

Zu Beginn der Klassischen Moderne rückt ein dramatisches Genre ins Licht der Aufmerksamkeit, das bisher nur eine untergeordnete Rolle gespielt hatte. Es ist Strindberg gewesen, der die Gattung des Einakters programmatisch als „Formel des künftigen Dramas“ ausgerufen und gegen ein epigonal gewordenes Theater klassischer Prägung gestellt hat. In der Folge entsteht auch im deutschen Sprachraum eine erstaunliche Zahl von dramatischen Kurzformen in schillernder Qualität. Ebenso verschiedenartig ist der Anspruch dieser Gemengelage an literarischen Texten, die teilweise nur als Bühnenmanuskripte in Zeitschriften oder als Einzelausgaben in kleiner Auflage gedruckt werden: Als bloßes Unterhaltungsstück, als Versuch eines spezifisch modernen und doch intensiven Illusionstheaters oder als Medium theoretischer Reflexion hat die Kurzdramatik das literarische Feld über wichtige Zäsuren wechselnder Programmierung von Literatur hinweg beeinflusst.

Die Forschung hat den Einakter bisher nur als Symptom einer „Krise“ dramatischer Repräsentation (Szondi), als Reaktion auf das Ermüden der großen klassischen Formen beschrieben und besonders im Umfeld der Wiener Moderne problemlos kontextualisieren können. Im Werk Hofmannsthals schien die lyrisch-monologische Tendenz des Einakters dem Befund einer „Krise der Wahrnehmung um 1900“ direkt zu entsprechen. Komplementär dazu wurde das bei weitem umfangreichste Oeuvre Schnitzlers dieser Gattung mit der „Wahrheitsproblematik“ der (poetischen) Sprache (ein Topos, den bekanntlich Nietzsche stimuliert hat) rasch in Verbindung gebracht. Ergänzend haben typologische Arbeiten, die auf die gattungsinterne Entwicklungsdynamik der Form abstellen (Schnetz), den Einakter auf den Fluchtpunkt des epischen und absurden Theaters bezogen. Obwohl dabei wichtige Erkenntnisse für die knappe Strukturformel des Genres im Längsschnitt (also in einer Art Rückschau) gewonnen werden, müssen Fragen, die sich mit der spezifischen Funktion der Gattung im literarischen Feld beschäftigen, unbeantwortet bleiben: Warum aber steht in der Klassischen Moderne mit dem Einakter ein Formmodell zur Verfügung, das offenbar über Grenzen literarischer Programmdifferenzierung hinweg von gegenläufigen ästhetischen Formationen nicht nur angenommen, sondern auch produktiv genutzt werden kann?

Theatergeschichtlich leitet sich das Formgesetz des Einakters bekanntlich aus Beständen her, die man als gegenkanonisch bezeichnen muss. Das subversive und parodistische Potential, zugleich aber auch die spezifische Modernität der Gattung wird augenfällig in der produktiven Aufnahme ihrer Vorläufer. Pro- und Epiloge, Vor-, Zwischen- und Nachspiele, *scène lyrique* und *proverbe* haben Reformen und Re-Interpretationen des klassischen Dramas stets kommentierend begleitet und sich in ein Verhältnis des Zitats zu ihnen gesetzt. Auf thematischer Ebene re-arrangiert der Einakter Elemente der eigenen Geschichte vor seiner Mündigwerdung und überführt sie in selbstreflexive oder meta-dramatische Codewörter. So ist vor allem für Schnitzler überzeugend gezeigt worden, wie Marionetten, Welttheater und Wurstelkomödie den Wirklichkeitsbezug und damit die *conditio humana* problematisieren (Bayerdörfer).

Die Frage nach dem Verhältnis zu anderen Gattungen über die Grenzen dramatischer Repräsentation hinaus lässt sich allerdings nur von einer höheren Abstraktionsebene aus stellen. In seiner notwendigen Konzentration und im Verzicht auf Motivation, Intrige, oft sogar auf Handlung seiner Figuren bildet der Einakter einen fundamental anderen Zeitbezug aus. In der Art seiner *Verdichtung* gehorcht er einem von der Form diktierten Modell poetischer Belebung und erzeugt eine zwanghafte Präsenz von Sinn, in der Zeitabläufe und Begriffe der Dauer vollständig suspendiert werden. In diesem „erzwungenen Augenblick“ (Neumann) ist die Sprache nicht mehr Medium des Zweifels, sondern *setzt* Wirklichkeit im Modus ihrer eigenen performativen Übersteigerung. Im Rahmen eines dialektisch entwickelten Konflikts setzt der Einakter auf diese Weise eine nicht mehr außer Kraft zu setzende Entscheidungslogik an, die zu einer letzten Sinnstiftung des „Lebens“ anhebt.

Hiervon ausgehend soll erstens der Versuch gemacht werden, Bezüge zur „Charakterstudie“, zum politischen Essay, zur Novelle und zum „Lebensbild“ im Umfeld der Einakter für einen Zeitraum von 1890–1918 herzustellen. Es wäre zu fragen, in welcher Weise erzählende Texte, insbesondere szenischer und (auto-)biographischer Schreibweise, ähnliche Phänomene von Sinnpräsenz und endgültiger Zäsur in ihrem jeweils verschiedenen Darstellungsmodus hervorbringen. Zweitens könnten diskursive Formationen und Wissensbestände wie Begriffe von „Erlebnis“, „Verdichtung“ und „Trauma“ in den Blick kommen, die nicht nur eine Komponente der affektiven Konzentration, sondern auch eine literaturwissenschaftliche Nachgeschichte aufweisen.