

Hans Esselborn

Universität zu Köln

Transkulturelle Prozesse in der österreichischen Literatur des Fin de siècle am Beispiel von Jung-Wien und Georg Trakls Jugendgedichten

Mit dem Philosophen Wolfgang Welsch (WELSCH 1999) möchte ich das Konzept separater Kulturen als Sphären oder Inseln, die nur gelegentlich und punktuell miteinander in Verbindung treten, ablehnen. Statt dessen bevorzuge ich eine dynamische Vorstellung von kulturellen Zentren, die sich herausbilden, auf andere wirken und mit ihnen in Wechselwirkung treten. Es geht dabei nicht einfach um Einflüsse und Übernahmen, sondern um Anregungen und Anpassungen, welche Momente einer fremden Kultur in das eigene Konzept integrieren, so dass sich die eigene Kultur aus der Adaption und Ablehnung fremder Elemente, im Kontrast, neu konstituiert.

Kultur lässt sich nicht länger als Ansammlung territorialer Container verstehen, sondern erscheint als global vernetzte Gemeinschaftsressource, aus der sich Individuen und soziale Gruppen bedienen, um ihre spezifischen kulturellen Eigenarten auszuformen (SCHULZE-ENGLER 2006: 46).

Im Falle des Fin de siècle, also der literarischen und kulturellen Bewegungen um 1900, herrscht Einverständnis, dass Paris mit der Dekadenz und dem Naturalismus das zentrale und dynamische Zentrum darstellt. Man müsste allerdings hinzufügen, dass die französische Dekadenz z.B. Baudelaire viel Richard Wagner verdankt (KOPPEN 1973) und Gedanken der deutschen Romantik fortführt. Der Naturalismus etwa E. Zolas reagiert auf den gesamteuropäischen Aufschwung der Naturwissenschaften und der Technik, der in Deutschland noch einschneidender ist und weiter als in Frankreich geht. Deshalb fordert A. Holz in Berlin einen „konsequenten Naturalismus“ und versucht Zola zu übertrumpfen. Der deutsche Expressionismus entwickelt später dann eine noch weitergehendere Antwort auf die Herausforderungen der modernen Gesellschaft.

Vom Standpunkt der deutschsprachigen Literatur aus sind Wien, Berlin und daneben noch München kulturelle Zentren, in denen die Moderne vorbereitet wird. Paris und Berlin stehen auch für nationale Gegensätze, die einen jeweils anderen Weg zum 20. Jahrhundert vorweisen. Dagegen ist Wien als multikulturelle Stadt ohne sprachliche Nationalität anzusehen, die sich stark von den französischen Entwicklungen anregen lässt, aber auch an den deutschen Veränderungen partizipiert. Deshalb möchte ich die Literatur und Kultur Wiens bzw. des deutschsprachigen Österreichs in den Mittelpunkt stellen. Die polnische Literatur dieser Zeit, die nach dem Ausweis der Architektur gerade in Krakau im Fin de siècle floriert, könnte man in diesen Kontext einordnen.

Bevor ich die Vielfalt der europäischen Strömung um 1900 charakterisiere, möchte ich kurz die politische und soziale Lage und Stimmung in den drei kulturellen Zentren Paris, Wien und Berlin skizzieren. In Paris ist seit dem verlorenen Krieg 1871 und dem Ende des Kaiserreiches die Politik in einer Phase der Desorientierung und Stagnation. Das Land zehrt kulturell von seiner großen Vergangenheit, wenn es auch noch Anteil am wirtschaftlichen Aufschwung Europas nimmt, der sich z.B. in den großen Weltausstellungen manifestiert. Während der Naturalismus sich bewusst an den neuen industriellen Entwicklungen orientiert, ist die maßgebliche Dekadenz auf die Vergangenheit bezogen und vom Gefühl der Endzeitstimmung durchtränkt.

Dies findet ein großes Echo in Wien, wo politisch das drohende Ende der Habsburger Monarchie die Atmosphäre bestimmt und das Gefühl vorherrscht, ganz vom Erbe der großen barocken Vergangenheit leben zu müssen. Dies widerspricht allerdings dem wirtschaftlichen und sozialen Aufschwung z.B. Böhmens und Mährens.

In Berlin herrscht seit der Reichsgründung und dem erfolgreichen Krieg gegen Frankreich 1871 eine optimistische Aufbruchsstimmung in Politik und Wirtschaft. Doch ist diese von Wirtschaftskrisen und politischen Problemen z.B. mit der Sozialdemokratie überschattet. Es entwickelt sich aus dem Konflikt der beschleunigten Industrialisierung mit den überlieferten Strukturen ein allgemeines Krisenbewusstsein, das sich später im Expressionismus artikuliert. Der Naturalismus bleibt eine Übergangserscheinung neben anderen Strömungen, die ihm pessimistisch widersprechen und meist von Frankreich angeregt sind wie der Symbolismus und die Dekadenz. Daneben ist in Deutschland die Dynamik der Lebensphilosophie und vor allem der Einfluss Nietzsches zu spüren, der sich im Jugendstil, aber später auch im Vitalismus des Expressionismus zeigt.

Die Jahrhundertwende ist nach Jost Hermands Aufsatz „Stile, Ismen, Etiketten“ in Deutschland die Zeit der Ismen, d.h. der vielen, schnell wechselnden und schwer abzugrenzenden Stile und Weltanschauungen, die sich in allen Künsten zeigen.¹ Heute geht man eher von einem erstmaligen „Nebeneinander und Gegeneinander unterschiedlicher ästhetischer Bestrebungen“² aus. So entwickelt Rasch die These von der inneren Einheit der Zeit von 1890 bis 1914, „einer Zeit, in der klar unter-

¹ HERMAND (1978). Es handelt sich um Naturalismus, Impressionismus, Symbolismus, Fin de siècle, Dekadenz, Jugendstil, Neuromantik.

² ZMEGAC (1981: IX) vgl. auch KIMMICH / WILKE (2006).

scheidbare Formungsweisen, die keimhaft schon im Anfang nebeneinander hervortreten, sich nebeneinander entfalten.“ (RASCH 1981) Die Unterschiede sieht er einerseits durch die Notwendigkeit der „Abweichung, von der herkömmlichen Motiv- und Sprachwelt“ und „von der zeitgenössischen Wirklichkeitswelt und ihren Normen“, andererseits aber auch durch den Zwang zur „Herausforderung, der künstlerischen Provokation“ bedingt (RASCH 1981: 25f.). Die Epoche erscheint so widersprüchlich.

Einmal als eine Zeit des Niedergangs und Zerfalls, allenfalls der Verfeinerung, [...] als eine Zeit der Dekadenz; zum andern als ein Zeitalter, das sich kraftstrotzend anschickte, in allen Bereichen des öffentlichen Lebens neue Leistungen zu vollbringen, Reformen einzuleiten, einen andersartigen Lebensstil zu erproben (ŽMEGAČ 1981: XIV).

Ich werde nur auf die bekanntesten literarischen Richtungen genauer eingehen und meinen Fokus auf die österreichische und d.h. besonders die Wiener Literatur richten, die damals im deutschen Sprachraum eine herausragende Sonderrolle hatte, so wie Wien als Hauptstadt eines Vielvölkerstaates. Hier wurde besonders intensiv die französische *Décadence* rezipiert und der Begriff des *Fin de siècle* charakterisierte nicht nur die Stimmung des politischen und gesellschaftlichen Lebens, sondern traf auch das Wiener kulturelle Laboratorium des 19. Jahrhunderts, in dem mit dem melancholischen Abschied von der Vergangenheit auch Neues vorbereitet wurde: die Nervenkur, die vor allem Bahr propagierte, die Psychoanalyse Freuds, die Sprachkrise und der Beginn des antimimetischen Sprechens.³

Die beiden Bezeichnungen Dekadenz und *Fin de siècle* gehören eng zusammen. Als Beschreibung des Verfalls und degenerierter Personen sowie der Endzeitstimmung.

Seit den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts wird die weitgehend von der *Décadence*, von Müdigkeit und willenschwacher Passivität gekennzeichnete Stimmungslage der Zeit mit dem Kennwort 'Fin de siècle' bezeichnet. Die Formel verblasst ziemlich schnell zum Modewort (RASCH 1986: 118).

