



J.B.METZLER

2. Realismus, Naturalismus und der ›literarische Generationenwechsel‹

So sehr Wien als Ort verschiedenartiger geisteskultureller Strömungen die Herausbildung eines kreativen Milieus begünstigte, so wenig schien die literarische Szene Wiens noch in den 1880er Jahren geneigt, einen, wie Rieckmann (1985) bereits im Titel seiner Studie schreibt, »Aufbruch in die Moderne« zu vollziehen. Während zu dieser Zeit in den Zentren Berlin und München bereits eine neue literarische Bewegung unter den Schlagworten ›Naturalismus‹, bzw. ›Jüngstes Deutschland‹ in die Öffentlichkeit drängte, – Michael Georg Conrad, einer der führenden Köpfe des deutschen Frühnaturalismus, hatte seine programmatische Zeitschrift *Die neue Gesellschaft* im Jahr 1885 gegründet, – beherrschten in Wien die Vertreter der sogenannten ›Wiener Realistenschule‹ das Feld. Eine Erzählerin wie Marie von Ebner-Eschenbach (1830–1916) zählte ebenso dazu, wie Ferdinand von Saar (1833–1906), oder auch – als Vorläufer – Ludwig Anzengruber (1839–1889) (vgl. auch Aust 2006, 115ff.). Und erst gegen Ende der 1880er Jahre begann die Generation der zwischen 1860 und 1875 geborenen ›Jung-Wiener‹, neue literarische Konzeptionen zu entwickeln. Es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, dass die unter dem Vorzeichen des politischen Liberalismus angetretene ›realistische Literatur‹ ebenfalls erst mit zeitlicher Verzögerung reüssierte (vgl. Zeman 1989, 11; Rossbacher 1992, 16ff.).

Marie von Ebner-Eschenbach konnte wirkliche Erfolge auf dem Literaturmarkt erst als reife Schriftstellerin mit ihrem 1876 publizierten Roman *Bozena* verbuchen. Und erst 1887 erschien ihr Roman *Das Gemeindegeld*, der ihr den endgültigen Durchbruch bescherte. Es mag als literaturgeschichtliche Ironie verbucht werden, dass Marie von Ebner-Eschenbach ihre offiziöse Anerkennung im Jahr 1900 erfuhr, als ihr von der philosophischen Fakultät der Stadt Wien die Doktorwürde verliehen wurde – wohlgermerkt im selben Jahr, da die neue Generation der Wiener Schriftsteller ihre ersten bahnbrechenden Werke längst vorgelegt hatte und die Ehrung einer realistischen Erzählhaltung à la Ebner-Eschenbach rückblickend als Rückzugsgefecht einer rückwärtsgewandten Literaturästhetik gegen die jüngere Generation der Modernen interpretiert werden könnte. Freilich beruht eine solche Einschätzung eben auf jenen epochengeschichtlichen Abfolge-Kategorien, die von der jüngeren For-

schung mit einigem Recht in Frage gestellt werden: So verortet etwa Jacques Le Rider die Tagebuchautorin Ebner-Eschenbach gemeinsam mit anderen Autorinnen in seinem Band über Tagebuchliteratur in der Wiener Moderne (Le Rider 2002, Kap. 8). Und Nikolina Burneva lässt Ferdinand von Saar und Marie von Ebner-Eschenbach doch wenigstens *im Vorhof der Moderne* paradieren (Burneva 2002).

Die den genannten Autoren gemeinsame ›realistische‹ Gestaltungsweise lässt sich, der Definition von Helmut Kreuzer und Karlheinz Rossbacher folgend, als »Wahrscheinlichkeitsrealismus« (Rossbacher 1992, 20) begreifen, wobei nicht zuletzt der »Grad des Wiedererkennens der literarisch vermittelten Wirklichkeit« (Kreuzer 1975, 48) beim Lesepublikum die Gestaltungsabsichten der Autoren leitete und ein wichtiges Kriterium ihres späteren Erfolgs darstellte. Die »weitgehende Annäherung an erfahrbares Leben« (Rossbacher 1992, 21) bedingte gleichzeitig eine Illusionierung, die Herstellung von Wahrscheinlichkeit bezweckt. Der Verzicht auf reflexionsorientierte, essayistische und innovativ-verfremdende, mithin ›moderne‹ Schreibweisen ergab sich hieraus von selbst. Innerhalb dieses Definitionsrahmens freilich sind durchaus unterschiedliche Erzählpositionen auszumachen. Da ist etwa die Affinität zu Schopenhauers Daseinsspessimismus in den Romanen und Erzählungen von Ferdinand von Saar (Beispiele: *Wiener Elegien*, 1893, *Novellen aus Österreich*, 1877, erweitert 1897), die das elende Schicksal der kleinen Leute auf dem Land und in der Großstadt Wien zum Thema haben.

