

1. Einleitung: Kleines Porträt des Fin-de-siècle

1.1. Voraussetzungen für die kulturelle Blüte: Entwicklung Österreichs und internationale kulturelle Beziehungsgeflechte

Der Begriff ‚Wiener Moderne‘ reicht natürlich weit über die Literatur hinaus, er umfasst die Bereiche Malerei (Klimt, Schiele), Architektur (Adolf Loos, Otto Wagner), Inneneinrichtung (Wiener Werkstätte), Musik (Mahler, ‚Wiener Schule‘), einzelne wissenschaftliche Disziplinen (z. B. Psychoanalyse) und anderes mehr; andererseits wäre der Begriff ‚Junges Wien‘ zu eng, da er eine Gruppe von Autoren bezeichnet, die in Auseinandersetzungen mit ihrer Umgebung, darunter Autoren wie Karl Kraus, verwickelt waren. Überdies ist die Literatur dieser Epoche sehr stark mit den Entwicklungen in den anderen genannten kulturellen und wissenschaftlichen Disziplinen und ihren Entwicklungen verklammert, so dass sich der Hinweis auf die übergreifende ‚Wiener Moderne‘ im Titel angeboten hat. Tatsächlich wird es hier aber vorwiegend um Werke der Mitglieder der relativ homogenen, Anfang der neunziger Jahre formierten Gruppe des ‚Jungen Wien‘, und insbesondere ihr Verhältnis zu französischen Vorbildern gehen. Dabei wird die Aufmerksamkeit anfänglich auf Hermann Bahr als zentraler Vermittlerfigur französischer Literatur gerichtet sein, dann werden einzelne Werke von Hofmannsthal, Schnitzler, Dörmann, Andrian, Altenberg und Beer-Hofmann in Beziehung zur französischen Literatur gesetzt. Zunächst soll aber an einige im Zusammenhang mit der Epoche des Fin-de-siècle wichtige Aspekte erinnert werden.

Man hat wiederholt versucht, das Phänomen der Wiener Moderne und die von ihr hervorbrachte Fülle von wissenschaftlichen und künstlerischen Innovationen, auf die gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnisse zurückzuführen, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts in der Donaumonarchie herrschten. Günstig für das intellektuelle Klima war sicher die Vielfalt der kulturellen Traditionen und Strömungen, die in Wien zusammentrafen, die Zuwanderung von Talenten aus allen Teilen der Monarchie. Dass hier ein Versuchslabor für diverse geistige Strömungen des 20. Jahrhunderts entstand, wird ferner mit der Krise der Habsburgermonarchie und des Selbstverständnisses Österreichs in Zusammenhang gebracht. Die bekannten Gegensätze von Ethnien, Sprachen, Religionen und politischen Auffassungen haben zweifellos ihren Teil zur Krise der Identität des Individuums beigetragen, die sich bei Schriftstellern, Künstlern und Philosophen der Zeit deutlich abzeichnet, zu einem Gefühl der Dekadenz, gleichzeitig aber auch zu außergewöhnlicher Kreativität geführt, die häufig gemeinsam auftreten.

Als sozialgeschichtliche Sonderentwicklung gilt insbesondere das Fehlen (1789) bzw. Scheitern (1848) einer bürgerlichen Revolution in Österreich, so blieb die monarchische Herrschaftsform bis zum Ende des Ersten Weltkriegs erhalten. Eine direkte Folge dieses Umstandes war unter anderem, dass auf dem Gebiet der Wirtschaft ein Staatskapitalismus mit paternalistischen Elementen vorherrschte und der aristokratische Lebensstil vorbildlich blieb. Dennoch ist von den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts bis zur Jahrhundertwende ein rasanter Modernisierungsprozess zu beobachten: die Bevölkerung wächst rasch, die Industrialisierung schreitet voran, begleitet von Verstädterung, Entstehung eines Proletariats und Formierung radikaler politischer Parteien (Georg von Schönerers ‚Alldeutsche Bewegung‘ in

den achtziger Jahren, die Sozialdemokratie 1888/89). Die frühe Frauenbewegung, das ungelöste Nationalitätenproblem, der Antisemitismus (Lueger ist ab 1897 Bürgermeister in Wien) und der Zionismus (Theodor Herzl veröffentlicht 1896 *Der Judenstaat*) sorgen für Zündstoff und Auseinandersetzungen und verstärken den Eindruck der Instabilität der Verhältnisse, die Karl Kraus' von Österreich als der „Versuchsstation des Weltuntergangs“ sprechen ließ. Wie stark auch immer im Einzelnen der Einfluss dieser Umstände und Faktoren auf die kulturellen Entwicklungen angesetzt wird, sie weisen jedenfalls darauf hin, dass die Epoche von Unruhe und Unsicherheit gekennzeichnet war. Sie schufen ein Wertevakuum (H. Broch), das der Infragestellung von Konventionen und der Zuflucht bei irrationalen Strömungen günstig war. Das Ergebnis war eine eigentümliche Verbindung moderner und traditionalistischer Denkformen. Die kulturelle ‚Moderne‘ war gegenüber dem Fortschritt im Sinn des bürgerlichen Liberalismus äußerst skeptisch, zumindest lässt sie ein starkes Bewusstsein der Krise erkennen. Der Protest gegen die Zeitverhältnisse und insbesondere die moderne Massenproduktion ließ die Künstler auf alte Motive und Techniken zurückgreifen, was nicht zuletzt auch die materielle Erscheinungsform von Literatur, die Buchgestaltung in Zeiten des Jugendstils, betraf. Aristokratischer Lebensstil und damit verbundene Formen galten auch in ästhetischer Hinsicht als vorbildlich, die Besinnung auf nicht funktionale Schönheit und Geniekult sind solche Elemente der überkommenen Kultur. Zugleich bedeutet Moderne eine Suche nach (künstlerischen) Lösungen mit ungewissem Ziel, eine ständige Bewegung der Überwindung und Erneuerung, in der das Gestern schnell überholt und abgetan ist. Betont wird durchgehend das Vergängliche, Vorläufige, Relative und Transitorische. Diese Einstellung wie auch der Umgang mit der Geschichte und dem vorhandenen Repertoire künstlerischer Ausdrucksformen erinnern manchmal an die Postmoderne.