Die *Décadence* entsteht als literarische Richtung im späten 19. Jahrhundert in Frankreich und wird von Hermann Bahr an die Wiener Literatur übermittelt, wo sie von 1890 bis etwa 1910⁴ maßgebend war und vor allem die Gruppe Jung-Wien bestimmte, obwohl diese die ambivalente Bezeichnung nicht übernahm.

Künstlichkeit, artistisches Raffinement, subtilste Nuancierung sind häufige Kennzeichen der *Décadence*-Dichtung, weiterhin eine Vorliebe für das seltene und erlesene Wort, eine Entlegene verbindende, überraschende Metaphorik, hermetische Strukturen (RASCH 1986: 21f.).

Werden in diesem Zitat vor allem Momente der Darstellung hervorgehoben, so werden gemeinhin eher inhaltliche Merkmale als typisch genannt.

³ Vgl. TROMMLER (1982: 61): „radikale Abkehr von der Mimesis zugunsten der autonomen Sprachkunst (poesie pure!)“.

⁴ Vgl. RASCH (1986), FISCHER (1978: 90).

Die Darstellung des Verfalls und Untergangs in allen Spielarten und Differenzierungen. [...] Die Schwächung der Lebenskraft macht nicht nur empfänglich für immer neue, immer ausgefallener Reize, für künstliche Belebungs Momente, für Sensationen der Nerven, es macht geradezu süchtig nach ihnen (RASCH 1986: 21).

Diese Formulierungen machen es verständlich, dass *Décadence* zunächst ein negativer Begriff war, den erstmals Baudelaire ins Positive wendete, als Ausdruck einer erhöhten Sensibilität und einer ästhetischen Opposition gegen die fortschrittsgläubige, materialistische Zivilisation. Die Dekadenz bezeichnet in Deutschland vor allem den biologischen und moralischen Verfall und den Niedergang von Personen und Familien, wie er z.B. in Thomas Manns *Buddenbrooks* beschrieben ist. Sie bleibt aber insgesamt eine Randerscheinung so wie auch der Symbolismus Stefan Georges, der stark von Paris beeinflusst wurde. Im französischen Symbolismus wurde besonders von Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé eine neue lyrische Sprache geschaffen, die maßgebend für die Moderne wurde „Bezieht sich diese[r] vorwiegend auf sprachliche und poetologische Erscheinungen, die sich in Stil und Form eines literarischen Werks manifestieren, so umreißt *Décadence* eine Haltung dem Leben und der Gesellschaft gegenüber“ (KOPPEN 1973: 46).

Mit der *Décadence* wird oft der Ästhetizismus verbunden. Vorbild des ästhetizistischen Verhaltens ist Huysmans Romanheld Des Esseintes und Wildes Dorian Gray. Im deutschen Sprachraum und vor allem in Österreich ist diese Haltung der Distanz zum Leben und zum Alltag vielfach aufgegriffen worden. Während Dekadenz eher ein Schicksal ist, ist der Ästhetizismus eine individuelle Haltung, die sowohl als Flucht als auch als Opposition gegenüber der Wirklichkeit verstanden werden kann. Wie die ästhetische Haltung lässt sich auch der Verfall genießen, nämlich als schöner Untergang der Tradition, wie er im deutschsprachigen Raum vor allem in Österreich beschrieben wurde. Die Dekadenz betrifft nicht zuletzt auch die moralischen Werte, was Nietzsches Nihilismusthese von der „Entwertung der obersten Werte“ hervorhebt. So findet sich in den Motiven der Dekadenz häufig der Themenkomplex, den Mario Praz als „Schwarze Romantik“ bezeichnet und den Bahr Satanismus nennt. Es geht hier um das Böse um des Bösen willen, als Empörung gegen das Christentum oder um die ausgesuchten Reize der Bosheit aus Langeweile und Naturferne zu erleben.⁵ Hierbei steht vor allem die Erotik mit allen denkbaren „Perversionen“ wie Inzest, Homophilie, Sadismus, Masochismus und Nekrophilie im Zentrum (vgl. FISCHER 1978: 56).

Für die erschlafften Nerven, die ermüdeten Sinne sind immer stärkere Reizmittel zur Aufputschung nötig. [...] Denn was neu und ungewöhnlich, unbekannt ist, durchbricht am kräftigsten die Eintönigkeit des Normalen, den Ennui“ (RASCH 1986: 65).

Der Satanismus findet sich in Frankreich, aber weniger in Österreich, wo eher der Ästhetizismus kultiviert wurde.

⁵ Vgl. BAHR (1968: 117f.), vgl. RASCH (1986: 68).

Die starken Reize werden besonders in der Wunsch und Angstprojektion der *Femme fatale* erlebt. In ihr wird die „Naturgewalt der Frau zugleich verehrt und dämonisiert“ (RASCH 1986: 75). Der Gegentypus der *Femme fragile*, zentral z.B. bei Maeterlinck entspricht eher den dekadenten, männlichen Hauptfiguren in ihrer Hinfälligkeit und Lebensschwäche.⁶

Neben diesen wichtigsten Bezeichnungen finden sich auch die des Impressionismus und der Neuromantik. Erstere ist von der Malerei übernommen und bezeichnet eine Betonung der flüchtigen Wahrnehmung, doch ergibt sich dadurch auch ein anderes Bild der Wirklichkeit. Der Zweifel, „wie die Welt ‘wirklich’ ist“ (BAHR 1968: 196) und ob sie nicht nur in der Reizung der Nerven fassbar ist (BAHR 1968: 82, 84) führt zu einer Art subjektiver Konstruktion oder Illusion der Außenwelt. Zum literarischen Impressionismus können in Deutschland D. v. Liliencron und A. Holz mit nuancierten Naturbeschreibungen gerechnet werden, in Österreich erscheint diese Richtung eher als „Nervenkunst“, als Zergliederung der Gefühle und des „unrettbaren Ich“.

Die Neuromantik ist eher konservativ, hat aber auch an der ästhetischen Opposition gegen die Zeit teil. Sie versucht eine Aktualisierung des romantischen Erbes, gegen das die „Modernen“ wie Holz polemisieren, ohne es doch ganz abstreifen zu können, denn die epigonale Spätromantik ist an der Jahrhundertwende in der Lyrik noch stark vertreten und geht teilweise in den Symbolismus über.

Eine Richtung, die gegen das Dekadenzgefühl gerichtet ist, ist der Jugendstil, der eine Erneuerung vom Begriff des Lebens her versucht. Hier handelt es sich zunächst um ein Phänomen der bildenden Kunst, genauer der dekorativen und angewandten Künste, wie es zuerst in der Münchner Zeitschrift *Die Jugend*, also in Deutschland seit 1896 vertreten wurde. Der dekorative Jugendstil zeigt die Merkmale Linearität, Vignette und florale Verschlingung.⁷ Doch hat die germanistische Forschung auch den Begriff des literarischen Jugendstils verwendet (vgl. HERMAND 1971), der aber nur teilweise bei verschiedenen Autoren zu finden ist, z.B. bei den Symbolisten George und Rilke, bei den Expressionisten Stadler und Trakl, von weniger bekannten Autoren wie Bierbaum abgesehen. Trommler sieht im literarischen Jugendstil neben der Stilisierung die „Selbstpräsentation [der Dinge] als Dinge“ und die „Repräsentation des gefeierten Lebens“ maßgebend an (TROMMLER 1982: 62).

Die Forschung hat sich vor allem für das Frauenbild des Jugendstils interessiert. So schließt Hermand in seinem Aufsatz *Undinen-Zauber* das Bild der elementaren und natürlichen Frau an die Typen der Dekadenz, der *Femme fatale* und der *Femme fragile* an. In der ersten Phase wird das „Pikant-Erotische“ an Frauen wie Lulu, Salome, Kleopatra, Mesalina und Judith ins „Satanische, Grotteske, ja Morbid-Dekadente“ gesteigert. In der zweiten Phase, dem Jugendstil, werden die Frauen „fast ausschließlich als nackte Naturwesen: als Nymphen, Nixen, Sylphen, Daphnen und Undinen“ dargestellt (HERMAND 1972: 149). Dies gilt für die bildende Kunst, für die Hermand schöne Beispiele bringt, aber auch für die Literatur (z.B. bei Trakl). Die Reduktion der Frauen auf elementare Wesen zeigt sich darin, dass sie mit dem

⁶ Zu den Frauenfiguren vgl. FISCHER (1978: 59f.).

