

Н. В. ПЕСТОВА

(Уральский государственный педагогический университет)

ХАРАКТЕР ФАНТАСТИЧЕСКОГО В РАННЕМ АВСТРИЙСКОМ ЭКСПРЕССИОНИЗМЕ

Если в Германии начало раннего литературного экспрессионизма принято датировать 1910 г. и связывать его с деятельностью берлинского журнала «Штурм», то в Австрии это начало приходится на 1908 г., который историки культуры и литературы считают рубежным годом австрийской духовной истории. Такого же мнения придерживаются и историки искусства, называя 1908-й «ключевым годом для австрийского экспрессионизма» [Fleck 1994: 114]. Г. Брох, анализируя в одной из статей 1912 г. развитие эстетических взглядов до этого рубежного момента, приходит к выводу, что искусство, как никогда, устремилось к расширению своих границ, освоению новых форм и средств выражения и поставило цель добраться до некоего предела, «который и станет его полным исполнением и даст ему все эти средства: и их принесет ему экспрессионизм. Создается впечатление, что экспрессионизм — необходимая стадия искусства и времени» [Broch 1975: 30]. Г. Брох считает его «последним следствием эстетического», которое принесло освобождение цвету, звуку из-под власти «малых законов» [Ibid.]. Мнение Г. Броха разделяет и знаток венской культуры этого времени К. Э. Шорске, который завершает исследование художественно-эстетической атмосферы Вены, сложившейся к данному моменту, многократными выводами о том, что Австрия была полностью готова к прорыву экспрессионизма и передавала эстетическую эстафету новому поколению [Шорске 2001: 355, 414].

Произведения, которые мы сегодня считаем «пилотными» для становления австрийского литературного экспрессионизма, написаны и опубликованы в период с 1908 по 1910/11 г. Это стихотворение в прозе «Грезящие юноши» (“Die träumenden Knaben”, 1908) юного О. Кокошки, его же одноактная драма 1909 г. «Убийца, надежда женщин» (“Mörder, Hoffnung der Frauen”), единственный роман А. Кубина «Другая сторона» (“Die andere Seite”, 1909), первый роман А. П. Гютерсло «Танцующая дура» (“Die tanzende Tögin”), датированный 1910 годом, но изданный впервые в начале 1911 г. Именно эти произведения знаменуют собой самую раннюю стадию австрийско-

го литературного экспрессионизма в его оригинальной национальной версии, именно они взрывают эстетику венского модерна провокационной эпатажностью, воинственной эротикой и тревожными предчувствиями грядущих катастроф. В них наиболее отчетливо проявилась потребность молодых австрийских авторов авангардистской направленности в обращении к иррациональным, мифологическим, сказочным, фантастическим мирам. Мощная фантастическая канва названных произведений очертила некое поле ирреальности, в котором, как оказалось, только и возможно проговаривание тайного, но все возрастающего волнения бессознательного, а также разрешение внутренних противоречий Я. Наличие такой фантастической составляющей заметно отличает ранний австрийский экспрессионизм от немецкого — бунтарского, взрывного, нацеленного на разрыв с миром отцов и традиций.

С самых первых шагов австрийский экспрессионизм выражает себя в синкретичных формах, соединяющих слово, цвет, линию, жест, звук. Авторами первых литературных образцов экспрессионистской направленности становятся художники и графики Кокошка, Кубин, Гютерсло или поэты, для которых цветовая символика и музыкальное основание во многом определяют характер поэтического строя, — таким поэтом был Г. Тракль. Как выразился биограф австрийского экспрессионизма О. М. Фонтана, «экспрессионизм преодолел изолированность жанров искусства, весь человек горел, сторал в святом пламени нового становления» [Fontana 1961: 207]. Он справедливо полагал, что поворот в искусстве Вены произошел именно в этот момент, «и шел он не от слова, а от цвета. От Оскара Кокошки. Но он был — и это важно для понимания появления экспрессионизма в Вене — не только художник, но и поэт» [Ibid.]. Названные произведения становятся блестящим воплощением характерной особенности австрийского экспрессионистского искусства — его синкретичности.

Особый синкретичный характер литературных произведений 1908—1910-х гг., написанных авторами из разряда двойных и тройных дарований, каковыми были Кокошка, Кубин и Гютерсло, позволяет говорить о двух ярко выраженных периодах явления в Австрии: о раннем экспрессионизме, который, в силу его мощи и интенсивности именно в эти годы, рассматривается некоторыми историками литературы как «высшая стадия его развития» (“Hochexpressionismus”) [Werkner 1986: 11], и позднем, активистском периоде, который, несмотря на общую политизацию литературного процесса в военных и послевоенных условиях распада монархии, все еще ратует за обновление искусства и не утрачивает эстетической составляющей, как это происходит в Германии.