Die Autoren des Jungen Wien reagierten auf die unübersichtliche Lage mit einem Rückzug in das Innere und betrieben eine bis zum Narzissmus gesteigerte Seelenanalyse. Die Abstinenz von jedem Engagement in politischen und weitgehend auch moralischen Fragen kommt mit beinahe parodistischer Überdeutlichkeit in Hofmannsthals Versen zum Ausdruck, die er anlässlich der Aufsehen erregenden Arbeiterdemonstration am 1. Mai 1890, der ersten ihrer Art in Österreich, verfasste:

Tobt der Pöbel in den Gassen, ei, mein Kind, so lass ihn schrein'n!
Denn sein Lieben und sein Hassen ist verächtlich und gemein!
Während sie uns Zeit noch lassen, wollen wir uns Schönerm weih'n.
Lass den Pöbel in den Gassen: Phrasen, Taumel, Lügen, Schein,
Sie verschwinden, sie verblassen - Schöne Wahrheit lebt allein.

Hermann Bahrs berühmte ‚Überwindung‘ des Naturalismus, einer dem Engagement in aktuellen Fragen und Problemen verpflichteten Strömung, durch den Ästhetizismus passt in dieses Bild.

Das Desinteresse an Politik und konkreten gesellschaftlichen Problemen erklärt sich zum Teil durch die Herkunft der meisten Vertreter der literarischen Wiener Moderne aus der Oberschicht (Großbürgertum, Aristokratie): Bahr war der Sohn eines Advokaten und Politikers; Hofmannsthal Sohn eines Juristen und Bankiers; ebenso war Beer-Hofmanns Vater Jurist; Schnitzler stammte aus einer Ärztesfamilie; Altenbergs Vater war Kaufmann; Leopold von Andrians Vater Anthropologe. Wir haben es also mit einer materiell weitgehend abgesicher-

ten und für elitäre Einstellung prädestinierten *Jeunesse dorée* zu tun, die es nicht nötig hatte, durch schriftstellerische Tätigkeit Einnahmen zu erzielen, etwa durch Tagesjournalismus oder landläufige Romanschriftstellerei. Die Konzentration auf die kommerziell wenig aussichtsreiche Lyrik wurde durch diese soziale Situation zweifellos begünstigt.

Durchgehend ist bei den Vertretern des Jungen Wien ein Generationenkonflikt zu konstatieren. Hofmannsthal sprach in diesem Zusammenhang einmal davon, dass die Vorfahren seiner Generation nur „hübsche Möbel und überfeine Nerven“ hinterlassen hätten. Die Vätergeneration hatte dem Liberalismus vertraut, der schon in der Gründerkrise erste Rückschläge verzeichnen musste und in den neunziger Jahren endgültig politisch scheiterte. Der Sozialismus bildete, wie man aus Hofmannsthals Reaktion nur zu deutlich ersieht, keine Alternative, und schon gar nicht die sich formierende antisemitische Rechte - viele Künstler und Autoren waren bekanntlich jüdischer Abstammung. Der Antisemitismus trug zweifellos seinen Teil zum Rückzug der Literatur aus der Öffentlichkeit und auch zur Identitätskrise, die die Werke von Jung Wien kennzeichnet, bei.

Bei aller Bedeutung lokaler Faktoren darf man nicht übersehen, dass die Erschütterung vermeintlicher Gewissheiten und die in der Folge zu beschreibenden intellektuellen und literarischen Entwicklungen mehr oder weniger gemeineuropäische Phänomene darstellten. Ein Kennzeichen der Epoche ist nicht zuletzt die Öffnung für neue Ideen, das ‚Wertevakuum‘ zog Neues - unabhängig von seiner Herkunft - an. Zahlreich sind die Stellungnahmen von Künstlern, die sich in Wien wie in einem ästhetischen Niemandsland bzw. Exil fühlten und sich daher an Entwicklungen jenseits der Grenzen orientierten. Die Orientierung am Ästhetizismus stellte zudem eine Möglichkeit dar, sich der drohenden Vereinnahmung durch die deutsche Literatur zu entziehen, in der noch der Naturalismus vorherrschte. So paradox dies auf den ersten Blick klingen mag, enthielt die Orientierung am nichtdeutschsprachigen Ästhetizismus somit auch den Impetus zu einem patriotischen Aufbruch. Nicht zufällig bekannten sich nach der Jahrhundertwende viele Vertreter des Jungen Wien (vor allem Bahr, Hofmannsthal, Beer-Hofmann und Andrian) zu einer prononciert österreichischen Literatur und Identität, als deren Besonderheit eine von allen nationalen oder politischen Ambitionen gereinigte Kunst bezeichnet wurde. Ferner verlieh die Orientierung an renommierten Vorbildern einer noch nicht etablierten Strömung wie der ‚Moderne‘ auch Prestige und Rückhalt. Gerade die Berufung auf die französische Literatur mit ihrer weit zurückreichenden europäischen Dominanz war dazu prädestiniert, Literaturen und literarischen Strömungen bei deren Emanzipation von politischen oder religiösen Instrumentalisierungen zu unterstützen. Die moderne Literatur ist autonome Literatur par excellence.