⁷ Vgl. KOPPEN (1973: 66), DAVID (1963: 213).

Untergrund, den Seerosen, Ranken und vor allem Wellen verschmelzen. Letztere stellen auch das „Urprinzip aller literarischen Art Nouveau-Tendenzen um 1900“ dar (HERMAND 1972: 159).

Die Vorstellung des lebendigen und jugendlichen Aufbruchs wird aber dadurch dementiert, dass der Jugendstil durch die „konsequente Zeitausschaltung“ (HAJEK 1971: 68) zur stilisierten Momentaufnahme, zur nature morte neigt und so zum Motiv des Verfalls zurückkehrt. Bei Trakl ist dies in der frühen Prosaskizze *Verlassenheit* von 1906 und in der Jugendlyrik zu beobachten. „Wenn hier Parke und Weiher erscheinen, dann meist im Zeichen herbstlicher Verlassenheit und totenhafter Stille, was sich vor allem beim jungen Trakl zeigen lässt, dessen Teichgedichte geradezu den Eindruck des Verwesenden erwecken“ (HERMAND 1972: 178).⁸

Jung-Wien

Die literarische Situation in Wien und Österreich weist um die Jahrhundertwende Besonderheiten gegenüber Berlin und Deutschland auf. So wurde von den Wiener Autoren der Naturalismus und die soziale Frage mit Ausnahme von Bahr nicht aufgegriffen. Dagegen übernahm man den Begriff des Impressionismus für Texte, die man im Norden als neuromantisch bezeichnete (TROMMLER 1982: 52). Die Gruppe Jung-Wien, die aus einem einheitlichen sozialen Milieu nämlich dem Großbürger-tums stammte: Hofmannsthal, Schnitzler, Beer-Hoffmann, von Andrian, Bahr, Altenberg und Kraus und ähnlich Musil, Broch und Rilke aus dem weiteren Österreich, neigt seit den neunziger Jahren vor allem der Dekadenz und dem Ästhetizismus zu.

Das Wort vom Jahrhundertende, 'Fin de siècle', mit anderen Tendenzen der 'Décadence' von Frankreich importiert, spricht vor allem in Wien an, wo die ästhetische Lebensstimmung nicht nur bei der künstlerisch-literarischen Intelligenz, sondern ganz allgemein im liberalen Bürgertum den Verlust an politischem Einfluß kompensieren muß.⁹

Die Fin de siècle-Stimmung hatte hier eine politische und soziale Grundlage im drohenden Untergang des Habsburger Reiches. Wie schon Bahr feststellte, will das junge Österreich aber nicht den radikalen Bruch mit der Vergangenheit, wie die deutschen Naturalisten und später die Expressionisten. Die Wiener fühlten sich als Erben, „als spätgeborene Abkömmlingen und Abkömmlinge“ (HONOLD 1996: 649). Bahr fasst die ambivalente Haltung gegenüber der Tradition so zusammen: „Sie verehren die Tradition. Sie wollen nicht gegen sie treten. Sie wollen nur auf ihr stehen. Sie möchten das alte Werk der Vorfahren für ihre neuen Zeiten richten“ (BAHR 1968: 145). Vor allem an Hofmannsthal stellt er den Aspekt des Ästhetizismus heraus, der die Wiener von den Berlinern, aber auch von den französischen Symbolisten wie

⁸ Vgl. auch HERMAND (1964).

⁹ TROMMLER (1982: 54f.). Grundlegende aktuelle Informationen zur Gruppe Jung Wien gibt LORENZ (2007).

Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé abhebt (vgl. BAHR 1968: 151). Bahrs Urteil ist umso gewichtiger, da er die französische Dekadenz nach Wien vermittelt hat, erstmals in seinem Essay *Moderne Dichtung* von 1890. Er hat ebenso mit der *Überwindung des Naturalismus* von 1892 die Richtung auf die Analyse des Innenlebens, also die Psychologie und den Impressionismus der flüchtigen Wahrnehmung vorgegeben. Die Besonderheiten der Jung-Wiener bestehen also im Desinteresse an der mimetischen Beschreibung der Außenwelt, im Sinne des Naturalismus, im Fehlen eines starken Einflusses Nietzsches und der Lebensphilosophie, der sonst in Deutschland maßgebend war, in der intensiven Übernahme der Dekadenz aus Frankreich zugleich mit der Caféhauskultur, die sich mit dem Bewusstsein des Erbes und einer allgemeinen Sprachkrise verband.

Ich werde zuerst Motive der Dekadenz in den Werken der Jung-Wiener beschreiben, vor allem den schönen Untergang, dann die Haltung des Ästhetizismus mit der Introspektion und Problematisierung des Ich charakterisieren und schließlich von der Reflexion über die Sprache und dem Misstrauen in ihre Fähigkeiten sprechen.

Das dekadente Spätzeitbewusstsein hat am deutlichsten Hofmannsthal in seinem d'Annunzio-Essay formuliert, in dem er gerade das Gefühl des Verlustes an Lebendigkeit und den Gewinn von seelischer Sensibilität als Kennzeichen der Moderne herausstellt.

Wir haben gleichsam keine Wurzeln im Leben und streichen, hellsichtige und doch tagblinde Schatten, zwischen den Kindern des Lebens umher. [...] man treibt Anatomie des eigenen Seelenlebens, oder man träumt. Reflexion oder Phantasie, Spiegelbild oder Traumbild. Modern ist das psychologische graswachsenhören und das Plätschern in der reinphantastischen Wunderwelt. [...] Modern ist die instinktmäßige, fast sonnambule Hingabe an jede Offenbarung des Schönen, an einen Farbenakkord, eine funkelnde Metapher, eine wundervolle Allegorie.¹⁰

Die junge Generation kann aufgrund der „Verfalls- und Gärungsprozesse, die im Alten gegen das Alte arbeiten“ (HONOLD 1996: 651) auf die Entstehung des Neuen warten. Die erstaunlich selbstzufriedene Stimmung des Fin de siècle zeigt sich auch in Hofmannsthals Vision von Wien als Ruinenstadt, in der die Natur den Verfall der Stadt verschönert. Der schöne Untergang wird als sprachübergreifendes Merkmal der österreichischen Literatur der Jahrhundertwende auch von Konstantinovic herausgestellt. Er prägt auch viele frühe Gedichte Trakls.

Ohne einer höheren Wahrheit verpflichtet zu sein als dem Schönen, gesellschaftlich und politisch ungebunden wie keine Generation zuvor, entdeckte Jung-Wien im Zeichen von Secession, Dekadenz oder Jugendstil die eigene Gegenwart als den Ort, an dem sich allem Nihilismus zum Trotz doch jederzeit noch das Schöne ereignen kann, – man muß es nur wollen, in welcher Form auch immer (LANGE 1995: 32).¹¹

¹⁰ HOFMANNSTHAL: Essay über D'Annunzio zitiert nach FISCHER (1986: 88f.).

¹¹ Vgl. RASCH (1981: 111): „Die Schönheit wirkt am intensivsten als schwindende Schönheit, in dem Moment, wo sie bereits verloren ist“.

Dekadente Motive und Fin de siècle-Stimmung finden sich aber nicht nur bei Hofmannsthal zum Beispiel im Drama *Gestern*, sondern auch in den frühen Dramen Schnitzlers, besonders im *Anatol* von 1893. Die gleichnamige Hauptfigur „stellt sich bewußt außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft und zitiert mit jeder Geste melancholisch die Welt einer untergehenden Aristokratie, die sich noch unbefangen dem Genuß hingibt“ (MAGRIS/REINIGER 1982: 241). Ihre „zur Lebensform gewordene Unentschlossenheit und Willenlosigkeit“ (MAGRIS/REINIGER 1982: 242), ein Zeichen der biologischen und geistigen Dekadenz, ist auch bei anderen Figuren Schnitzlers zu finden.

