandt.

Das berührt sich in manchem mit den Arbeiten des Sprachphilosophen und Sprachkritikers Fritz Mauthner (1849–1923).⁴¹ Dessen Thema stellt sozusagen die theoretisch formulierte und bewußtseinsgeschichtlich beschreibbare Seite des Hofmannsthalschen Chandos-Problems dar. Mauthner veröffentlicht genau zur gleichen Zeit (1901/1902) seine »Beiträge zu einer Kritik der Sprache« in denen es *mutatis mutandis* eigentlich just um das Machsche Problem geht. Denn seine Grundthese lautet, daß die Sprache nichts weiter als ein »Handwerkszeug« des Menschen ist und daß sie die Benennung der Wirklichkeit nicht tatsächlich zu leisten vermag. Er sagt im Hinblick auf die Sprache das gleiche wie Mach über das Ich, der es bekannt-

lich nur als »denkökonomische«⁴² Hilfe gelten lassen wollte, gewissermaßen aus praktischen Gründen.⁴³ Im Hinblick auf die Literatur ist die Nähe zu Hofmannsthals Chandos-Brief evident.

Es handelt sich um eine aporetische Situation. Denn nur wer sich aussprechen, sich formulieren kann, vermag damit auch seiner selbst sicher zu sein. Wenn das Ich sich seiner selbst jedoch nicht sicher ist, vermag es auch den Zugriff auf die Wirklichkeit nicht zu leisten, der diese Wirklichkeit zusammenzufassen und damit überhaupt erst handhabbar zu machen hätte.

Daß im Gefolge dieser Erfahrungen die Welt als bedrohlich empfunden wird, weil sie nicht mehr beherrscht werden kann, ist nur die (psycho-)logische Konsequenz daraus. Folglich muß dem auf irgendeine Weise Abhilfe geschaffen werden. Und da leistet der Gedanke Nietzsches, den der erwähnte Satz aus dem Nachlaß formuliert, Diagnose und Therapie zugleich, indem er, darin repräsentativ für die Zeit, alles auf die Karte der Kunst setzt.

Exkurs. Die Kunst: der Weg in die Abstraktion

Der Kunst stellt sich der Ausweg aus dem Dilemma als eine Alternative dar, die keine ist. Sie besteht im dialektischen Aushalten eines Antagonismus auf der einen und dem Ausbruch in die Abstraktion auf der anderen Seite. Der Antagonismus ist vorgegeben: Er entsteht aus der Spannung zwischen dem Scheitern an der Tradition (zum Beispiel der Stile) und der Notwendigkeit von Innovation.

Die Kunst bringt Tradition und Innovation nicht zusammen und geht deshalb, vor diese Entscheidung gestellt (die, wie gesagt, keine ist, weil sie nicht anders kann), den zweiten Weg, den, verkürzt gesagt, der Abstraktion; man könnte statt von Abstraktion auch von einem neuen Text-Verfahren sprechen.⁴⁴ Sie hat ihn bis heute nicht verlassen. Und das in allen Sektoren: Literatur, Musik und bildender Kunst. Die Endprodukte dieser Entwicklung bezeichnen am besten die Richtung, in die man aufbrach, auch wenn dieses Ziel oft erst Jahrzehnte später erreicht wurde: Dada, Zwölftonmusik und abstrakte Kunst.

Generell läßt sich sagen, daß hier die Abstraktion übertragungsfähig geworden ist: aus Wissenschaft und Denken auf Kunst und damit – wie die Zeitgenossen das verstanden hätten – zugleich auf das »Leben«. Dessen Verwissenschaftlichung nimmt hier bekanntlich nicht ihren Anfang, aber sie erfährt hier ihre stärkste Radikalisierung: »das Leben ist an allem schuld« (wie Musil die Lage formuliert). Man könnte sagen, daß dieses Lieblingswort der Epoche, dessen sich als Begriff sogar die Philosophie bemächtigt und mit ihm eine ganze Schule begründet⁴⁵, nur deshalb in aller Munde ist, weil jene ihm tödliche Verwissenschaftlichung so durch eine Phalanx verbaler Behauptung,

durch ›Besprechung‹⁴⁶ gewissermaßen, abgewehrt werden soll. Vergeblich zwar, denn das Leben erliegt dem Ansturm der Verwissenschaftlichung dennoch, und zwar zunächst – das heißt hier allerdings: bis heute – durchaus unwiderruflich. In Auswahl sind die Bereiche logischerweise kaum zu benennen, weil diese Szientifizierung flächendeckend ist. Aber die Kanäle heißen Technik und Technologie, pharmazeutische Industrie und Medizin.

Vorwürfe von Scheinhaftigkeit und Oberfläche, Äußerlichkeit und folglich Verkommenheit, Dekadenz, ja Verworfenheit in diesem Sinne bezeichnen falsch eine richtig verstandene oder jedenfalls korrekt wahrgenommene Veränderung, die sich mit dem *Fin de siècle* verbindet. Es sind jene Begriffe, die die vorangegangene Zeit für dergleichen Neuerungen einzig bereithielt, weil sie der Tiefe und dem Höchsten gleichermaßen, das heißt dem ›Wesentlichen‹ *ex negativo*, korrespondierten, also den hier längst manifesten Jargon der Eigentlichkeit umgekehrt praktizierten. Indiziert werden sollte die verwerfliche Abkehr vom Inhalt, von dem, was drin, was Substanz war oder sein sollte; die Hinwendung vom Gehalt zur bloßen Erscheinung, die sich selbstständig hatte und alles andere repräsentierte als das, was sie verbarg. Das *Entourage*- und *Étalage*hafte sollte mit solchen Vorwürfen getroffen werden; das Schaufensterartige.⁴⁷ Aber das kann nicht funktionieren, wenn die Kunst sich für jenen Weg der Abstraktion entschieden hat. Abstraktheit ist mit inhaltlichen Argumenten nicht zu erschüttern; im Guten nicht und nicht im Bösen, weder in Akklamation noch in Kritik.