Da ist aber auch die von einer stark religiös-katholischen Grundhaltung bestimmte Gesellschaftsschilderung bei Marie von Ebner-Eschenbach, die zwar soziale Probleme berührt, diese aber stets einbettet in ein ethisch-sittliches Programm. Die Romane der Ebner-Eschenbach sind »Bekenntnisse zum Guten im Menschen, das sich selbst sittlich bestimmen kann« (Zeman 1989, 13). Ein Roman, wie etwa *Das Gemeindegeld*, fungierte im Rahmen der zeitgenössischen Diskussion zudem als Gegenliteratur zu einer auf Milieutheorie und deterministischer Vererbungslehre basierenden naturalistischen Konzeption, wie sie Autoren, wie Gerhart Hauptmann, zu dieser Zeit in Berlin vertraten (Zeman 1989, 12). Es war vor allem die krude Schilderung einer ›hässlichen Wirklichkeit‹ ohne alle kompensatorisch-teleologische Perspektive, die Marie von Ebner-Eschenbach ablehnte. In dieser Ablehnung wusste sie sich in Übereinstimmung mit ihrem Schriftstellerkollegen Ferdinand von Saar, aber auch mit den Kategorien der tonangebenden Literaturkritik. Die Vehemenz, mit der solche Kategorien in der Öffentlichkeit gegen die »neue Richtung« naturalistischer Wahrnehmung gewendet

wurden, zeigt das Beispiel der Schriftenreihe *Gegen den Strom*, deren Einzelhefte als Flugschriften zwischen 1884 und 1894 erschienen. Die Broschürenreihe war aus einem literarisch-künstlerischen Kreis um den Kunstreferenten der *Presse*, Albert Ilg (1847–1896), hervorgegangen, der sich »Montagsgesellschaft« oder: »die letzten Christen« nannte. Die in den einzelnen Flugschriften formulierte Polemik richtete sich als eine Art von wertkonservativer Kritik gegen »die heutigen Zustände« im »Künstlerwesen«, wie Ilg in einer Schrift aus dem Jahr 1888 schrieb (JW 1987, 80), also gegen den modernen Kulturbetrieb. Im Heft *Unsere Künstler und die Gesellschaft* (1886) lehnte Albert Ilg sowohl die »Genremalerei der falschen Sentimentalität«, als auch die »Tendenzmalerei« des Naturalismus ab:

»Vielleicht sind wir von der Darstellung verzauberter Prinzessinnen, Gnommen und Feen ein bischen [sic!] übersättigt, darum braucht die Kunst aber nicht sofort aus der Kinderstube in den medicinischen Hörsaal zu springen und von dort her die Ansichten über Vivisection zu verkünden« (zit. n. Rossbacher 1992, 22).

Der Vorwurf, ›naturalistisch‹ zu schreiben, traf dabei selbst jene Autoren, deren Werke sich noch durchaus innerhalb der Darstellungsformen der ›Wiener Realistenschule‹ bewegten – und er wurde nicht nur von Ilg erhoben, wie Rieckmann am Beispiel der im Jahr 1889 erhobenen Kritik des Germanisten Moritz Necker an der Schriftstellerin Emilie Mataja zeigt (Rieckmann 1985, 14f.; Fritsch 1989). Emilie Mataja (1855–1938), die ihre Werke (etwa die Romane *Egon Talmor*, 1880 und *Familie Hartenberg*, 1882) unter dem Pseudonym Emil Marriot verfasste, unterschied sich etwa von der Ebner-Eschenbach durch die ins Desillusionierende gewendete Behandlung ihrer Stoffe – was wiederum auf die doch beträchtlichen Unterschiede innerhalb der kunstästhetischen Auffassungen der Wiener ›Vormoderne‹ verweist. Der Materialismus Marx'scher Prägung, der Biologismus und der soziale Determinismus von Darwin, Comte und Taine, sowie die ästhetischen Konzepte eines Nietzsche beeinflussten durchaus die Fragestellungen gewisser ›realistischer‹ Autoren, zu denen auch Marie Eugenie delle Grazie (1864–1931) zählte, die sich als Verfasserin der sozialen Tragödie *Schlagende Wetter* (1899) einen Namen machte (Zeman 1989, 7). Schriftstellerinnen wie die Mataja oder die delle Grazie waren, wiederum im Gegensatz zu Ebner-Eschenbach oder v. Saar, zudem enger in einen literarischen Betrieb eingebunden, der ihnen als schreibende Frauen eine, wenn auch meist ungesicherte Existenz innerhalb des kommerzialisierten Verwertungsbetriebs der Presse bot (Rossbacher 1992, 109ff.).