In der Literatur von Jung-Wien verbindet sich der schöne Untergang und die distanzierte und ästhetische Haltung dem Leben gegenüber meist mit der Problematisierung dieser Existenzform, so in von L. v. Andrians *Garten der Erkenntnis* von 1895, wo der gestörte Wirklichkeitsbezug eines Adligen dargestellt wird. Ähnlich wird in R. Beer-Hofmanns *Der Tod Georgs* von 1900, der „Prozeß der kritischen Selbsterkenntnis des Ästheten“ (MAGRIS/REINIGER 1982: 238) geschildert. Diese beiden Werke sind die einzigen, die von den beiden Autoren überlebten. Das Jugendwerk Hofmannsthals steht ganz im Zeichen der Darstellung und der Kritik des Ästhetizismus, besonders deutlich im Drama *Der Tor und der Tod*, wo der dandyhaften Hauptfigur durch fehlendes Engagement das Leben entgleitet. Hier klingt von ferne das Thema des Nihilismus an.¹²

Die Forschung führt die Melancholie und den Ästhetizismus auf den „Dualismus zwischen reflektierender Intellektualität und Tathemmung ohne Einsicht in gesellschaftliche Zusammenhänge“ (FISCHER 1986: 20) zurück. Die weltlose Selbstreflexion der Ästheten führt zu einem „Gefühl der Bodenlosigkeit, weil sie kein konsistentes Ich fanden, sondern nur eine grenzenlose Subjektivität“ (FISCHER 1986: 72). Hier ergibt sich eine deutliche Parallele zur *Analyse der Empfindungen* des Wiener Philosophen Ernst Mach von 1885, die von Bahr auf die einprägsame Formel vom „Unrettbaren Ich“ gebracht wurde.¹³ Was nach der Auflösung der Identität bleibt, sind wechselnde Sensationen, die für Jung-Wien typische „Nervenkunst“, eine Abhängigkeit von flüchtigen Stimmungen.

Diese impressionistische Haltung, die sich in Momentaufnahmen ausdrückt, ist eng verbunden mit der für Österreich typischen Sprachreflexion, die unabhängig von Nietzsche zu einem Verzicht auf die Wahrheitsfunktion der Sprache zwingt, wie es sich auch aus F. Mautners Abhandlung *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* von 1901 ergibt. In eher dichterischer Form wird die Sprachskepsis in Hofmannsthals berühmtem fingierten *Brief des Lord Chandos* von 1902 ausgedrückt, aber auch in Musils *Verirrungen des Zöglings Törleß* von 1906. Bei fast allen österreichischen Autoren der Zeit – nicht zuletzt beim jungen Trakl – findet sich das Motiv des Un-

¹² Vgl. MAGRIS/REINIGER (1982: 239): „In der österreichischen Literatur der Jahrhundertwende verstärkt sich mit der Flucht in eine ästhetisch verklärte Welt das Bewußtsein der Entfremdung und des Nihilismus als Kennzeichen der modernen Zivilisation“.

¹³ BAHR (1968: 84): „Die Sensationen allein sind Wahrheit [...], das Ich ist immer schon Konstruktion [...], woher und wodurch die Dekadence zu ihrer Ichlosigkeit gedrängt wird“.

genügens an der Sprache und die Vorstellung einer Kommunikation durch Schweigen. Karl Kraus' Werk beruht auf der Sprachkritik, der er die österreichischen Zeitungen und ihre Phrasen unterzieht, nachdem er die Autoren von Jung-Wien kritisiert hat (vgl. ARNTZEN 1977). Die Sprachkrise führt über die Aufgabe der Referenz auf die Wirklichkeit hinaus schließlich wie im Expressionismus zu einer rein durch Wörter evozierten Sprachwelt (vgl. LANGE 1995: 41).

Georg Trakl und Jung-Wien. Biographische Verbindungen und Differenzen

Bekanntlich ist Trakl 1887 in Salzburg geboren, gehörte also einer etwas jüngeren Generation an als die Autoren von Jung-Wien. Zudem war sein Milieu eher kleinbürgerlich und die Wiener Moden kamen in der Provinz später und anders an, wenn auch hier das Kaffeehaus für die literarische Kommunikation eine zentrale Rolle spielte. Trakl studierte vom September 1908 bis September 1910 Pharmazie in Wien, dann blieb er bis zum September 1911 wegen des Militärdienstes. Er konnte also die seit 1890 von der Dekadenz geprägte Stimmung und Literatur in einem späten Zustand in sich aufnehmen. Allerdings ergibt sich aus seinen Briefen, dass das hektische Leben in der Weltstadt, das er als Chaos erlebte, eine Bedrohung für sein psychisches Gleichgewicht war und er den schönen Verfall nur im provinziellen Salzburg erlebte, als Protestant auch in den Erscheinungen der katholischen Kirche. Schon in seiner Schulzeit schloss er sich wegen seiner Misserfolge der Boheme an, unter anderem mit Rauschgiftexzessen, während die Jung-Wiener im großbürgerlichen Milieu verankert blieben.

Sein literarisches Debüt findet in Salzburg statt, zuerst in einem Dichterkreis, wo er schon 1904 das Gedicht *Der Heilige* vorliest. Dieser Text zeigt den frühen Einfluss von Baudelaires Satanismus, aber ebenso den Nietzsches, der im Gegensatz zu den Jung-Wienern, für sein Werk maßgebend wurde. Es ist vor allem die ethische Polarität „Dionysos gegen den Gekreuzigten“ des späten Nietzsche, die dessen frühere Alternative „Dionysos gegen Apollo“ aus der *Geburt der Tragödie* und damit die Artistenmetaphysik überlagert. Der große Einfluss Nietzsches auf das gesamte Werk Trakls, den die Forschung u.a. als „Gegenbildlichkeit“ benennt, wird später genauer beschrieben werden.

Trakls literarisches Debüt in Salzburg umfasst auch die Aufführung zweier Einakter und die Publikation von Prosaskizzen und Rezensionen in der Zeitung. Nach dem Misserfolg des zweiten Dramas 1906 bricht diese Phase ab und Trakl vernichtet seine Dramen. In Wien kommt Trakl über die Vermittlung seines Jugendfreundes Buschbeck in Kontakt mit den dortigen künstlerischen Kreisen, wobei er die Erstveröffentlichung dreier Gedichte, die auch in die Sammlung von 1909 aufgenommen wurden und die der Dekadenz zuzurechnen sind, der Empfehlung von Bahr verdankt. Diesen lernt er auch persönlich kennen, aber der Kontakt bricht später ab. In

diese Zeit fällt die Zusammenstellung der Sammlung von 1909, für die Buschbeck vergeblich Subskribenten und einen Verlag sucht.

In Wien hat Trakl, nicht zuletzt angeregt durch die intensive und imitatorische Lektüre der Rimbaud-Übersetzung von K.L. Ammer und die Erfahrungen der Großstadt – beides seit 1908 – einen neuen Stil entwickelt, den Zeilenstil, der vier verschiedene Szenen in einer Strophe zusammenschweißt und der dem gleichzeitigen Verfahren der Berliner Expressionisten van Hoddiss und Lichtenstein seit 1910 entspricht. Dem französischen Symbolisten Rimbaud gelang mit seinen Visionen und der Sprachmagie seiner Prosatexte der Durchbruch zu einer antimimetischen Literatur und einer Ästhetik des Hässlichen jenseits der Dekadenz-Thematik. Zwar stand Trakl auch später in Kontakt mit geistigen Größen Wiens: K. Kraus, O. Kokoschka und A. Loos, die aber nicht zu den Literaten von Jung-Wien gehören, sondern deren dekadenten und ästhetizistischen Bemühungen eher kritisch gegenüberstanden.

Sein neuer Lebensmittelpunkt ist seit 1912 der Kreis der Zeitschrift *Der Brenner* um den Herausgeber L. von Ficker. Diese Gruppe, die christlich und existentialistisch orientiert war, kann als Gegenpol zur Fin de siècle Literatur Jung-Wiens aufgefasst werden. Mit der ethischen Forderung nach Wahrheit statt Schönheit, die Trakl an sich selbst richtet und in der die Wagner-Kritik Nietzsches nachklingt (vgl. BASIL 1965: 46ff.) nähert sich der Autor der Position der deutschen Expressionisten. Einen persönlichen Kontakt hat er aber erst 1914 kurz vor seinem Tod mit Else Lasker-Schüler in Berlin.