In den neunziger Jahren machte in Wien zunächst Henrik Ibsen Furore. Dies lässt sich an zahlreichen Besprechungen, besonders aber an seinem triumphalen Wien-Besuch im Jahr 1891 ablesen. Ibsen, eher ein Naturalist als ein Moderner, war als Kritiker der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer Widersprüche hervorgetreten. Einen Zug der Moderne nahm er aber dadurch vorweg, dass er die gesellschaftlichen Widersprüche in die Form der ‚Lebenslüge‘ kleidete und damit verinnerlichte. So bewunderte Hermann Bahr an Ibsen gerade seine Versuche der „Revolutionierung des Menschengesistes“. Die Kritikerin und Übersetzerin Marie Herzfeld vermittelte andere skandinavische Autoren wie Björnsterne Björnson, Knut Hamsun und - im Kontext der Moderne noch wichtiger - Jens Peter Jacobsen, Ola Hansson und Arne Garborg, einen Vertreter des psychologischen Romans in Ich-Form (z. B. *Müde Seelen*, 1891). Ein anderer prominenter *Décadent* und ‚Starautor‘ der neunziger Jahre war

Gabriele d'Annunzio, der in Wien vor allem von Hofmannsthal eingeführt wurde. Nicht zu vergessen sind die gleichermaßen der Religion des Schönen huldigenden englischen Präraffaeliten (Dante Gabriel und Christina Rossetti, William Morris) sowie Algernon Swinburne, John Ruskin und Walter Pater, die ebenfalls von Hofmannsthal propagiert wurden und die ästhetische Trendwende seit 1890 beeinflussten.

Wenn hier die Aufnahme französischer literarischer Konzepte und Motive im Mittelpunkt steht, sollte das dichte Geflecht an internationalen Beziehungen und Querverbindungen nicht übersehen werden. In Berlin, München, London, Madrid, St. Petersburg und anderswo waren ganz ähnliche Entwicklungen wie in Paris und Wien zu beobachten. Aber, wie bereits angedeutet, nahm die französische Kultur seit den Tagen des *Ancien régime* eine Sonderstellung in Europa ein und sie spielte auch eine hervorragende Rolle beim Hervortreten der österreichischen Moderne. Das Ideengebäude der so genannten *Décadence* wurde zwar schnell zu einem europäischen Phänomen, seinen Ursprung hatte es aber doch in Paris. Die politisch-kulturellen Sonderentwicklungen in Österreich bereiteten günstige Voraussetzungen für die Aufnahme dieser Ideen und künstlerischen Verfahren, beide Faktoren spielten bei der Entwicklung der österreichischen literarischen Moderne zusammen.

1.2. Grundzüge und Grundbegriffe der Epoche

Die Rede von der ‚Moderne‘ ist eng verbunden mit den Begriffen ‚**Fin-de-siècle**‘ und ‚**Décadence**‘. Dem Ende des Jahrhunderts sah man eher mit Bangen als mit Optimismus entgegen. Die sich verschärfende wirtschaftliche und politische Konkurrenz der Weltmächte deutete auf einen unausweichlichen bewaffneten Konflikt hin. Zeichnete sich einerseits die Auflösung der alten Gesellschaft ab, so war andererseits weit und breit kein realistischer positiver Gegenentwurf zu erkennen. Ein Gefühl des Verfalls, der Dekadenz, in Analogie zum Niedergang des Römischen Weltreichs und anderer Imperien, machte sich breit. Der *Décadence*-Begriff wurde zuerst in Frankreich verwendet und auf den Untergang des Römischen Reichs bezogen (man vgl. Montesquieus *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, 1734). Bestimmte Erscheinungen, allen voran der Hang zu hemmungslosem Genuss ohne Rücksicht auf die Zukunft, erschienen als Verfallssymptome, die besonders im *Second Empire* auch in Frankreich reichlich zu beobachten waren. Auf die Literatur bezogen, sprach der Altphilologe Désiré Nisard bereits 1834 von Dekadenz bei den spätrömischen Autoren (*Etudes de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*). Dieselbe hohle Sprachartistik und Preziosität (Gesuchtheit) des Ausdrucks beobachtete er auch bei den zeitgenössischen Romantikern. Erst Baudelaire wendete den *Décadence*-Begriff ins Positive und gebrauchte ihn als Kampfbegriff der Avantgarde. Ähnlich ließ auch Théophile Gautier in seinem Vorwort zur dritten Auflage der *Fleurs du Mal* von 1868 das neue Selbstbewusstsein der ‚*Décadents*‘ anklingen. Von da an ist eine Inflation des Begriffs zu verzeichnen. 1886 wurde in Paris sogar eine Zeitschrift mit dem Titel *Le décadent* gegründet. Auf Paul Bourget und Maurice Barrès als Hauptvertreter einer Theorie der *Décadence* um die Jahrhundertwende werden wir noch ausführlich zurückkommen.