Auch die Lyrikerin, Erzählerin und Zeitungs-Autorin Ada Christen (= Christiane von Breden 1844–1901) verkörperte den neuen Typus der sich durch honoriertes Schreiben »emanzipierenden« Frau. Ihre in der Manier Heinrich Heines verfasste bekenntnishafte Lyrik (*Lieder einer Verlorenen*, 1868; *Aus der Tiefe*, 1878) schockierte ihre Leser vor allem durch die tabuverletzende Offenheit, mit der beispielsweise die weibliche Sehnsucht nach erotischer Befreiung benannt wurde. Ada Christen, die im Ruf einer skandalumwitterten Bohémienne und »schreibenden Sünderin« stand, sorgte zweifellos für eine »Ausweitung des literarischen Diskurses in Wien« (Rossbacher 1992, 355). Mit den herrschenden Frauenbildern ihrer Epoche hingegen, befasste sich kritisch die Schriftstellerin Rosa Mayreder (1858–1938) in ihren Romanen und Essays (Roman *Idole*, 1899; *Zur Kritik der Weiblichkeit*, 1905). Rosa Mayreder, die übrigens das Libretto zu Hugo Wolfs einziger Oper *Der Corregidor* (1896) verfasste, engagierte sich seit 1893 aktiv in der österreichischen Frauenbewegung. Sie beteiligte sich offensiv am öffentlichen Diskurs über die kulturell vermittelten Frauenbilder, die in unterschiedlichen Ausprägungen gerade auch innerhalb der Wiener Moderne wirksam werden sollten (s. Kap. 3.3).

Unter der Oberfläche des von Rieckmann konstatierten »Dornröschenschlafes« der Wiener Literaturszene in den 1880er Jahren (Rieckmann 1985, 16) zeichnete sich also durchaus eine Tendenz ab, die sich von der durch den deutschen Idealismus geprägten Literaturkonvention entfernte (Zeman 1989, 9ff.). Die vornaturalistische Literatur im Wien der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts ist, nach Zeman, dadurch gekennzeichnet, dass »die objektive Balance ganzheitlicher Menschengestaltung im alten Sinn verlorengegangen« sei, eine »Menschenzeichnung im Sinne neuer rigoroser Wirklichkeitsdarstellung« aber noch nicht erreicht wurde (ebd., 12).

Dieses Neue machte sich allenfalls als Einzelereignis bemerkbar. Bereits 1876 hatte der damalige Direktor des Wiener Burgtheaters, Franz von Dingelstedt, den Versuch unternommen, Ibsen mit einer Aufführung des Dramas *Die Nordische Heerfahrt* in Wien einzuführen. Im Jahr 1878 folgte die Aufführung von *Stützen der Gesellschaft* am Wiener Stadttheater und 1881 wagte man dort gar, dem Wiener Publikum Ibsens *Nora* zu präsentieren. All diesen Versuchen war kein Erfolg beschieden. Die tonangebenden Feuilletons der *Neuen Freien Presse* und des *Neuen Wiener Tagblatts* äußerten völliges Unverständnis, das Publikum machte seiner Empörung lautstark in den einzelnen Aufführungen Luft und erst neun Jahre später sollte Ibsen wieder an Wiener Bühnen gespielt werden (Castle 1937, 2049f.).