Es ergeben sich also Abweichungen von der Gruppe Jung-Wien: 1. Zugehörigkeit zur Salzburger Boheme und dann zum Brenner-Kreis, 2. intensive, wenn auch widersprüchliche Rezeption Nietzsches, besonders der Lebensphilosophie und der Kritik des Christentums (Dionysos gegen Christus), 3. starker intertextueller Bezug auf die französische Moderne (Baudelaire, Rimbaud, Maeterlinck) und zugleich der traditionellen deutschen Lyrik der Goethezeit, besonders Hölderlins. Trotzdem sind Trakls Jugendgedichte vor 1909 von der Dekadenzstimmung und dem Ästhetizismus der Wiener Autoren geprägt. Wie Blaß feststellt, rezipierte er zunächst zeitgenössische Literatur, oft aus dem Umfeld der Dekadenz, wie Maeterlinck, Schnitzler, Wilde, Baudelaire, Nietzsche, bevor er sich der deutschen Lyrik der Goethezeit zuwandte. Die Jugendstilmotivik teilt er mit österreichischen Schriftstellern wie Rilke. Es ist erstaunlich, dass nur einzelne Texte der frühen Sammlung in Wien erschienen sind, obwohl diese gut in die dortige literarische Stimmung passte. Vielleicht kam sie aber 1909 schon zu spät.

Dekadenz, Ästhetizismus und Sprachskepsis konnte Trakl z.B. bei Hofmannsthal finden. Von Nietzsche stammt eher die Zuspitzung des Verlustgefühls zur Diagnose des Nihilismus einer entgötterten Welt auf der einen Seite und auf der anderen Seite das Bekenntnis zum Leben als rein immanenter Kraft, dazu die Wahl einer neuen pathetischen und metaphernreichen Sprache wie im *Zarathustra*. Beides prägte die vitalistische Grundströmung und den visionären Stil des Expressionismus. Die große Bedeutung der französischen Dekadenzliteratur und die starke Bindung an die lyrische Tradition, wie sie für die österreichische Literatur maßgebend war, weist Trakl eine Sonderstellung im frühen Expressionismus zu, ähnlich der des Elsässers

E. Stadlers, der sich bewusst von seinen früheren Fin de siècle-Themen abwandte, um den Aufbruch zu propagieren.

Trakls Sammlung von 1909 als Reflex auf die wichtigsten Innovationen der Zeit

Trakls Sammlung von 1909, von der er sich später distanzierte, da sein Interesse neuen lyrischen Formen und Stilen galt (SAAS 1974: 35), wurde von der Forschung nur als Dokument seiner frühen Entwicklung und als unreife Vorstufe des gültigen Werkes angesehen (vgl. BLASS 1968). Sie ist aber in mehrfacher Hinsicht interessant, denn sie ist ein eigenständiger Beitrag zur Lyrik seiner Zeit und zeigt die nie vergessenen Grundlagen seines Werkes. Außerdem ist sie eine Fundgrube für die transkulturelle Fragestellung dieses Aufsatzes, da in ihr die wichtigsten Strömungen der Jahrhundertwende von 1900 präsentiert, imitiert und zitiert werden und man den Verlauf der ästhetischen und geistigen Innovationen der Zeit an den verschiedenen Schichten der Sammlung als Antwort auf die vielseitigen Anregungen ablesen kann. Die älteste literarische Schicht des Jugendwerks wird von der Spätromantik repräsentiert, die nach dem Geschmack des späten 19. Jahrhunderts epigonale Züge trägt, sich aber auch wie beim jungen Hofmannsthal zum Symbolismus öffnet. Typisch für diesen Stratus ist die fast klischeehaft gebrauchte, zentrale Terminologie der deutschen romantischen Lyrik wie Lied, Harfe, Herz, Schmerz, Leid, Wunde, Nacht, Schweigen und ähnliches. Diese Worte verweisen noch auf die gewohnten Emotionen, sind aber fast zu begrifflichen Versatzstücken geworden, die durch traditionellen, liedhaften Klang und Rhythmus unterstützt werden. Trotz der überreichen Klänge, z.B. beim *Nachtlied*,¹⁴ hat man den Eindruck, dass die wiederholten Wörter Flut, Lied, Wunde, Herz und Dunkel zu Schlüsselreizen reduziert sind, die bestimmte Vorstellungen erwecken sollen. Am reinsten begegnet die Spätromantik im 12-teiligen Zyklus *Gesang zur Nacht* (223–227), der schon im Titel Grundbegriffe der Romantik zitiert. Hier findet sich eine komplexe Metaphorik, mit der Topoi der romantischen Dichtung wiedergegeben werden: die Nacht als Raum der Innerlichkeit („Du bist der Wein, der trunken macht“, 225), die Entstehung der Dichtung aus dem Leid („Nun ringt um meine letzten Schmerzen / Dein dunkles Lied in meinem Herzen“, 224) und die Unsagbarkeit des Gefühls, dem nur Schweigen angemessen ist („O laß mein Schweigen sein dein Lied“, 225). Wenn hier auch die romantische Stimmung vorherrscht, so sind doch auch dekadente Motive zu finden, die oft in festen Wendungen zitiert werden.

Die Motive der Schwarzen Romantik und des Satanismus Baudelaires, des dekadenten Verfalls und Sinnverlustes sowie des Theaterspiels und der Maske des Wiener Ästhetizismus, machen das Gros der Jugendgedichte aus. Obwohl die Gedichte die

¹⁴ TRAKL (1969: 235). Nach dieser Ausgabe wird im Folgenden mit Angabe einfacher Seitenzahlen zitiert.

gängigen Motive der Zeit imitieren und zitieren, sollte man nicht von Epigonalität sprechen, sondern von einer eigenständigen Umsetzung der avantgardistischen Tendenzen Wiens, die ihrerseits stark von Frankreich beeinflusst waren. Zu merken ist auch, dass Trakl Nietzsche wie Baudelaire schon früh in Salzburg direkt rezipierte, unterstützt vom Französischunterricht eines Kindermädchens, das Mutterstelle bei ihm vertrat. Ein direktes Baudelaire-Zitat ist der Titel *Einer Vorübergehenden*. Der Satanismus des französischen Autors schlägt sich bei Trakl in der sündigen Empfindung der Sexualität, in der bedrohlichen Femme fatale und in einer verruchten Liebe wie dem Inzest nieder, vgl. *Sabbath* (222):

Ein Hauch von fiebernd giftigen Gewächsen
Macht träumen mich in mondnen Dämmerungen,
Und leise fühl' ich mich umrangt, umschlungen
Und seh' gleich einem Sabbath toller Hexen

Blutfarbne Blüten in der Spiegel Hellen
Aus meinem Herzen keltern Flammenbrünste,
Und ihre Lippen kundig aller Künste
An meiner trunknen Kehle wütend schwellen.

Pestfarbne Blumen tropischer Gestade,
Die reichen meinen Lippen ihre Schalen,
Die trüben Geiferbronnen ekler Qualen.

Und eine schlingt – o rasende Mänade –
Mein Fleisch, ermattet von den schwülen Dünsten,
Und schmerzverzückt von fürchterlichen Brünsten.

Hier wird eine femme fatale gleichzeitig als Hexe und als „rasende Mänade“ präsentiert. Damit wird die Liebe zugleich aus christlicher Perspektive als Sünde verurteilt und vom Kult des Dionysos her positiv bewertet. Wir finden also die Polarität Nietzsches, bei der aber doch die kritische Beurteilung überwiegt, denn das Ich, das sich in einem perversen Sinnestaumel befindet („schmerzverzückt von fürchterlichen Brünsten“), ist existentiell bedroht vom Verschlungenwerden. Insofern überwiegt hier die dekadente Perspektive der Auflösung der Person. Das Gedicht zeigt auch mehrfach das Leitmotiv der „Blumen des Bösen“, mit denen der Titel von Baudelaires Gedichtsammlung zitiert wird: „Blutfarbne Blüten in der Spiegel Hellen“ und „Pestfarbne Blumen tropischer Gestade“. Damit wird außer an verruchte Liebe auch an die künstlichen Drogenparadiese Baudelaires angespielt. Die sinnesbetorende, perverse und sündige Sexualität erscheint öfter in verschiedenen Formulierungen. So heißt es in *Andacht*: „Und gießt in mich den Kelch verruchter Schauer“ (221) und in *Blutschuld*: „Verruchter Wollust Süße“ (249). Das Ich empfindet „böse Glut“ (234) und „niegefühlte Schauer“ (244). Es werde dabei vage sexuelle Situationen suggeriert, aber keine Erklärung für die ausgefallenen und verbotenen Empfindungen gegeben.