Ein hervorstechendes Merkmal des *Décadence*gefühls ist die starke Todessehnsucht. Man kokettiert zumindest gerne mit dem Tod, und sei es nur, um sich von der naiven, dem Leben zugewandten Menge zu unterscheiden. Besonders in Wien, dem nach wie vor besondere Morbidität nachgesagt wird, findet sich der Tod schon im Titel zahlreicher Werke der

behandelten Epoche (Hofmannsthal: Der Thor und der Tod, Der Tod des Tizian; Beer-Hofmann: Der Tod Georgs, Schnitzler: Sterben ...). Der Décadent empfindet das Leben als ungenügend. Deshalb wendet er sich von der Gesellschaft und der als barbarisch empfundenen Gegenwart ab. Er ist skeptisch gegen jede Form staatlicher Machtausübung, kehrt der Natur den Rücken und zieht sich in eine selbst geschaffene, künstliche Welt zurück. Skeptisch steht er ferner den etablierten Religionen gegenüber. Gleichwohl schätzt er ihre äußeren Formen und Rituale als Quelle ästhetischer Reize, und auch für den Mystizismus ist er anfällig. Als einzig würdige Beschäftigungen erscheinen ihm die Erforschung seines Ich und die Kunst, deren traditionelle Formen er aber auflöst. Das sind die wesentlichen Elemente, die das Lebensgefühl des Décadent bzw. des Fin-de-siècle ausmachen. Charakteristischen Ausdruck findet dieses Lebensgefühl in Hofmannsthals Essay über D'Annunzio von 1893:

Wir haben nichts als ein sentimentales Gedächtnis, einen gelähmten Willen und die unheimliche Gabe der Selbstverdoppelung. Wir schauen unserem Leben zu; wir leeren den Pokal vorzeitig und bleiben doch unendlich durstig: denn wie neulich Bourget schön und traurig gesagt hat, der Becher, den das Leben uns hinhält, hat einen Sprung, und während uns der volle Trunk vielleicht berauscht hätte, muß ewig fehlen, was während des Trinkens unten rieselnd verloren geht; so empfinden wir im Besitz den Verlust, im Erleben das stete Versäumen. Wir haben gleichsam keine Wurzeln im Leben und streichen, hellsichtige und doch tagblinde Schatten, zwischen den Kindern des Lebens umher.

Die Isolation des Künstlers vom Leben, die Abkehr von gesellschaftlichen Fragen wird zur Tugend, ja zum Kennzeichen der wahren Kunst erklärt, die Selbstreflexion des Künstlers zu einem der Hauptthemen der Dekadenzliteratur. Nicht zuletzt dieser Zug des selbstgefälligen Ästhetentums war es, der Karl Kraus gegen das Junge Wien aufbrachte. Hier ein Zitat aus seiner Abrechnung mit der Gruppe anlässlich der Demolierung des Cafés Griensteidl („Die demolirte Literatur“, 1897):

Der Demolirarbeiter pocht an die Fensterscheiben [des Griensteidl] - es ist die höchste Zeit. In Eile werden alle Literaturgeräthe zusammengerafft: Mangel an Talent, verfrühte Abgeklärtheit, Posen, Grössenwahn, Vorstadtmädel, Cravatte, Manieriertheit, falsche Dative, Monocle und heimliche Nerven - Alles muss mit. Zögernde Dichter werden sanft hinausgeleitet. Aus dumpfer Ecke geholt, scheuen sie vor dem Tag, dessen Licht sie blendet, vor dem Leben, dessen Fülle sie bedrücken wird. Gegen dieses Licht ist das Monocle blos ein schwacher Schutz; das Leben wird die Krücke der Affectation zerbrechen.

In der Literaturgeschichte wird als dominante Stilrichtung der Jahrhundertwende meist der **Symbolismus** genannt. Zweifellos haben die Décadents ein weitgehend symbolistisches Sprach- und Literaturverständnis. Das bedeutet, dass sie (1) die lautliche Seite der Sprache in den Vordergrund rücken und (2) Symbole und sprachliche Bildlichkeit (Metaphern und andere rhetorische Figuren) einsetzen, um beim Leser gewisse Empfindungen und Stimmungen hervorzurufen. Ähnliche Ziele verfolgte übrigens auch der Impressionismus in der Malerei. Auch ihm ging es um die Wiedergabe der unmittelbaren Sinneseindrücke, z. B. von Licht und Farbe, bevor sie noch ein Bild ergaben. Im Mittelpunkt der Bemühungen stand dort ebenfalls die Gefühlswirkung beim Betrachter mit Hilfe der Form, und nicht durch den Gehalt. Der für

die Malerei geprägte Begriff ‚Impressionismus‘ spielt allerdings in der Literatur keine große Rolle.

‚**Stimmung**‘ ist ein weiterer Schlüsselbegriff der Kunst der Jahrhundertwende. Stimmungen werden durch Stimulation der Nerven erzeugt. Die erlesensten Stimulantien (Gerüche, Farben, Geschmack, Klänge), möglichst gleichzeitig und in Kombination wirkend, erzeugen ein Ambiente, das der Décadent benötigt, um überhaupt noch Genuss empfinden zu können. Gut bringt Hofmannsthal die Idee, dass die Erzeugung von Stimmungen Ziel der Dichtung ist, in seinem Vortrag „Poesie und Leben“ (1896) zum Ausdruck:

[...] ein Gedicht [ist] ein gewichtloses Gewebe aus Worten, die durch ihre Anordnung, ihren Klang und ihren Inhalt, indem sie die Erinnerung an Sichtbares und die Erinnerung an Hörbares mit dem Element der Bewegung verbinden, einen genau umschriebenen, traumhaft deutlichen, flüchtigen Seelenzustand hervorrufen, den wir Stimmung nennen. [...] Die Worte sind alles, die Worte, mit denen man Gesehenes und Gehörtes zu einem neuen Dasein hervorrufen und nach inspirierten Gesetzen als ein Bewegtes vorspiegeln kann. Es führt von der Poesie kein direkter Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie.

Ähnliche Bemerkungen finden sich in einem Brief Hofmannsthals von 1895:

Die Worte sind nicht von dieser Welt, sie sind eine Welt für sich, gerade so eine ganze vollständige Welt, wie die Welt der Töne. Man kann alles, was es gibt, sagen; und man kann alles, was es gibt, musizieren. Aber man kann nie etwas ganz so sagen wie es ist. Darum erregen Gedichte eben eine solche unfruchtbare Sehnsucht wie Töne.