Die entschiedene Ablehnung Ibsens durch ein Publikum, welches das gründerzeitliche »Wolter-Drama« bevorzugte (s. Kap. 1.), sowie die Tatsache, dass sich im benachbarten Deutschland die neue Literatur unter naturalistischem Vorzeichen auch als eine von Ibsen beeinflusste formierte, macht es plausibel, dass Ibsen für die junge Generation der Wiener Moderne eine Art von symbolischer Leitfigur darstellte. Auch die Programme, literarischen Experimente und organisatorischen Aktivitäten der Berliner Naturalisten sind durchaus als eine »Pionierleistung« im Hinblick auf die Herausbildung einer Wiener Moderne zu betrachten (Kiesel 2004, 24). Von einem bewusst provozierenden Gestus der Rebellion gegen die etablierte Generation des Wiener Realismus, einer künstlerischen Provokation konnte allerdings – im Gegensatz zu Berlin – nicht die Rede sein (Paetzke 1992, 8f.; Bahr 1894, 73–96). Dies belegen beispielsweise die Hefte der im Jahr 1890 als Sprachrohr der Jungen begründeten Zeitschrift *Moderne Dichtung*, wo sich im ersten Jahrgang, neben namhaften Vertretern des Berliner Naturalismus wie selbstverständlich auch Texte der Wiener »Realisten« Ferdinand von Saar und Marie Eugénie delle Grazie finden. Und auch der junge Hofmannsthal schickte noch 1892 artig ein Widmungsexemplar seines ersten lyrischen Dramas *Gestern* an den etablierten Erzähler Ferdinand von Saar. Der Antwortbrief vom 5.2.1892 des zu dieser Zeit Neunundfünfzigjährigen signalisierte indes Unverständnis. Er bekannte offen, schrieb Saar, »daß ich sehr vielen Schöpfungen der »neuesten« Literatur [...] rathlos [sic!] gegenüber stehe« (zit. n. JW 1987, 105).

Die Irritation Saars markiert nicht nur einen literarischen Generationenwechsel. Sie ist zugleich auch Indiz für die »Verlagerung« literarischer Gestaltung hin zu jenen Polen moderner Erfahrung, die mit den Instrumenten eines tradierten »Wahrscheinlichkeitsrealismus« kaum mehr zu vermessen sind.

2.1 Der Gründungsmythos der Wiener Moderne: Hermann Bahr und seine publizistische Strategie

Am 5. August 1899 erscheint in der Wiener Wochenschrift *Die Zeit* ein Aufsatz mit dem Titel »Zehn Jahre«. Darin schildert rückblickend sein Verfasser, der Feuilletonchef und Mitbegründer der *Zeit* Hermann Bahr, eine Art von Erweckungserlebnis, das sich während seines Aufenthaltes im Paris des Jahres 1889 zugetragen hatte:

»Und da begab es sich [...], daß er eines Tages von einem unbekanntem Menschen, dessen Namen er niemals vernommen hatte, in einem stürmischen und aggressiven Brief aufgefordert wurde, sie sollten zusammen eine Literatur in Österreich begründen. [...] Aber der Unbekannte, der ihm jenen tollen und maßlos verlangenden Brief schrieb, ist ein junger Mensch in Brünn gewesen, Herr E.M. Kafka [...]. Der hatte sich [...] in Brünn eine Revue der österreichischen Literatur herauszugeben entschlossen: die »Moderne Dichtung«. Und über diesen Plan flogen nun zwischen den beiden jungen Leuten, die einer den andern niemals gesehen hatten, aber durch ihre Sehnsucht wie Brüder geworden waren, Briefe wie schreiende Sturmvögel hin und her, fünf Monate lang, bis denn dann endlich im Jänner das erste Heft der neuen Zeitung erschien, die Ankündigung einer neuen Literatur in unserem Lande« (Bahr in: Wunberg/Braakenburg 1981, 666f.).