Важно отметить, что в 1908—1910 гг. все названные произведения существуют еще вне какого-либо официального экспрессионистского контекста и обсуждаются вне его либо как фантастические и

утопические, либо как мифопоэтические, сказочные истории с мощным внетекстовым контекстом. Такая традиция в атрибутировании этих произведений сохраняется и в современном литературоведении, которое склонно рассматривать основную экспрессионистскую проблематику как «подсвечивающие мотивы» для фантастического или утопического содержания [Fischer 1978: 111]. Так, роман «Другая сторона» литературоведение считает «ключевым текстом литературы эпохи Fin-de-Siècle», из духа которой и вышла немецкоязычная фантастика [Neffe 2009: 11; Fischer 1978: 94].

Сами авторы способствовали тому, чтобы эти произведения с самого начала фигурировали в контексте фантастического. Так, А. Кубин не раз писал о том, что искусство для него — «жизненно необходимый выход в *недействительное*», что искусство — «это деятельность по преобразованию и приданию смысла через фантазийное начало скрытым или завуалированным аспектам действительности», которую он метафорически воспринимал как «пропасть» (“Abgrund”) [Цит. по: Brunn 2010: 12]. В автобиографической книге «Из моей жизни» он называет свое единственное литературное произведение, частью которого являются и 52 графические работы-иллюстрации, «фантастическим романом» [Kubin 1974: 40—41]. Точно так же и А. П. Гютерсло снабдил первое издание своего романа «Танцующая дура» подзаголовком «Роман-сказка» (“Roman des Märchens”) [Gütersloh 1973], хотя его герои олицетворяли самые насущные социальные противоречия и наиболее актуальные философские, психологические идеи начала XX века, а основные коллизии романа выстраивались вокруг важнейших проблем, которые поднимались в экспрессионистской литературе, — протеста молодого поколения против авторитарности власти семьи, государственного аппарата, религии, морали, социальной несправедливости, аморфности и праздности общества.

Но квалификация австрийской версии раннего экспрессионизма как «фантастического экспрессионизма» пока просматривается только в теории и критике австрийского кино. Историки кино полагают, что начало развития *фантастической линии* в немецком киноэкспрессионизме положено именно выдающимися австрийскими кинорежиссерами, кинохудожниками, операторами и блестящими киносценаристами в лице К. Майера, Ф. Ланга, К. Фройнда, А. фон Герлаха, чеха Г. Галеена — автора сценариев к знаменитым фильмам «Носферату» (1922), «Кабинет восковых фигур» (1924), «Голем» (1914), «Пражский студент» (1913) [Fischer 1978; Айснер 2010]. Именно «Пражский студент», по мнению киноведов, в 1913 году открыл новую эру в истории немецкого кино и задал эту линию, исходящую из богатого источника фантастического, ужасного, жуткого, потустороннего (“unheimlich”), имя которому — Э. А. По и Э. Т. А. Гофман [Fischer 1978]. В живописи фантастическая линия раннего экспрессионизма Австрии так же очевидна и ярко выраже-

на. Так, одним из самых одаренных ее представителей был участник «Группы нового искусства» (“Neukunstgruppe”) Р. Кальвах (1883—1932), творчество которого, в отличие от А. Кубина, О. Кокошки, Э. Шиле или Р. Герстяля, только сегодня систематизируется и осмысливается как «оригинальный, абсолютно фантастический путь художественного становления» [Natter 2012: 30].

Размышления о характере фантастического в раннем австрийском экспрессионизме опираются на такое понимание фантастического, при котором речь идет не о литературе, делающей акцент на описании невозможного и нереального, а о литературе с таким специфическим способом взаимодействия автора, произведения и читателя, при котором не-действительность, или над-действительность, вступает в сферу повседневного опыта и полностью преобразует его [Brunn 2010: 20]. Такой взгляд на фантастическое пришел из Франции, которая еще со времен Калиостро слыла благодатной почвой для процветания всех разновидностей алхимизма, мистических традиций и оккультизма. Открытия французской литературы впитывались на рубеже веков на всем европейском пространстве, создавая предпосылки возникновения национальных версий фантастической литературы. Так, через Францию на немецкую и австрийскую почву вновь вернулся и современно зазвучал Э. Т. А. Гофман, будто бы вновь «открытый» французами около 1830 года и провозглашенный ими «прародителем французской фантастики» [Fischer 1978: 96]. Германия не оставалась в стороне от модных французских веяний: в 1884 г. в Эльберфельде была организована немецкая секция теософского общества, созданного в 1875 г. Е. Блаватской. Ее учение, замешанное на оккультизме и спиритизме, каббалистических, буддистских и таоистских представлениях, нашло огромное число сторонников в Европе и Америке. Влияние этих эрзац-религиозных течений и настроений было особенно сильно в Германии, но и в Австрии тоже было весьма заметно.