Unterstützt und teilweise auch angeregt wurde die von den Künstlern angestrebte Exploration des Innenlebens durch die Wissenschaft und Philosophie der Zeit. Auch von wissenschaftlicher Seite wurde die **Erforschung des Ich** bis zu seiner Infragestellung vorangetrieben. Von besonderer Bedeutung ist hier die von Ernst Mach in den *Beiträgen zur Analyse der Empfindungen* (1886) angewandte Methode des Empirio-kritizismus, der empirisch-materialistischen Untersuchung seelischer Vorgänge. Das Ich erscheint aus Machs Perspektive als Komplex von lediglich im Vergleich zur Umgebung, also relativ, zusammenhängenden und beständigen Erinnerungen, Stimmungen und Gefühlen, die man als Empfindungen zusammenfassen kann. Dazu Mach:

Die scheinbare Beständigkeit des Ich besteht vorzüglich nur in der Kontinuität, in der langsamen Änderung. Die vielen Gedanken und Pläne von gestern, welche heute fortgesetzt werden, an welche die Umgebung im Wachen fortwährend erinnert (daher das Ich im Traume sehr verschwommen, verdoppelt sein, oder ganz fehlen kann), die kleinen Gewohnheiten, die sich unbewußt und unwillkürlich längere Zeit erhalten, machen den Grundstock des Ich aus. Größere Verschiedenheiten im Ich verschiedener Menschen, als im Laufe der Jahre in einem Menschen eintreten, kann es kaum geben.

Und Mach weiter:

Somit setzen sich die Wahrnehmungen sowie die Vorstellungen, der Wille, die Gefühle, kurz die ganze innere und äußere Welt, aus einer geringen Zahl von gleichartigen Elementen in bald

flüchtigerer, bald festerer Verbindung zusammen. Man nennt diese Elemente gewöhnlich Empfindungen. [...] Nicht das Ich ist das Primäre, sondern die Elemente (Empfindungen). [...] Die Elemente bilden das Ich.

Innerhalb der Literaturszene wurden Machs Ideen vor allem von Hermann Bahr aufgegriffen, mit den Äußerungen französischer Autoritäten - vor allem mit Ideen Paul Bourget's - verbunden, in die Formel „Das Ich ist unrettbar“ gefasst und an die Wiener Moderne vermittelt. Als kleinen Vorgriff zitieren wir eine Stelle aus einem Aufsatz Bahrs von 1891 („Wahrheit, Wahrheit“):

Die Sensationen allein sind Wahrheit, zuverlässige und unwiderlegliche Wahrheit; das Ich ist immer schon Konstruktion, willkürliche Anordnung, Umdeutung und Zurichtung der Wahrheit, die jeden Augenblick anders gerät, wie es einem gerade gefällt, eben nach der Willkür der jeweiligen Stimmung, und man hat genau ebenso viel Berechtigung, sich lieber gleich hundert Iche zu substituieren, nach Belieben, auf Vorrat, woher und wodurch die Dekadence zu ihrer Ichlosigkeit gedrängt ward.

Die Décadents stellten bei ihren Explorationen des Innenlebens die nämliche Inkonsistenz und Bodenlosigkeit des Ich fest wie die Wissenschaftler. Einflussreich war das 1884 unter dem Titel *Fragments d'un journal intime* erschienene Tagebuch des Genfer Philosophie-Professors Henri Frédéric Amiel, über das Hofmannsthal eine Rezension verfasste. Ein weiterer Impuls zur Seelenerforschung ging von Maurice Maeterlincks Dramen aus. Seine *femmes fragiles*, zum Beispiel die Princesse Maleine aus dem gleichnamigen Stück (1889), besitzen überreiche Seelen, erweisen sich aber gerade deshalb als lebensunfähig. Im *Trésor des humbles*, einer Aufsatzsammlung von 1896, lieferte Maeterlinck im Kapitel „Das Erwachen der Seele“ auch eine theoretische Rechtfertigung seiner Bemühungen um eine neue Psychologie.

Ähnlich dekonstruktive Beobachtungen wie Mach über das Ich machte Friedrich Nietzsche in *Jenseits von Gut und Böse* (1886) über das Denken und die Erkenntnis:

Mag das Volk glauben, daß Erkennen ein zu Ende-Kennen sei, der Philosoph muß sich sagen: wenn ich den Vorgang zerlege, der in dem Satz „ich denke“ ausgedrückt ist, so bekomme ich eine Reihe von verwegenen Behauptungen, deren Begründung schwer, vielleicht unmöglich ist, - zum Beispiel, daß *ich* es bin, der denkt, daß überhaupt ein Etwas es sein muß, das denkt, daß Denken eine Tätigkeit und Wirkung seitens eines Wesens ist, welches als Ursache gedacht wird [...].

Empfangsorgane der Empfindungen sind die **Nerven**, denen sich nun die Aufmerksamkeit zuwendet. Das Genie wird im Anschluss an den italienischen Arzt und Kriminologen Cesare Lombroso als Ergebnis von Neurosen (noch im Sinn von organischen Veränderungen, die zu Überempfindlichkeit führen) betrachtet. Der Begriff Neurose, ursprünglich pejorativ verwendet, wird von den Décadents positiv gewendet und als Verfeinerung, als Möglichkeit, sich über die stumpfe Masse zu erheben, interpretiert.