Das erste Heft jener *Monatsschrift für Literatur und Kritik*, die der damals einundzwanzigjährige Eduard Michael Kafka in Brünn unter dem Titel *Moderne Dichtung* herausgab, erschien am 1. Januar 1890. Dass eine spätere Forschung dieses Datum als Eckpunkt in der Geschichte einer eigenständigen Wiener Moderne betrachtete (vgl. (Wunberg 1981, 19; Rieckmann 1985, 43) verdankt sich diesem »heilsgeschichtlich stilisierten Beginn« (Streim 2001, 71). Die Rolle, die Hermann Bahr bei der Wahrnehmung der Wiener Moderne zukommt, ist wohl kaum zu überschätzen. »Das Vorstellungsbild, das wir heute mit Begriffen wie Jung-Wien oder Wiener Moderne verknüpfen, die Idee eines regional geprägten ästhetischen und ideologischen Zusammenhangs«, sei, so Gregor Streim, »im wesentlichen« auf die publizistischen Aktivitäten Bahrs zurückzuführen (ebd., 72). In ihrer gemeinsamen Arbeit zur *Berliner und Wiener Moderne* (1998) weisen Peter Sprengel und Gregor Streim denn auch wiederholt darauf hin dass dieses Vorstellungsbild in wichtigen Punkten von den Fakten abweiche: Bahr sei weder zu einer Literatur-Gründung aufgefordert worden, noch habe 1889 »niemand, Bahr eingeschlossen, an eine besondere österreichische Richtung in der modernen Literatur« gedacht (ebd., 71). Erst ab 1892, nach seiner Übersiedlung nach Wien (November 1891), habe Bahr das publizistische Anliegen verfolgt, »ein Wahrnehmungsmuster zu etablieren, in dem die moderne Wiener Literatur vornehmlich als regionales Phänomen mit gemeinsamen regional-spezifischen Themen und Stileigenheiten erscheint« (Sprengel/Streim 1998, 84). Diese Absicht beruhte auf praktisch-strategischen Interessen Bahrs: Er wollte eine junge Generation von Autoren und Künstlern im deutschsprachigen Raum bekannt machen, ihr gewissermaßen Marktanteile verschaffen, indem er sie als homogene Gruppe präsentierte (Streim 2001, 72) – und sich zugleich gegenüber seinen ehemaligen Redaktionskollegen in Berlin, mit denen Bahr sich zeitweise überworfen hatte,

– als Repräsentant einer in Wien lokalisierten literarischen Richtung profilieren (vgl. Sprengel/Streim 1998, 91). In Anlehnung an Pierre Bourdieus Theorie des literarischen Feldes interpretiert Norbert Bachleitner Bahrs jeweilige Positionswechsel und Abgrenzungsstrategien als Bausteine eines präzise kalkulierten Aufstiegs innerhalb der Literatur- und Kulturszene Wiens (Bachleitner 2005).

Dass Bahr sozusagen ein Image der jungen Wiener Literatur kreierte, das in Abgrenzung zu Berliner Kulturströmungen formuliert war, mochte zudem politisch begründet sein: Der 1863 in Linz geborene Hermann Bahr hatte nach eigenem Bekunden während seiner Studienzeit, die er u.a. von 1884 bis 1887 in Berlin verbrachte, »als Burschenschaftler großdeutsch geschwärmt«, bevor er »über Bismarck zu Marx gelangt« war (Bahr: *Selbstbildnis*, 1923, 211). Die Tatsache, dass er sich zum vehementen Verfechter einer genuin »österreichischen Literatur« stilisierte (vgl. dazu Wunberg 1981, 42ff.), ist sicherlich als Resultat einer politischen Identitätssuche zu werten. Darin drückt sich aber auch eine ambivalente Haltung aus gegenüber Berlin, »das nach dem preußischen Sieg in der Schlacht von Königgrätz (1866) und der 1871 erfolgten Gründung des deutschen Reichs der Residenzstadt Wien zunehmend die Vorrangstellung auf deutschsprachigem Gebiet streitig machte« (Mitterbauer 2005, 118). In seiner Autobiographie berichtet Hermann Bahr über seine Frustration angesichts des preußisch/deutsch-österreichischen Dualismus und seinen »ersten österreichischen Unterricht«. Letzterer bestand aus einem Vortrag über »Österreichs Sinn, Gewicht und Bedeutung, gerade für das Deutschtum«, den Bahr ausgerechnet in Berlin erhielt: von einem Beamten der Reichskanzlei Bismarcks (Bahr 1923, 185f.).

Für Peter Sprengel und Gregor Streim erfüllt die von Bahr postulierte und mit bestimmten Merkmalen ausgestattete Eigenständigkeit einer österreichischen Moderne eine doppelte Funktion: Indem Bahr in den Zeitschriften der Berliner Literaturszene das von ihm erst geschaffene ›Image‹ einer Wiener Moderne dem Berliner Publikum erläuterte, brachte er sein Konzept als Tatsachenbehauptung in Umlauf. Die Urteile, Kommentare und Reaktionen der Berliner Publizisten auf dieses Konzept nutzte er wiederum zur Durchsetzung und Legitimierung seiner Vorstellung von Moderne (s.u.) in Wien (vgl. Sprengel/Streim 1998, 103).