Значительным в начале XX в. оказалось и воздействие творчества Э. А. По, его страстным почитателем и иллюстратором в Австрии стал А. Кубин, которому удалось заглянуть по ту сторону действительности дальше и глубже других. Неуверенность личности в новых условиях на рубеже веков породила потребность в мистицизме, в «искусстве нервов», в рассматривании души под микроскопом — именно поэтому фантастическая немецкоязычная проза переживает бурное возрождение на рубеже XIX—XX вв. и черпает свои силы из декадентских настроений порубежной эпохи, которые метко охарактеризованы исследователем как «шабаш из крови и спермы» [Ibid.: 98].

На австрийской почве «французский характер» фантастического приобретает специфическую национальную конфигурацию: все ключевые произведения раннего австрийского экспрессионизма, о которых идет речь, эстетически реализованы в концептуальном поле

“Traum” («сон / мечта / греза»), под знаком которого стоят литература и искусство Вены с 1900 года. Именно концептосфера “Traum” широко открывает двери для вхождения не-действительного, воображаемого, желаемого, сокровенного в сферу повседневного опыта, позволяет по-новому упорядочить свои взгляды на мир, инициирует игру с читателем и позволяет сформулировать то, о чем принято молчать. *Фантастическое* становится одной из форм индивидуальной интерпретации мира и в полной мере соответствует экспрессионистским идеям «перспективной оптики жизни» (“*Perspektiven-Optik des Lebens*”) [Nietzsche 1966: 576], которые были позаимствованы этим поколением художников из воззрений Ф. Ницше на соотношение жизни и искусства как последней действительно метафизической деятельности.

Концептосфера “Traum” в немецкой языковой картине мира представлена двумя омонимичными самостоятельными концептами, которые различаются наличием или отсутствием семы «сознание», «воля». “Traum₁” в значениях «сон, сновидение» этих сем не имеет и представляет собой *нереальность бессознательного*, а “Traum₂” в значениях «несбыточное, заветное желание, мечта, идеал, представление, мысль, оторванность от реальной действительности», обладая этими семами, представляет собой *нереальность сознания*. Совмещение и наложение этих концептов соединяют в едином поэтическом пространстве сон, сновидения и грезы наяву, реальные мечты, несбыточные желания, тоску, страсть и процесс их переработки во сне, при этом контекст не позволяет четко развести значения “Traum₁” и “Traum₂”. Именно их контекстуальная неразличимость и питает фантастическую линию произведений раннего австрийского экспрессионизма и формирует индивидуальные профили фантастического самых ярких его представителей: О. Кокошки, А. Кубина, А. П. Гютерсло, Г. Тракля. Так, например, в поэзии Г. Тракля *Я* поэта глубоко запряжено в причудливых лабиринтах поэтического пространства, лишённого примет реальной протяженности и отмеченного печатью вневременности, но все же и для этой, исключительно личной, «история зла» — вины, греха, покаяния, страха и печали — поэтика грез, сна и мечты оказалась наиболее адекватным способом высказывания [Пестова 2015: 142—211].

В центре произведения О. Кокошки «Грезящие юноши» — психологическое состояние юноши в тисках правил и предписаний общества и, как полагает К. Э. Шорске, «собственный мучительный опыт полового созревания» [Шорске 2001: 425]. Этот опыт юный автор облекает в форму чудесного сна или грезы наяву, следуя открытию психоанализа, установившего, что «сновидение — осуществление желания» [Фрейд 2003: 131]. Ключевым словом концептосферы “Traum” становится глагол “träumen”, который используется автором в семи различных лексико-семантических вариантах, демонстрирующих богатство его семантической и синтаксической валентности. Снови-