Bei der Beschäftigung mit den Nerven geht es um die Vorstufe von Gefühlen und Gedanken, also letztlich um das Unbewusste. Bedeutung für einschlägige Untersuchungen gewinnt daher natürlich auch die Psychoanalyse. Freud trat allerdings erst 1895 durch die gemeinsam mit Josef Breuer verfassten *Studien über Hysterie* hervor; 1900 folgte die *Traumdeutung*. Für Jung-Wien kam die Psychoanalyse also zu spät, allerdings bezog vor allem Schnitzler offensichtlich einige Einsichten von Freud und seinen Schülern in seine

Werke ein. Übrigens betrachtete auch Mach, wie wir gesehen haben, den Traum als Beispiel und Beleg für die Instabilität des Ich. Freud begann bekanntlich mit Selbstanalysen und verwendete damit ein Verfahren, dem auch in der Kunst in Form der Selbstbeobachtung große Bedeutung zukommt. Was tun die Dekadenz-Literaten denn anderes, als ihre Phantasien und Träume zu inszenieren und zu sezieren? Vereinfachend könnte man sogar behaupten, dass sich die Literatur des Fin-de-siècle eher mit einer Traumrealität als mit dem Leben beschäftigt. Auf jeden Fall ist sie der Versuch der Übersetzung von Eindrücken in Darstellung, die ihrerseits wieder Eindrücke beim Betrachter hervorrufen. Die dekadente Literatur wie die Psychoanalyse erregten Anstoß mit ihrem Schürfen in den Tiefen der Seele. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang das von Freud für die *Traumdeutung* gewählte Motto aus der *Aeneis*: „Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo“ (Wenn ich die oben nicht beugen/erweichen kann, werde ich den Acheron/die Unterwelt erschüttern). Die allzu gründliche Beschäftigung mit dem Ich bzw. Es wurde als subversiv empfunden.

Ebenfalls nur am Rande sei hier vermerkt, dass der Kritiker und Autor Edmund Wengraf eine Verbindung zwischen der symbolistischen Nervenkunst und der bekannten Vorliebe der Wiener Autoren für das Kaffeehaus, in dessen Getriebe seiner Ansicht nach „jede gesammelte Betrachtung unmöglich“ war, herstellte:

Die Nerven werden überreizt, Gedächtnißkraft, Aufmerksamkeit und Fassungsvermögen werden geschwächt. Der Kaffeehausleser gelangt dahin, jeden Artikel, jedes Feuilleton, Alles, was mehr als hundert Zeilen lang ist, ungenießbar zu finden. [...] Er braucht, um aus seiner öden Gedankenlosigkeit aufgerüttelt zu werden, etwas ‚Sensationelles‘, wie der verlebte Wüstling raffinierter Ausschweifung bedarf, um noch eine Reizung zu empfinden.

Das Unbehagen in der Kultur (Freud), besonders am Materialismus, brachte eine Reihe von **Ersatzreligionen und Alternativbewegungen** hervor, die das Heil in Blut, Rasse, Provinzialismus, Rückkehr zum Handwerk, vegetarischer Ernährung, Freikörperkultur, Kneipp- und anderen Kuren oder dem Okkultismus suchten. Der Buddhismus wurde in den achtziger Jahren wiederentdeckt. In seiner Nähe, wenn auch offensichtlich unseriös, siedelte sich die Theosophische Gesellschaft (1875 von Helene Blavatsky gegründet) an, die eine Mischung von Kabbala, Tao und Buddhismus verkündete. Die Rosenkreuzer und andere Orden erlebten großen Zulauf, unter dem Einfluss der Rosenkreuzer trat z. B. in Paris der Romanautor Joséphin Péladan als Nachkomme assyrischer Könige und Magier auf. In Wien waren diese Bewegungen und Moden nur in abgeschwächter Form vertreten, sie tragen aber zum Gesamtbild einer Epoche bei, die ihr Heil im Rückzug in das Innenleben, in der Zuflucht bei der Mystik und allerlei Reformideen suchte.

Einer der prominentesten Décadents der Epoche war **Richard Wagner**. Zumindest wurde er von Nietzsche und vielen anderen Zeitgenossen als solcher aufgefasst und fand schnell Echo in ganz Europa, besonders in Frankreich. Nur in Wien spielte Wagner bis zur Jahrhundertwende, genauso wie Nietzsche, keine übermäßig große Rolle; der Musikkritiker Eduard Hanslick, vor allem aber Wagners Antisemitismus und Chauvinismus, erschwerten ihm den Zugang.

In *Der Fall Wagner* (1888) kritisierte Nietzsche am Beispiel Wagners das moderne Artistentum, dem seiner Ansicht nach das in Lebensrausch und Lebensfülle gesteigerte Dasein der Alten abhanden gekommen war. (In seiner Kritik an der Décadence orientierte

sich Nietzsche übrigens direkt an dem französischen Literaturkritiker und Kulturhistoriker Paul Bourget, der den Verlust des Zugangs zu einem ganzheitlichen Leben und den Pessimismus und Nihilismus als Krankheiten des 19. Jahrhunderts beklagt hatte. Auf Bourget werden wir zurückkommen.) Der von ihm lange Zeit bewunderte Richard Wagner war für Nietzsche der moderne Künstler *par excellence* und Inbegriff der Dekadenz. Wagners Kunst erschien ihm zunehmend als krank, als Ausgeburt überreizter Sensibilität, seine Helden und Heldinnen als eine einzige Krankengalerie, kurz und bündig formuliert: „Wagner est une névrose“ (*Der Fall Wagner*, 1888). Seine Musik ziele mit Hilfe raffiniertester Tricks auf unmittelbare Wirkung auf die Nerven:

Studieren wir vor allem die Instrumente. Einige von ihnen überreden selbst noch die Eingeweide (- sie *öffnen* die Tore, mit Händel zu reden), andre bezaubern das Rückenmark. Die *Farbe* des Klangs entscheidet hier; *was* erklingt, ist beinahe gleichgültig.