Wie sich bald herausstellen sollte, war Bahrs ›Public Relations-Strategie‹ Erfolg beschieden. Hermann Bahr hat die jungen Wiener Autoren bekannt gemacht und ihnen Publikationsmöglichkeiten bei renommierten Zeitschriften und Buchverlagen in Deutschland verschafft. Er fungierte als einflussreicher Mittler zwischen Litera-

turen und Literaten Europas. Und er betätigte sich als Organisator einer Gruppe, die eigentlich gar keine war, bestand sie doch aus recht unterschiedlichen Schriftstellerpersönlichkeiten, denen weder ein gemeinsames Programm noch eine gemeinsame Zielvorstellung zu eigen war (vgl. Daviau 2002 u. 1984; Dittrich 1988; Farkas 1989). Zusammengefunden hatten die meisten von ihnen in den Jahren 1890/91 zunächst ohne die Vermittlung Bahrs, der sich damals in Berlin aufhielt und nach einem Abstecher nach St. Petersburg erst im November 1891 nach Wien zurückkehrte. So findet sich in den Tagebuchaufzeichnungen Arthur Schnitzlers bereits im Februar 1891 die Eintragung: »Das junge Österreich. Im Griensteidl« (Rieckmann 1985, 48; JW 1987, 119). Offenbar wird hier die Analogie des Begriffes »Jung-Österreich« /»Jung-Wien« zum »Jungen« und »Jüngsten Deutschland« der Berliner Schriftsteller um 1890, zum »Jungen Polen«, »Jungen Frankreich« oder auch zu »Jung-Tirol«, eine, wie Wunberg ausführt, »für die Zeit so symptomatische Mischung von Lokalpatriotismus und neuem Entwurf, [...] das Junktum von Eigenständigkeit und Innovation« (Wunberg 1981, 12): Eine solche Innovation fand aber zunächst im Zeichen des Naturalismus statt.

2.2 Die junge Literatengeneration Wiens und der Naturalismus: Die Zeitschriften *Moderne Dichtung/Moderne Rundschau*

Im Gegensatz zur rückblickenden Einschätzung Hermann Bahrs (s.o.), beabsichtigte Eduard Michael Kafka mit seiner neuen Zeitschrift *Moderne Dichtung* keineswegs die Begründung einer eigenständigen österreichischen Moderne. Vielmehr wollte er »dem Naturalismus oder Realismus (beide Begriffe wurden um 1890 noch undifferenziert auf die moderne Literatur angewandt) auch in Österreich eine publizistische Heimstätte [...] schaffen« (Rieckmann 1985, 44). E.M. Kafka (1868–1893), der an der Wiener Universität Staatswissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie studiert hatte, war selbst ein begeisterter Anhänger der neuen, gleichsam aus Berlin und München importierten naturalistischen Darstellungsweise (Zohner 1937, 1706; Rieckmann 1985, 17). Demnach erscheint es nur folgerichtig, dass bereits die äußere Aufmachung seiner Zeitschrift Parallelen aufwies zu Michael Georg Conrads in München erscheinender dezidiert naturalistischer Zeitschrift *Die Gesellschaft* (Wunberg 1981, 25).

Ein Bildporträt Conrads schmückte das erste Heft der *Modernen Dichtung* und auch die Auswahl der abgedruckten literarischen Beiträge ließ keinen Zweifel daran, dass der Herausgeber die Gemeinsamkeiten innerhalb der Literatenszenen Berlins, Münchens und Wiens betonte. Neben novellistischen Arbeiten von Conrad und Timm Kröger, einem Mitarbeiter der *Gesellschaft*, neben Gedichten u.a. von Liliencron, Karl Henkell, John Henry Mackay und Arno Holz, neben Buchbesprechungen u.a. über Bahrs Drama *Die große Sünde* und lediglich drei Beiträgen österreichischer Autoren, die als »Realisten« galten, findet sich auch ein programmatischer Aufsatz des Berliner Naturalismus-Theoretikers Wilhelm Bölsche über »Ziele und Wege der modernen Ästhetik«. Bölsche befürwortet darin einen »gewissen groben Realismus« unter Berücksichtigung der Erkenntnisse der modernen Naturwissenschaft, der modernen Ethik und der sozialen Frage (Wunberg 1981, 35). Auch Hermann Bahr war mit einem Aufsatz über »Die Moderne« vertreten: mit einem Text, den eine spätere Forschung bereits als Abkehr von der naturalistischen Annahme eines objektiv gültigen Wahrheitsbegriffs interpretierte (vgl. ebd., 31ff.; vgl. auch 2.3).