дения предстают в стихотворении как арена для тех влечений, которые не могут быть реализованы в состоянии бодрствования: во сне красиво сбываются мечты о любви и близости (“*ich träumte die liebe*”, “*ich träumte die kranke nacht*”) [Kokoschka 1996: 13], о разговоре с любимой, о ее теле, ее запахе, во сне исчезает робость и стыд, а любовь становится всеобъемлющей (“*ein allesliebender*”) [Ibid.: 37]. Путь сновидений своеволен, сон заглядывает в «каждый кармашек», которых так много у судьбы (“*viele taschen hat das schicksal*”) [Ibid.: 9], пытается «осмыслить» каждый из них, не будучи скованным условностями и предрассудками реальной жизни. В сновидении совмещается и соединяется несоединимое в реальности, а незначительное для сознания, мимолетное или вовсе не замеченное наяву отчетливо проступает во сне, обретает глубокие смыслы, обрастает значимыми деталями.

Мастерски выстроенная в двух сопряженных жанрах искусства структура «Грезящих юношей» воплотилась в единстве, в терминологии З. Фрейда, «мыслей сна» и «содержания сна» [Фрейд 2003: 303]. Автор стихотворения словно повторяет предостережение З. Фрейда о возможности «впадения в заблуждение» [Там же] при попытке прямой трактовки картинок сновидения — всякий образ рассыпается, перестает быть таковым, стоит сознанию к нему прикоснуться:

eine geschichte so
die aufhört zu sein
wenn man an sie rührt [Kokoschka 1996: 32].

Так, в двадцать один год О. Кокошка создает произведение, с которого австрийская литература начинает отсчет собственно австрийского «экспрессионистского десятилетия». Но, как известно, сам себя он никогда экспрессионистом не считал, однако, несмотря на нежелание идентифицировать себя с экспрессионизмом, в зрелом возрасте О. Кокошка дал ему потрясающую своей глубиной и пронизательностью оценку, полагая, что он, возможно, был «шансом духовного перерождения Европы, который не понят еще и сегодня» [Kokoschka 2008: 114]. Кокошка считал экспрессионизм «трансформацией духовной жизни», которая проявлялась в «моральном и культурном распаивании внутреннего мира человека» [Ibid.].

С романом А. Кубина ситуация складывалась несколько иначе: хотя любой разговор о прозе экспрессионизма не обходится без обращения к нему и, как правило, с него начинается, традиции рассматривать произведение в системе экспрессионистских мировоззренческих и поэтических координат скорее не существует. Литературоведы и искусствоведы единодушны во мнении, что этот роман — один из ведущих в ряду тех произведений, которые разрабатывали основы мировой фантастической литературы [Assman o. J.: 8].

Концептуальное поле “Traum” в романе является, как и в «Грезящих юношах», структурообразующим и смыслообразующим элементом, ключевыми и наиболее частотными словами романа, так же как и у О. Кокошки, являются слова “träumen”, “Traum” и многочисленные производные от него: *Traumreich*, *Traumland*, *Traumstaat*, *Traumensch*, *Traumleute*, *Träumer*, *Traumschicksal*, *Traumreligion*, *Traumgeruch*, *Traumsee*, *Traumspiegel* и т. п. Таким образом, все явления, лица, предметы, процессы, локальные и временные указатели, абстрактные понятия, чувства и эмоции, теория и практика в государстве Грез — Traumstaat — должны подвергаться сомнению, так как всегда видятся в двойной перспективе как «нереальность сознания» и «реальность бессознательного». Сон и сновидения — не только один из центральных мотивов романа в рамках этой концептосферы, но и тот нарративный элемент, который позволяет прочитывать произведение одновременно в двух запрограммированных плоскостях: как историю еще одной утопии и краха и как плод болезненного воображения рассказчика. Вся фантазмагория событий и многочисленные перипетии, которые совершаются в столице государства Перле за 6 лет пребывания там протагониста, в эпилоге романа завершаются для него в психиатрической лечебнице, где в своих воспоминаниях о государстве Грез и его властителе Патере он тщетно пытается отделить сны от реальности [Kubin 2009: 285]. Благодаря роману и иллюстрациям к нему А. Кубин в течение короткого времени становится не только одной из центральных фигур мюнхенской культурной жизни, но и своеобразным персональным учреждением фантастического и черной романтики европейского масштаба: он на долгие годы задает тон развитию целого направления в литературе и изобразительном искусстве. В сумеречных антимирах романа, насыщенных фантастическими и апокалипсическими видениями, смертью и эротикой, откровенной жестокостью, сопровождаемой завуалированными иронией и юмором, своеобразно преломилась буржуазная реальность начала XX в. и ярко проявились основные тенденции развития литературы и искусства раннего модернизма.