Ein in der österreichischen Literatur der Zeit beliebter Motivkomplex ist das Ende, das Tod und Vergehen meinen kann, aber auch den Verlust des Sinnes und der Sprache. Das Ende erscheint als allgemeiner Verfall, als Verwesung der Natur oder als individueller Tod, vgl. *Verfall* (233):

Es weht ein Wind! Hinlöschend singen
Die grünen Lichter – groß und satt
Erfüllt der Mond den hohen Saal,
Den keine Feste mehr durchklingen.

Die Ahnenbilder lächeln leise
Und fern – ihr letzter Schatten fiel,
Der Raum ist von Verwesung schwül,
Den Raben stumm umziehn im Kreise.

Verlorner Sinn vergangner Zeiten
Blickt aus den steinernen Masken her,
Die schmerzverzerrt und daseinsleer
Hintrauern in Verlassenheiten.

Versunkner Gärten kranke Düfte
Umkosen leise den Verfall –
Wie schluchzender Worte Widerhall
Hinzitternd über off'ne Gräfte.

Wie bei den Autoren von Jung-Wien ist vom Verfall die soziale Tradition betroffen („Ahnenbilder“) und das geistige Erbe („Verlorner Sinn vergangner Zeiten“). Der Sinnverlust wirkt sich auch in den einzelnen Momenten der Sprache aus. Der hier erwähnte Widerhall der Worte ist ein Symbol für deren Unverständlichkeit oder Sinnlosigkeit.¹⁵ Damit ist das allgegenwärtige Motiv des Verstummens und Schweigens der österreichischen Literatur angesprochen, das sich z.B. bei Hofmannsthal im *Chandos-Brief* als Sprach- und Sinnkrise zeigt.

Ein anderes Leitmotiv ist das vom Verlöschen des Lichtes, das meist den individuellen Tod andeutet, aber oft auch mit dem Verstummen verbunden ist. So heißt es im achten *Gesang zur Nacht*: „Das Dunkel löschte schweigend aus, / Ich ward ein toter Schatten im Tag“ (225)¹⁶ und im Gedicht *Schweigen*: „Ein Herz erlischt [...] / Schweigen, Schweigen!“ (247). In *Ballade* sind Tod und Sinnverlust verbunden mit einer verbotenen Liebe: „Da löschte sein Licht in ihrer Hand, / Der Wind verwehte drei Zeichen im Sand –“ (225). Dieses Leitmotiv kann bis zum Nihilismus gesteigert werden, wie z.B. im späteren Gedicht *De Profundis* unter dem Einfluss Rimbauds und Nietzsches.

Es wurde schon darauf hingewiesen, dass der ästhetische Genuss des Untergangs eine österreichische Spezialität der Dekadenz ist. Gerade Hofmannsthal hat z.B. in

¹⁵ Vgl. TRAKL (1969: 215): „Von trauriger Worte Widerhall – / Doch konnt' ich ihren Sinn nicht verstehen“.

¹⁶ TRAKL (1969: 223). Mit dem Verfall ist oft das Motiv des Schattens verbunden.

Der Tor und der Tod die ästhetische Existenz mit ihrer Kehrseite der Verfehlung des Lebens und der unvermeidbaren Desillusion beschrieben. Positiv gewendet erscheint sie bei ihm als Präexistenz (vgl. DOPPLER 2001). Beim jungen Trakl wird die ästhetizistische Haltung und mit ihr die Schönheit immer kritisch gesehen. Im Motiv des Theaters wird das Scheinleben beschrieben, das zur Fremdheit von der eigenen Person führt.¹⁷ Das Theaterspiel ist mit Tod und Sinnverlust verbunden: „Verworrner Schritt in den Alleen / Verweht und leiser Hauch der Worte“ (241). In der Kritik der ästhetizistischen Haltung als Pose trifft sich Trakl mit Nietzsches Verurteilung Wagners als Decadent und der Polemik von K. Kraus gegen die Autoren von Jung-Wien. Das Theaterspiel ist bei Trakl ebenso zwanghaft und unglücklich wie unverständlich,¹⁸ das Leben ist unecht und es bleibt nur die Rolle eines „Komödianten“ (246). Hier kann man an Nietzsches Vorstellung von der Wiederkehr des Gleichen denken sowie an die Figur des Zauberers aus dem *Zarathustra*, der sein Leben nur noch spielen kann. Die Unechtheit des Lebens hat die Maske zur Entsprechung, welche das Ich und seine Gefühle verbirgt (vgl. 233 und 224).

Die Distanz zum wirklichen Leben¹⁹ führt notwendig zur Desillusion der phantasierten Innenwelt durch die Konfrontation mit dem Alltag. „Verwesung traumgeschaffner Paradiese / Umweht dies trauervolle, müde Herz, / Das Ekel nur sich trank aus aller Süße, / Und das verblutet in gemeinem Schmerz“ (*Ermatten*, 242). Auch in diesem Text wird das dekadente Motiv im Sinne von Nietzsches Tod Gottes²⁰ ins Grundsätzliche fortgeführt. In *Dämmerung* erscheint die „entgötterte“ Welt als „häßlich, krank, verwesungsfahl“ (218) und auch die tröstende Funktion der Dichtung und Schönheit wird dadurch zerstört. Trakls Leitmotiv im Jugendwerk ist dafür „der Schönheit Dornenkranz“ (z.B. 218, vgl. 216). Dabei wird der Ausweg des Ästhetizismus (der Lorbeerkranz) von einer christlichen und ethischen Ebene aus verworfen (Geißelung Christi), aber auch eine Erlösung aufgrund einer fehlenden göttlichen Präsenz für unmöglich erklärt wird. Es bleibt bei der negativen Position des Leides. Dabei macht sich schon der ethische Impuls geltend, der im gesamten Werk Trakls zu finden ist. Diese Kritik an der bloßen Schönheit und die ethische Verpflichtung verbindet Trakl mit den anderen Expressionisten. Nietzsches Ansicht der Kunst als letzter metaphysischer Tätigkeit aus der frühen *Geburt der Tragödie* scheint dem zu widersprechen. Doch auch beim späten Nietzsche wird der Kunst die Funktion eines Stimulanz des Lebens und des „Willens zur Macht“ zugewiesen. Trakl hat sich bei der Alternative „Dionysos gegen den Gekreuzigten“ aber nie für den ersten entschieden, kann aber nicht als gläubiger Christ angesehen werden. Bevor ich auf Nietzsches geistigen Einfluss näher eingehe, möchte ich noch die Elemente des Jugendstils und des Impressionismus erwähnen.

¹⁷ Vgl. TRAKL (1969: 241): „Ein Kind, des leise, vergessene Klage / Ich weinen seh' fremd meinem Verstehn“.

¹⁸ Vgl. TRAKL (1969: 241): „Die ewig gleiche Tragödia, / Die also wir spielen sonder Verstehn“.

¹⁹ Vgl. TRAKL (1969: 236). *An einem Fenster*: „Das Leben da draußen – irgendwo“.

²⁰ Vgl. TRAKL (1969: 242) den „längst entgötterten Altar“.

Trakls frühes Prosastück *Verlassenheit* gehört vom Thema her, der dem Tode geweihten Vergangenheit, und dem Schauplatz, das alte Schloss mit dem überwucherten Park, durchaus zum Jugendstil.²¹ Das elementare Leben, das sich vor allem im Wasser manifestiert und in entsprechenden mythologischen Figuren repräsentiert wird, findet sich in einigen Jugendgedichten. In den *Drei Teichen in Hellbrunn* wird die wuchernde und verwesende Natur beschrieben (238). Faune und Nymphen erscheinen als Repräsentanten der elementaren Natur in verschiedenen Gedichten (181, 268, 270), auch auf den Gott Pan als Lieblingsfigur des Jugendstil wird angespielt. Die öfters erwähnte Sphinx kann als Ausdruck des undurchschaubaren und bedrohlichen Lebens verstanden werden: „Ein rätselvolles Sphinxgesicht / Daran mein Herz sich will verbluten“ (238, vgl. 249).