Von einer solchen Abkehr bemerkten die Zeitgenossen aber offenbar nichts. Otto Julius Bierbaum würdigte in seiner Rezension für Conrads *Die Gesellschaft* den Aufsatz Bahrs als »genial-pathetisches Impromptu« (Wunberg 1981, 28) und begrüßte das Erscheinen der *Modernen Dichtung* als »verheißungsvolle That für den deutschen Realismus« (Rieckmann 1985, 45).

Die innerhalb der deutschen Literaturwissenschaft vereinzelt geäußerte These, wonach der »Naturalismus« als Literaturbewegung in Österreich eigentlich nie existiert habe (J.M. Fischer 1978; Paetzke 1992; K.R. Fischer 1993), lässt sich demnach kaum aufrecht erhalten. Plausibler erscheint da schon die These Jacques Le Riders, der von einem »Verspätungseffekt« spricht, »der sich dann mit einer ebenso ausgeprägten Modernisierung verbindet« (Le Rider 1990, 16). Wunberg und Rieckmann legen indes recht einleuchtend dar, was genau eine jüngere Autorengeneration in Wien vom Naturalismus lernen konnte: Erst über die naturalistische »Technik des genauen Hinsehens« entdeckten die jungen Autoren das eigene Ich als neuen Gegenstand der Beobachtung (Wunberg 1981, 25; Wunberg 2001, 189; Rieckmann 1985, 9).

Darauf verweist auch die weitere Publikationsgeschichte der *Modernen Dichtung*. Der realistisch-naturalistische Charakter der Zeitschrift wurde während der zwölf Monate ihres Erscheinens weitgehend beibehalten, wobei aber, wie Wunberg beobachtet, allmählich von Heft zu Heft eine Akzentverschiebung stattfand. Arbeiten der

jungen Wiener Autoren, die später zu »Jung Wien« gezählt werden sollten, beanspruchten einen immer breiteren Raum (Wunberg 1981). Es erschienen Gedichte von u.a. Felix Dörmann und Felix Salten, zwei Szenen aus dem *Anatol*-Zyklus von Arthur Schnitzler, Gedichte des jungen Hofmannsthal sowie literaturkritische Aufsätze von Hermann Bahr, Marie Herzfeld und Eduard Michael Kafka. Zohner weist in seinen lexikalischen Artikeln auf die erstaunliche Vielfalt der in der *Modernen Dichtung* vertretenen Texte hin. So etwa finden sich die Szenen *Frage an das Schicksal* und *Anatols Hochzeit* des noch weitgehend unbekanntenen Arthur Schnitzler neben »den geschätzten und geachteten Vertretern des älteren Realismus«, wie Leopold von Sacher-Masoch, Ludwig Anzengruber und Ferdinand von Saar. Auch vermerkt Zohner die beachtliche Repräsentanz weiblicher Autoren wie Bertha von Suttner oder Marie Eugénie delle Grazie (Zohner 1937, 1703). Von einem »Ausschluß von Autorinnen«, wie Brigitte Spreitzer in ihrem Buch über die österreichische Moderne der Frauen behauptet (Spreitzer 1999, 31), kann demnach keine Rede sein (s. auch Kap. 3).

Die *Moderne Dichtung* erschien nur bis zum 1. Dezember 1890 und wurde ab April 1891 unter dem Titel *Moderne Rundschau* fortgeführt. Als Herausgeber zeichneten E.M. Kafka und der Wiener Rechtsanwalt Dr. Jacques Joachim (Zohner 1937, 1703). Zu den engeren Mitarbeitern zählten Friedrich Michael Fels und der Theaterjournalist Julius Kulka. Die Redaktion übersiedelte von Brünn nach Wien. Die programmatische Absicht dieser Neugründung erläuterten die Herausgeber in der ersten Ausgabe: »Die *Moderne Dichtung* hat ausschließlich das literarische Leben [...] in den Kreis ihrer Betrachtung gezogen, die *Moderne Rundschau* tritt mit der Absicht auf den Plan, ein Spiegel des gesamten modernen Lebens zu sein« (Zohner 1937, 1704).