Das ist genau die theoretische Formel, der auch die literarischen Symbolisten und die Impressionisten in der Malerei folgten. Nach Nietzsche mangelte es Wagners Werken also an musikalischer Substanz. Wagners Musik ging seiner Ansicht nach ganz in schauspielerischen Effekten und in der Ausarbeitung von Details auf. Zusammengesetzt, berechnend, hypnotisierend, künstlich, das sind die von Nietzsche nicht ganz zu Unrecht vergebenen Prädikate für Wagners Nervenkunst.

In Nietzsches Wagnerkritik stoßen wir auf einen weiteren Schlüsselbegriff der Epoche, den **Dilettantismus**. Der schillernde und kaum exakt einzugrenzende Begriff beschreibt die grundsätzliche Einstellung von Künstlern und Intellektuellen der Epoche. Paul Bourget wendet ihn auf den Wissenschaftler Ernest Renan an, wobei er vor allem dessen mangelnde Fähigkeit, sich für einen Standpunkt entscheiden zu können, hervorhebt. Der Dilettant probiert alle Meinungen und Perspektiven nacheinander durch, findet an allen Gefallen und spielt sie gegeneinander aus. Seine Seele ist sensibel und empfänglich für die vielfältigen Facetten der Wirklichkeit. So unterliegt der Dilettant einer ständigen Metamorphose, er verkörpert in rascher Abfolge verschiedenste Persönlichkeiten und Ansichten. Durch die Betonung von Nuancen und Haarspaltereien ironisiert er jede Anschauung, hebelt sie mit seinem Skeptizismus aus und bewegt sich ruhelos zur nächsten fort.

Von Nietzsche wird der Dilettantismus-Begriff in seinem Aufsatz über den *Fall Wagner* auf den Komponisten selbst und noch mehr auf seine Gefolgschaft angewendet, auf die „Anmaßung des Laien, des Kunst-Idioten“, der durch die Begeisterung für den Meister zu zielloser, eben dilettantischer Betätigung angeregt wird.

Am unheimlichsten freilich bleibt die Verderbnis der Nerven. Man gehe nachts durch eine größere Stadt: überall hört man, daß mit feierlicher Wut Instrumente genotzüchtigt werden - ein wildes Geheul mischt sich dazwischen. Was geht da vor? - Die Jünglinge beten Wagner an ...

Von Wagner ausgehend wird der Begriff bald verallgemeinert für dem Kult des Schönen ergebene Ästheten, die in allen Disziplinen ‚dilettieren‘, es aber nie zu einem Werk oder besonderer Fertigkeit auf einem künstlerischen Gebiet bringen. Das Empfindungsvermögen des Dilettanten ist bis zur (pathologischen) Nervosität gesteigert, aber wie im Leben fehlt es ihm auch im künstlerischen Schaffen an Durchsetzungsvermögen und Willenskraft. Er will

alles, aber er schafft nichts. Den graduellen Übergang zwischen Dilettant und Künstler (hier im Sinn von Schöpfer) bringt eine Stelle aus dem Briefwechsel zwischen Hofmannsthal und Beer-Hofmann von 1898 zum Ausdruck: „Überhaupt komm ich so leicht von der Concentration und inneren Besonnenheit ganz weit weg, ich weiß nicht woran das liegt. Sind wir am End doch Dilettanten, denn Künstler sein setzt doch eine gewisse Kraft, sich zusammenzuhalten voraus.“ Nach Hermann Bahr sind Dilettanten - zum Unterschied von Künstlern - „Laien, die genießen wollen. Es handelt sich Ihnen nicht um neue Werke, sondern um andere Freuden. Sie geben nichts, sie möchten nur nehmen.“ (Aufsatz „Die Décadence“, 1894)

Durch das schauspielerhafte Element, das ihm eignet, berührt sich der Dilettant mit dem **Dandy**, der sein Leben ganz nach künstlerischen Gesichtspunkten inszeniert und fern von der Natur in einer Kunstwelt lebt. In der Literatur sind Figuren mit Dandyeigenschaften allgegenwärtig. Als Muster werden immer wieder des Esseintes aus Huysmans' *A rebours*, der nach dem Vorbild des Grafen Montesquiou gestaltet ist, und Oscar Wildes Dorian Gray genannt (der sich übrigens auf des Esseintes beruft). In der Wiener Literatur weisen zum Beispiel Hofmannsthals Claudio (*Der Tor und der Tod*) und Schnitzlers Anatol dandyhafte Züge auf.

Ein übergreifendes, in der Fin-de-siècle-Literatur geradezu allgegenwärtiges Motiv ist die **Auseinandersetzung mit der Sexualität**. In diesem Punkt konnte man direkt an den Naturalismus anschließen. Auch die Dekadenzliteratur geriet wegen allzu freizügiger Darstellungen wiederholt in Konflikt mit Polizei und Justiz. Was Jung-Wien betrifft, wurde z. B. Hermann Bahrs Sammlung von Erzählungen mit dem Titel *Fin de siècle* (1891) verboten, bekannt sind die Auseinandersetzungen um Schnitzlers *Reigen* (geschrieben 1896/97, aufgeführt erst 1920 in Berlin und 1921 in Wien). Zwar florierte unter dem Ladentisch gehandelte Pornographie (berühmt geworden die wahrscheinlich von dem *Bambi*-Autor Felix Salten stammende *Josefine Mutzenbacher* von 1906), offiziell blieb es aber bei Verdrängung, Kriminalisierung und - zumindest auf Frauen bezogen - dem Virginitäts- und Keuschheitsideal. Klarerweise vertrat Otto Weininger, nachdem er in *Geschlecht und Charakter* (1903) minutiös die Sinnlichkeit als das weibliche Prinzip dargestellt hatte, die Forderung nach Keuschheit der Frau. Homosexualität blieb trotz Ansätzen zu wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit dem Phänomen (man vgl. z. B. das *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen* ab 1898) streng verpönt.