5 Konsequenzen

Das Verdienst dieser Epoche *Fin de siècle*, wenn die als solche zu bezeichnen ist und wenn Epochen so etwas wie Verdienste aufzuweisen haben, liegt in der rücksichtslosen Selbstradikalisierung ihrer Defizite, oder besser: der Defizienzfeststellungen, die sie zu treffen gezwungen war, liegt in dem, was Freud als die »Zersetzung der konventionell-kulturellen Sicherheiten« bezeichnet hat (womit er bezeichnenderweise gerade einen besonderen Charakterzug Schnitzlers hervorheben wollte!⁴⁸); liegt damit in der Tatsache, daß das *Fin de siècle* diese Ergebnisse den nachfolgenden Generationen vermittelt hat: diese folgenreichen und in ihrer Radikalität vorher so nicht formulierten Problemkomplexe, wie sie sich mit Mach und dem ›unrettbaren Ich‹ verbinden, mit Freud, der Hypnose und dem Traum als Wunscherfüllung, Nietzsche und dem Ausweg in die Kunst oder Hofmannsthal und dem Sprachproblem des Lord Chandos.

Die Einsicht in das Fehlen jeder Verbindung mit der Vergangenheit, die ein Minimum an Identität zu vermitteln vermocht hätte, konnte nur deshalb so desaströs auf die Zeitgenossen wirken, weil man sie gelehrt hatte,

an etwas anderes zu glauben. Das vorangehende Jahrhundert der Geschichtswissenschaften hatte Tradition und Herkunft, Geschichtlichkeit und Historizität gerade als notwendige Voraussetzungen des eigenen Selbstverständnisses festgeschrieben. Darauf war zu bauen, hatte man gemeint. Entsprechend knüpfen auch die radikalen Entwürfe des *Fin de siècle* bewußt *ex negativo* an Tatbestände der Tradition an. Das Arsenal, aus dem Literatur, bildende Kunst und Musik schöpfen, ist zunächst ein historistisches, das heißt ein vermitteltes. Die Gedichte Georges und die frühe Prosa Hofmannsthal's, die Bilder des frühen Kandinsky, die Symphonien Mahlers: Ehe das modern ist, ist es traditionell; ehe im Verfahren und im Arrangement Modernität sichtbar wird, erkennt man, erkennen besonders die Zeitgenossen im Stoff zu Recht die Tradition. Daß es gerade das ist, was in die Moderne weisen wird, über die Jahrhundertmarke hinaus, wird erst später deutlich und ist eigentlich erst von heute her auszumachen. Jedenfalls spricht die gerade unter den Wienern dieser Generation so verbreitete Depressivität wahrhaftig für sich: Hofmannsthal, Beer-Hofmann, Karl Kraus, Musil, bezeichnenderweise auch Mach und Freud; und wahrlich nicht zuletzt Arthur Schnitzler.

Ein hoch komplizierter Vorgang ist hier folglich zu beobachten: Die Tradition wird in ihren inhaltlichen Vorgaben beibehalten und zugleich in ihrem Verfahren, in ihrem *display*, um ein modernes Wort zu verwenden, verändert. Das gilt für die gesamte Kunst der Zeit. Und es hängt von der Einschätzung einer solchen Verfahrens- und *display*-Änderung ab, ob man darin eine Zurückweisung der Tradition sehen will oder ihre Konsolidierung. Für die Künste jedenfalls gilt, daß das Material *grosso modo* dasselbe bleibt, daß lediglich sein Arrangement ein anderes ist. Die Wörter, deren die Literatur sich bedient, die Farben, die die Maler zur Hand nehmen, die Instrumente, mit denen die Komponisten ihre Partituren ausstatten, sind dieselben wie fünfzig oder zweihundert Jahre zuvor. Anders geworden ist lediglich das Arrangement: die Anordnung der Worte, Farben und Töne. In der Literatur wird die Syntax aufgelöst, oder die Epitheta werden asyndetisch gereiht, in der Malerei wird die Perspektive aufgegeben, in der Musik die Tonalität. Das Verhältnis zur Realität ist kein mimetisches mehr; es ist abstrakt.

Das alles aber geschieht in einem Moment, da die gesellschaftliche, die technisch und industriell abgesicherte Wirklichkeit (auch die politische) für die Zeitgenossen einen Grad an Zuverlässigkeit und Garantierbarkeit, an Überschaubarkeit und Planbarkeit erreicht, oder wenigstens erreicht zu haben scheint, den bis dahin schlechterdings niemand für möglich gehalten hätte.⁴⁹ In just diesem Augenblick proben Kunst und Kultur die Abstraktion; in einem Moment also, da ihnen diese durch eine besondere Konsolidierung, das heißt ein spezifisches Konkretwerden der gesellschaftlichen Verhältnisse ermöglicht, man könnte sagen: luxuriöserweise leichtgemacht,