Das Vorhaben, die Literatur in den größeren Zusammenhang neuer gesellschaftlicher und wissenschaftlicher Entwicklungen zu stellen, deckte sich wiederum weitgehend mit den Zielen, welche die naturalistischen Zeitschriften *Die Gesellschaft* und *Freie Bühne* in Deutschland verfolgten. Dennoch fällt auf, dass in der *Modernen Rundschau* in noch beachtlicherem Maße als dies in ihrer Vorgänger-Zeitschrift der Fall gewesen war, jene jungen Modernen auftauchen, die sich schon damals nicht mehr umstandslos einer strengen naturalistischen Programmatik zuordnen ließen. Zu Schnitzler und Hofmannsthal, der unter dem Pseudonym Loris mit Rezensionen zu Maurice Barrès und Henri Frédéric Amiel, aber auch etwa mit seinem Einakter *Gestern* unter dem Decknamen Theophil Morren vertreten ist, gesellten sich nun auch J.J. David, Ebermann, Gold-

mann, Korff, Lothar etc. (Zohner 1937, 1704). Beiträge aus dem europäischen Ausland waren ebenso vertreten: Texte von Baudelaire, zum Teil von Felix Dörmann übersetzt, von Georg Brandes und dem italienischen Lyriker Giosuè Carducci, Ola Hansson und Jeronim Jassinskij, Alexander Öhquist und Aurelien Scholl, August Strindberg und Carl Spitteler, unter dem Namen Felix Tandem (Wunberg 1981, 26).

Freilich war auch der *Modernen Rundschau* keine langjährige Existenz beschieden. Die letzte Ausgabe erschien am 15. Dezember 1891. Die Herausgeber sahen sich darin gezwungen, ihren Lesern mitzuteilen, dass das Blatt vom Januar 1892 an vereinigt mit der Berliner *Freien Bühne für modernes Leben*, als *Freie Bühne für den Entwicklungskampf der Zeit* unter der Leitung von Wilhelm Bölsche erscheinen werde. Was auf den ersten Blick nur folgerichtig anmutet, bedenkt man die beiden Zeitschriften gemeinsame naturalistische Programmatik, zeitigte schwerwiegende Konsequenzen für die nichtnaturalistischen Autoren der jungen Wiener Schriftstellergeneration. Sie verloren – wie beispielsweise Hugo von Hofmannsthal – ihr publizistisches Forum. Die pluralistische Publikationspraxis der *Modernen Rundschau* sollte an der konsequent naturalistisch ausgerichteten *Freien Bühne* keine Fortsetzung finden.

Erster Auftritt von Jung-Wien: Die Ibsen-Feier

Wie hat man sich die Situation der jungen Schriftsteller im Wien jener Jahre vorzustellen? Der gründerzeitlichen Dekorationskultur entwachsen, suchten diese Jungen zweifellos ihren Platz zwischen den Positionen eines programmatischen Naturalismus strenger preußischer Observanz und den ästhetizistisch-psychologisierenden Literaturen aus nahezu ganz Europa, die ihre jeweiligen großstädtischen Avantgarden mit den Schlagworten des Impressionismus, der Neuromantik, des Symbolismus etc. versorgten. Als perspektivischer Fluchtpunkt, in dem sich all diese Tendenzen des – wie auch immer definierten – Neuen sammeln konnten, bot sich eine Symbolfigur an: der Dramatiker Henrik Ibsen.

Anfang der 1880er Jahre war der Versuch, das Wiener Publikum mit seinen Dramen bekanntzumachen, gescheitert (s.o.). Als Ibsen dann im April 1891 auf Veranlassung von Max Burckhard, dem Direktor des Burgtheaters, Wien besuchte, bot sich für die Autoren und Herausgeber der *Modernen Rundschau* die Gelegenheit, erstmals einer breiteren Öffentlichkeit gegenüber in Erscheinung zu treten (Wunberg 1981, 37). Dem Ereignis wurde symbolische