Die andere Nebenströmung der Jahrhundertwende, der Impressionismus, tritt in der detaillierten Beschreibung von Nuancen und Oberflächenphänomenen erst nach der Sammlung von 1909 hervor und verbindet sich in den frühen Reimgedichten mit naturalistischen Zügen zur Wiedergabe einer hässlichen und modernen Wirklichkeit, vgl. *Vorstadt im Föhn*. Hier geht Trakl über die Anregungen Jung-Wiens hinaus.

Es ist fraglich, wie weit man die Gedichte der Jugendsammlung zum Epochenstil des Symbolismus rechnen kann. Zwar handelt es sich um sprachlich hoch komplexe Gebilde, wie die Vorliebe für das Sonett zeigt und eine gewisse Nähe zum *l'art pour l'art* ist nicht zu leugnen, doch wird keine symbolische Verweisstruktur konsequent durchgeführt. Ein Bezug zur Wirklichkeit ist immer zu spüren.

Der Einfluss Nietzsches beginnt schon sehr früh.²² Es sind besonders zwei Leitmotive, welche von dessen geistigen Innovationen zeugen: der Tod Gottes²³ und die Wiederkehr des Gleichen. In einem Text wie *Die tote Kirche* (256) wird der Verlust der Transzendenz und die antichristliche Wendung des späten Nietzsche besonders betont. Der Gegenbegriff des Lebens wird oft in der Gestalt des Dionysos verkörpert, auf den z.B. mit „Ein Gott jagt schimmernd im Tigergespann“ (282) angespielt wird. In *Der Heilige* wird das „Evoe des Dionys“ (254) dem verzweiferten Gebet des von sexuellen Phantasien Gequälten entgegengesetzt. Wenn es in *Einklang* heißt: „Wir gehen durch die Tode neugestaltet [...] / Darin die unbekannte Gottheit waltet“ (244), ist damit Dionysos als Garant des unzerstörbaren und wiederkehrenden Lebens gedacht. Doch ist dies gegenüber dem dominanten Verfall nur ein Nebenmotiv. Eine direkte Anspielung an Nietzsche stellt *Das tiefe Lied* (228) dar, das *Das trunke- ne Lied* aus dem *Zarathustra* imitiert. Abgesehen von den bisher genannten Motiven, welche eine antimetaphysische Tendenz und eine Bejahung des Diesseits enthalten, ist Nietzsche auch für die Radikalisierung der Verfallsthematik zum Nihilismus und der Sprachskepsis zum grundsätzlichen Zweifel an der Sprache verantwortlich. Die

²¹ Vgl. TRAKL (1969: 200) die Beschreibung des Teichs und die Vermenschlichung der Pflanzen: „Bleiche Lilien stehn am Rande des Teiches mitten unter grellfarbigen Gräsern. Und ihre Schatten im Wasser sind bleicher als sie selbst. / Und wenn die einen dahinsterben, kommen andere aus der Tiefe. Und sie sind wie kleine, tote Frauenhände.“

²² Vgl. DOPPLER (2001), KEMPER (1984: 278–293), Methlagl (1995).

²³ Vgl. TRAKL (1969: 227): „Ein Himmel, aus dem kein Gott mehr blüht“.

Alternative von „Dionysos gegen den Gekreuzigten“, die Hölderlin noch versöhnen zu können glaubte, wird bei Trakl zur Polarität zweier gegensätzlicher Perspektiven auf die Wirklichkeit. Kunst und Schönheit und Wahrheit und Ethik stellen sich gegenseitig in Frage, so dass auch die formal gelungensten Gedichte im Verfall und Verstummen enden. Vielleicht entspricht hiermit der Dichter am besten der ambivalenten Rolle der Kunst beim frühen Nietzsche, die einerseits ein notwendiger Schein, aber andererseits ein ungenügendes Mittel zur Bewältigung des Lebens ist. Inhaltlich bleibt die Verfallsthematik als Tod und Untergang für Trakl maßgebend, der in seinem gültigen Werk auf das dekadente Genießen des schönen Verfalls verzichtet. Während der Einfluss der geistigen Innovationen Nietzsches groß ist, ist sein ästhetisches Vorbild wesentlich weniger zu spüren. Zwar lässt sich *Das Morgenlied* (175) als eine Art Dithyrambos über die Wiederkehr des Lebens im Frühling verstehen und auch in anderen Texten ist Nietzsches hymnisch-pathetischer Stil evident. Seine Bevorzugung der bildhaften Sprache im *Zarathustra* könnte auch Trakls allgegenwärtige Metaphorik angeregt haben. Doch ist der Übergang zur ästhetischen Moderne mit phantastischen Visionen, aus Sprache geschaffenen Welten und der Ästhetik der Hässlichen wie des prosanahen Sprechens eindeutig Rimbaud zu verdanken, der besonders im *Psalm* von 1912 thematisch und strukturell zitiert wird.

Die Wirkung des anderen bedeutenden Anregers, Hölderlins, ist seit 1910 zu spüren, aber erst ab 1912 in den freirhythmischen Gedichten Trakls maßgebend. Sie verband sich mit einem allgemeinen Rückgriff auf die Dichter der Goethezeit, besonders der Empfindsamkeit und der Romantik. Dabei setzt sich Trakl mit der Erlebnislyrik und dem deutschen Idealismus auseinander, die auch für die anderen Expressionisten wichtig waren. Die Nähe zu Hölderlins vaterländischen Gesängen wird im Pathos und der Zeilenbrechung der späten Gedichte Trakls offenkundig, mit denen er dem Tonfall und der Metaphernfülle des Expressionismus am meisten entspricht.

Trakls Jugendwerk als Beispiel für transkulturelle Phänomene

Der Naturalismus, der von Frankreich ausging und in Deutschland nachdrücklich aufgegriffen wurde, wurde in Österreich und auch bei Trakl kaum rezipiert. Die im deutschen Sprachraum lange nachwirkende Spätromantik ist mit Vokabular und Thematik in seinen Jugendgedichten wie in vielen anderen Texten der Zeit gegenwärtig. Seine frühen Gedichte sind aber vor allem von der Dekadenz geprägt, die wiederum von Frankreich ausging. Er rezipierte Baudelaires Satanismus direkt und wurde auch von den Jung-Wienern beeinflusst, die neben den üblichen Motiven des Fin de siècle den Ästhetizismus und die Sprachskepsis betonten. In Trakls Jugendwerk zeigen sich auch Merkmale eines symbolistischen Dichtens, das mit der Dekadenz aus Frankreich kam, von ihm aber vor allem in der Form Rimbauds prägend übernommen wurde. Die frühe Sammlung zeigt auch Spuren des literarischen Jugendstils, der sich vor allem in Deutschland entfaltete. Er findet sich bei Trakl vor allem 1909/1910,

etwa zur gleichen Zeit, in der Lasker-Schüler und Dehmel ihre einschlägigen Sammlungen erscheinen ließen, in denen sich ein Kult des unmittelbaren Lebens zeigt, der auch auf den Einfluss der Lebensphilosophie (Nietzsche) zurückzuführen ist. Etwa in die gleichen Jahre fällt in Deutschland der literarische Impressionismus, z.B. bei Liliencron. Es ist aber kaum nachzuweisen, dass Trakl von den genannten Autoren beeinflusst wurde, wahrscheinlich handelt es sich mehr um eine Gleichzeitigkeit der Stilentwicklung.

Offenkundig ist dagegen die thematische Prägung der Jugendsammlung durch die geistigen Innovationen Nietzsches, seiner Verschärfung der Verfallsthematik zum Nihilismus, seiner Radikalisierung der satanistischen Verkehrung des Christentums in eine Antimetaphysik, seine Kritik der Dekadenz und die Gegenposition einer Aufwertung des diesseitigen Lebens. Nietzsches Einfluss ist bei den Jung-Wienern nicht zu spüren, aber maßgebend bei den späten Expressionisten. Doch wird bei Trakl die Dekadenz, die seine Jugendgedichte prägt, dadurch nicht aufgehoben, sondern das Thema des Verfalls bleibt immer gegenwärtig, wenn auch nicht dessen Genuss. Insgesamt lässt sich sein Werk als eigenständige Antwort auf die transkulturellen Innovationen aus Paris (Dekadenz, Symbolismus), Wien (Ästhetizismus, Sprachskepsis) und Berlin (Lebensphilosophie, Jugendstil), im Rahmen der expressionistischen Moderne verstehen.