Одним из наименее известных в ряду перечисленных произведений является роман «Танцующая дура». Он написан многогранным австрийским дарованием — художником, писателем, актером, издателем А. П. Гютерсло (1887—1973), учеником М. Дени и Г. Климта. В свое время он не нашел широкого отклика у читателей и на долгие годы был забыт литературоведением, а в современной германистике отсутствует традиция широкого обращения к нему, хотя он ярко воплощает практически все черты раннего фантастического экспрессионизма Австрии. Искусствоведы и литературоведы говорят о несоизмеримости ранга Гютерсло с такими австрийскими художниками, как Кокошка или Шиле, или такими романистами, как Музиль или Брех, но его первый роман считается сегодня не только важнейшим литературным документом раннего экспрессионизма, но и ярким

свидетельством своеобразия пути австрийского экспрессионизма, которому тесно внутри одного жанра искусства. Язык романа с первых строк выдает автора-художника и напоминает наполненное звуками, цветом, запахами пространство лучших стихотворений Г. Тракля.

Героиня романа Рут Херценштейн, приехавшая из Берлина в Вену будто бы обучаться искусству танца, воплощает все черты *femme fatale* начала века, от нее исходит основной эротичный посыл произведения. Она разыгрывает различные эротические сценарии и испытывает на мужчинах силу своих чар, но в этом эротичном угаре отношений со случайными гостями заведений в предместьях города она скользит в придуманном ею танце мимо жизни реальной (“*Ein maskiertes Vorbeigehen am Leben. Ein Ausweichen von den Lebensdingen*”) [Gütersloh 1973: 70] и в результате остается ни с чем. Она мечтает о том, чтобы «печальные окна» между *Я* и жизнью наконец открылись, но эти «окна» так и не открываются, она остается девственницей не только в прямом физиологическом смысле, но и как личность, не реализовавшая себя (“*Wo seid ihr, die traurigen Fenster, zwischen mir und dem Leben, an die ich mein Gesicht presste, wie ein Gedanke, der nie gedacht wurde?*”) [Ibid.: 127]. Концептосфера “*Traum*” реализуется двадцатидвухлетним автором романа несколько иным образом — главной темой произведения становится тема лжи, выдумки, актуализируется проблема «неосуществленных желаний», которые тем или иным образом представляют героини романа. Как имя героини — Херценштейн («камень сердца»), так и немецкое название романа “*Die tanzende Törlin*” (слова *der Tor, die Törlin* сохраняют в своей семантике созначения *безумный, отчужденный от реального мира*) указывают на непреодолимую двойственность личности, бытия и мира, в котором ничто не очевидно. В произведении разыгрывается множество вариаций на тему эротики и сексуальности, при этом А. П. Гютерсло нередко переносит размышления о запретном, о сокровенном в область фантазий, в «страну грез», превращая одного из героев, Элиаса, в мечтателя, лунатика (“*ein Traumwandelnder*”) [Ibid.: 367], находящегося под гипнозом юношу, а другого героя, влюбленного в него Ливланда, представляет визионером, грезящим о пьянящем обладании юным телом и изощренно искушающим его (“*...denn Verführung heißt Rausch, Betäubung, Schlag vor die Stirne...*”) [Ibid.: 369].

Не случайным представляется тот факт, что именно Гютерсло с конца 1940 гг. стал «духовным отцом» нового направления в европейском изобразительном искусстве, так называемой Венской школы фантастического реализма — наиболее значительного движения в художественной жизни Австрии 1950—1960-х гг. Это целая плеяда выдающихся австрийских художников — учеников Гютерсло, среди которых Р. Хаузнер, Э. Фукс, его сын В. Хуттер и многие другие. Венская школа фантастического реализма — преемник идей и стилистики раннего фантастического экспрессионизма. Как и в раннем

экспрессионизме, в центре внимания художников фантастического реализма — вневременные, религиозно-мистические темы, они также занимаются исследованием потайных уголков человеческой души и освоением нереальных пространств, в которые устремляется Я. Апокалиптическое сознание, предчувствие катастроф, необратимость разрушения мира, печать страха и присутствие смерти сближают в понимании фантастического два направления искусства, которые разделены во времени четырьмя десятилетиями.