Die Faszination durch das ‚Rätsel des anderen Geschlechts‘ durchzieht die Literatur der Jahrhundertwende. Die Analyse und Infragestellung der Geschlechtlichkeit war ein wichtiger Teil des Projekts der Erforschung des Ich. Auch das Gebiet der Erotik wird von den Dekadenzliteraten nach exquisiten Reizen aller Art durchforstet. Dekadente Sexualität schließt Homosexualität, Sadismus, Masochismus, Nekrophilie, Geschlechtsumwandlung bzw. Androgynie und andere Varianten ein. Man experimentiert im Leben und noch mehr in der Literatur mit diesen Varianten auf der Suche nach Befreiung von den engen Fesseln der Realität. Die Sexualität wird häufig kombiniert mit dem Tod, mit Krankheit und auch mit dem Satanismus. Die Wurzeln dieser Motive sind in der so genannten schwarzen Romantik zu finden, in Frankreich vor allem bei de Sade, später bei Gautier und Baudelaire. Gegen die

Jahrhundertwende liefern die Romane *A rebours* und *Là-bas* von Joris-Karl Huysmans reiches Anschauungsmaterial für die verzweifelten Versuche, die auf ‚normale‘ Reize nicht mehr reagierenden und ‚verwelkten‘ Nerven und Organe zu stimulieren. In Berlin huldigte der gebürtige Pole Stanislaw Przybyszewski dem Satanismus. Villiers de l’Isle Adam experimentierte in *L’Eve future* mit einer künstlich geschaffenen Geliebten, einer von dem Erfinder Edison geschaffenen Automatenfrau. Weiteres Studienmaterial steuern Romane von Joséphin de Péladan, Rachilde, der ‚Marquise de Sade‘, und vielen anderen bei. Innerhalb der Wiener Moderne werden wir Reflexe dieser Thematik vor allem bei Hermann Bahr (*Die gute Schule*, 1890) finden.

Bedrohung, Qual und Selbstqual sind für den Décadent untrennbar mit der Sexualität verbunden. Sodomasochismus dominiert, besonders deutlich im verbreiteten Typus der bedrohlichen *belle dame sans merci* (nach dem Gedicht von Keats) bzw. der *femme fatale* und in den zahlreichen Vamps (Bram Stoker: *Dracula*, 1897), Sphinxen u. ä. Phantasiegestalten. Der verbreitete Typus der *femme fatale* ist leicht erkennbar als Projektion männlicher Ängste, der Ängste von Autoren, die sich demonstrativ chauvinistisch geben, aber zweifellos unter der Doppelmoral leiden. Nach Schopenhauer war die Frau auch die Feindin jeder intellektuellen oder künstlerischen Produktivität. Einmal mehr lautete die Alternative: Kunst oder Leben. Die Schriftsteller schwankten daher zwischen ständiger Faszination und dem Bewusstsein, sich der Kunst zuliebe von der Sexualität zu distanzieren und sublimieren zu müssen. Legion sind im 19. Jahrhundert die literarischen Werke, in denen die Künstler vor der Wahl zwischen der Kunst und der Liebe stehen. Beides zugleich ist unmöglich, weil sie durch die Frauen von ihrer Berufung abgehalten werden. Die von Weininger geprägte Antithese von männlichem Genie und weiblicher Sinnlichkeit schlägt sich hier nieder. Aber auch Freuds Theorie von der Kunst als Produkt der Sublimation geht von ähnlichen Überlegungen aus. Es fällt schwer, in der *femme fatale* nicht auch einen misogynen Reflex auf die Herausforderung durch die Anfänge der Frauenbewegung zu sehen (verbunden mit den Namen August Bebel, Clara Zetkin, Adelheid Popp, Rosa Mayreder). Auch in der Literatur machen sich Frauen in den neunziger Jahren verstärkt bemerkbar, allerdings kaum innerhalb der Dekadenzliteratur (hier ist die Französin Rachilde eine der wenigen Ausnahmen), sondern eher im Umfeld von Realismus und Naturalismus (Helene Böhlau, Gabriele Reuter, Bertha von Suttner ...).

Prototyp der *femme fatale* ist die Figur der Salomé. Ihr gegenüber steht die *femme fragile*, die ideale, unnahbare, ja asexuelle Geliebte, der ätherische, kränkliche und todgeweihte Frauentypus. Dem Pol der Sünde und der tolerierten sexuellen Initiation steht der geheiligte Pol gegenüber. Verkörpert wird die *femme fragile* z. B. von Maeterlincks schon genannter Princesse Maleine (1889). In der Realität kam diesem Typus die junge Russin Marie Bashkirtseff nahe, die sich als Sängerin und Malerin körperlich verausgabte, ehe sie 1884 24-jährig starb und innerhalb Jung-Wiens, z. B. bei Hofmannsthal, aber auch weit darüber hinaus zu einer Kultfigur des Fin-de-siècle avancierte. Varianten der genannten Haupttypen literarischer Frauenbilder sind die *femme enfant*, wie sie etwa von Altenberg bevorzugt dargestellt wird, die *femme incomprise* und Schnitzlers süßes Mädel.