Literatur

- ARNTZEN, Helmut (1977): Karl Kraus als Kritiker des Fin des siècle. In: Roger BAUER u.a. (Hg.): *Fin de siècle*, Frankfurt am Main, S. 112–124.
- BAHR, Hermann (1968): *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887–1904*, hrsg.v. Gotthart Wunberg, Stuttgart u.a.
- BASIL, Otto (1965): *Georg Trakl in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg.
- BERNER, Peter / BRIX, Emil / MANTL, Wolfgang (Hg.) (1986): *Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne*, München.
- BLASS, Regine (1968): *Die Dichtung Georg Trakls. Von der Trivialsprache zum Kunstwerk*, Berlin.
- BRANDSTÄTTER, Christian (Hg.) (2005): *Wien 1900. Kunst und Literatur. Fokus der europäischen Moderne*, Wien.
- BRIX, Emil, WERKNER, Patrick (Hg.) (1990): *Die Wiener Moderne. Ergebnisse eines Forschungsgesprächs der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900 zum Thema Aktualität und Moderne*, München.
- CSÁKY, Moritz (2004): Die Moderne in Wien in Zentraleuropa. In: „Moderne/Modernismus/Modernisierung“. *Materialien der Konferenz Epoche „Moderne“*. Normen und Ausnahmefälle in der europäischen Kultur um die XIXXX. Jahrhundertwende. Russland, Österreich, Deutschland, Schweiz. Moskau, S. 21–46.
- CSÁKY, Moritz / KURSCHING, Astrid, / TRAGATSCHNIG, Kurt (Hg.) (2004): *Kultur, Identität, Differenz. Wien und Zentraleuropa in der Moderne*, Innsbruck.

- DAVID, Claude: Stefan George und der Jugendstil. In: Hans STEFFEN (Hg.) (1963): *Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart*, Göttingen.
- DOPPLER, Alfred (2001): Die Stufe der Präexistenz. In: Alfred DOPPLER: *Die Lyrik Georg Trakls. Beiträge zur poetischen Verfahrensweise und zur Wirkungsgeschichte*, Salzburg, Wien.
- DOPPLER, Alfred (2001): Orphischer und apokalyptischer Gesang. Zum Stilwandel in der Lyrik Georg Trakls. In: Alfred DOPPLER (Hg.): *Die Lyrik Georg Trakls. Beiträge zur poetischen Verfahrensweise und zur Wirkungsgeschichte*, Salzburg, Wien.
- FISCHER, Jens Malte (1978): *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*, München.
- FRICK, Werner / MÖLK, Ulrich (2003): Europäische Jahrhundertwende: Literatur, Künste, Wissenschaften um 1900 in grenzüberschreitender Wahrnehmung. Erstes Kolloquium. Jg. 2003, Nr. 3. *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften Göttingen. 1. philosophisch-historische Klasse 2003*, Göttingen.
- HAJEK, Edelgard (1971): *Literarischer Jugendstil. Vergleichende Studien zur Dichtung und Malerei um 1900*, Düsseldorf.
- HERMAND, Jost (1964): *Lyrik des Jugendstils*, Stuttgart.
- HERMAND, Jost (1972): *Undinen-Zauber. Zum Frauenbild des Jugendstils*. In: Jost HERMAND (Hg.): *Der Schein des schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende*, Frankfurt.
- HERMAND, Jost (1978): *Stile, Ismen, Etiketten. Zur Periodisierung der modernen Kunst*, Wiesbaden.
- HONOLD, Alexander (1996): Die Wiener Décadence und das Problem der Generation. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 4 (1996), S. 644–669.
- KEMPER, Hans-Georg (1984): Nachwort. In: Georg Trakl. *Werke, Entwürfe, Briefe*, Stuttgart.
- KIESEL, Helmuth (2004): *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, München.
- KIMMICH, Dorothee / WILKE, Tobias (Hg.) (2006): *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, Darmstadt.
- KIRCHER, Hartmut / KŁAŃSKA, Maria / KLEINSCHMIDT, Erich (Hg.) (2002): *Avantgarden in Ost und West. Literatur, Musik und Bildende Kunst um 1900*, Köln, Weimar, Wien.
- KOPPEN, Erwin (1973): *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin, New York.
- LANGE, Wolfgang (1995): Wien um 1900. Phantasmagorie einer Metropole. In: Helmut SCHEUER (Hg.): *Der Deutschunterricht, Bd. V: Literarische Topographie*, Wien, S. 30–44.
- LE RIDER, Jaques (1990): *Das Ende der Illusion. Zur Kritik der Moderne. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*, Wien.
- MACHETTI, Maria (Hg.) (1985): *Wien um 1900. Kunst und Kultur*, Wien, München.
- MAGRIS, Claudio / REINIGER, Anton (1982): *Jung Wien*. In: LORENZ, Dagmar (2007): *Wiener Moderne*, Stuttgart.
- MENNEMEIER, Franz Norbert (2001): *Literatur der Jahrhundertwende. Europäisch-deutsche Literaturtendenzen 1870–1910, Bd. I u. II*. Bern, Frankfurt am Main, New York 1985. Darin: „Kunst der Nuance: das Fin de siècle-Feuilleton (Peter Altenberg)“.
- METHLAGL, Walter (1995): Nietzsche und Trakl. Zur bleibenden Erinnerung an Eduard Lachmann. In: Rémy COLOMBAT / Gerald STIEG (Hg.): *Frühling der Seele. Pariser Trakl-Symposium*, Innsbruck, S. 81–122.

- MITTERBAUER, Helga / SCHERKE, Katharina (Hg.) (2005): Ent-grenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 in der Gegenwart, Wien.
- MÖLK, Ulrich (Hg.) (i. Zusammenarb. m. Susanne FRIEDE) (2006): Europäische Kulturzeitschriften um 1900 als Medien transnationaler und transdisziplinärer Wahrnehmung: Bericht über das zweite Kolloquium der Kommission „Europäische Jahrhundertwende- Literatur, Künste, Wissenschaften um 1900 in grenzüberschreitender Wahrnehmung“ (Göttingen, am 4. und 5. Oktober 2004), Göttingen.
- NAUTZ, Jürgen / Richard VAHRENKAMP (Hg.) (1993): Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen, Wien, Köln, Graz.
- RASCH, Wolfdietrich (1981): Aspekte der deutschen Literatur um 1900. In: Viktor ZMEGAC (Hg.): Deutsche Literatur der Jahrhundertwende, Hanstein, S. 18–48.
- RASCH, Wolfdietrich (1986): Die literarische Décadence um 1900, München.
- SAAS, Christa (1974): Georg Trakl, Stuttgart.
- SCHORSKE, Carl E. (1982): Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle. Dt. von Horst Günther, Frankfurt am Main.
- SCHULZE-ENGLER, Frank (2006): Vom ‘Inter‘ zu ‘Trans‘: Gesellschaftliche, kulturelle, und literarische Übergänge. In: Heinz ANTOR (Hg.): Inter-und Transkulturelle Studien. Theoretische Grundlagen und interdisziplinäre Praxis, Heidelberg, S. 41–53.
- SPRENGEL, Peter / STREIM, Gregor (1998): Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik. Mit e. Beitr. v. Barbara Noth. Wien, Köln, Weimar.
- TRAKL, Georg (1969): Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg.v. Walther KILLY / Hans SZKLENAR, Salzburg.
- TROMMLER, Frank (1982): Theorien und Programme der literarischen Bewegungen. In: Horst GLASER (Hg.): Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, Bd. 8: Jahrhundertwende. Vom Naturalismus zum Expressionismus, Reinbek bei Hamburg, S. 51–69.
- TROMMLER Frank (Hg.) (1993): Vom Naturalismus zum Expressionismus, Reinbek bei Hamburg, S. 224–246.
- WELSCH, Wolfgang (1999): Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today. In: Mike FEATHERSTONE / Scott LASH (Hg.): Spaces of Culture: City, Nation, World, London, 194–213.
- ZEMAN, Herbert (Hg.) (1989): Die Österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880–1980), Teil 1 und 2. Graz.
- ZMEGAC, Viktor (Hg.) (1981): Deutsche Literatur der Jahrhundertwende, Hanstein.