Литература

- Айснер 2010 — *Айснер Л.* Демонический экран / Пер. с нем. М., 2010.
- Пестова 2015 — *Пестова Н. В.* Австрийский литературный экспрессионизм. Екатеринбург, 2015.
- Фрейд 2003 — *Фрейд З.* Толкование сновидений / Пер. с нем. Минск, 2003.
- Шорске 2001 — *Шорске К. Э.* Вена на рубеже веков: политика и культура / Пер. с англ.; под ред. М. Рейзина. СПб., 2001.
- Assman o. J. — *Assman P.* Alfred Kubin — Bilder des Phantastischen // Alfred Kubin — Bilder des Phantastischen. Weitra, o. J.
- Broch 1975 — *Broch H.* Notizen zu einer systematischen Ästhetik // *Broch H.* Kommentierte Werkausgabe / Hg. v. P. M. Lützel. Frankfurt a. M., 1975. Bd. IX, 2.
- Brunn 2010 — *Brunn C.* Der Ausweg ins Unwirkliche: Fiktion und Weltmodell bei Paul Scheerbart und Alfred Kubin. 2. aktualisierte Auflage. Hamburg, 2010.
- Fischer 1978 — *Fischer J. M.* Deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus // *Faicon 3: Almanach der phantastischen Literatur* / Hg. v. R. A. Zondergeld (Phantastische Bibliothek. Bd. 17). Frankfurt a. M., 1978.
- Fleck 1994 — *Fleck R.* Gibt es einen österreichischen Expressionismus in der bildenden Kunst? // *Expressionismus in Österreich: die Literatur und die Künste* / Hg. v K. Amman, A. A. Wallas. Wien; Köln; Weimar, 1994.
- Fontana 1961 — *Fontana O. M.* Der Expressionismus in Wien: Erinnerungen // *Imprimatur: ein Jahrbuch für Bücherfreunde. Gesellschaft der Bibliophilen* / Hg. v. H. Sarkowski. N. F. Bd. 3 (1961/62).
- Gütersloh 1973 — *Gütersloh A. P.* Die tanzende Törin. München; Wien, 1973.
- Kokoschka 1996 — *Kokoschka O.* Die träumenden Knaben. Geschrieben und gezeichnet von Oskar Kokoschka. Frankfurt a. M.; Leipzig, 1996.
- Kokoschka 2008 — *Kokoschka O.* Mein Leben. Wien, 2008.
- Kubin 1974 — *Kubin A.* Aus meinem Leben. Gesammelte Prosa mit 73 Abbildungen / Hg. v. U. Riemerschmidt. München, 1974.

- Kubin 2009 — *Kubin A.* Die andere Seite. Ein phantastischer Roman. Mit 51 Zeichnungen und einem Plan / Nachwort von J. Winkler. Frankfurt a. M., 2009.
- Natter 2012 — *Natter T. G.* Rudolf Kalvach: Ikarus zwischen Jugendstil und Expressionismus // *Fantastisch! Rudolf Kalvach: Wien und Triest um 1900.* Katalog der Ausstellung im Leopold Museum. Wien, 2012.
- Neffe 2009 — *Neffe J.* Einladung ins Traumreich. Alfred Kubins Jahrhundertroman ist ein virtuoses Schlüsselwerk für die Epochenwende, an der wir stehen // *Die Zeit.* 2009. No. 34 (13 August).
- Nietzsche 1966 — *Nietzsche F.* Werke: In 3 Bd. / Hg. v. K. Schlechta. Bd. 2. München, 1966.
- Werkner 1986 — *Werkner P.* Physis und Psyche: Der Österreichische Frühexpressionismus. Wien; München, 1986.

ZUSAMMENFASSUNG

Das Phantastische im frühen österreichischen Expressionismus

Das Phantastische in den frühen literarischen Werken der wichtigsten Vertreter des österreichischen Expressionismus (O. Kokoschka, A. Kubin, G. Trakl, A. P. Gütersloh) wird zu einer bedeutenden individuellen Interpretationsform der Welt. Diese Interpretation lässt das Ich im Bereich des Irrealen und des Traums, an der Grenze des Unbewussten und Bewussten verschiedenartig zur Geltung kommen und entspricht den Ideen der "Perspektiven-Optik des Lebens" von Nietzsche. Das Phantastische nimmt verschiedene Erscheinungsformen an: Traum, Lüge, Rausch, irrealer Orte und Sachbezüge, unheimliche Szenerien und sinntäuschende Begebenheiten. Solche Gestaltungsweisen des Phantastischen helfen, die tiefsten Tiefen und "andere Seiten" einer modernen Persönlichkeit aufzudecken und zu verorten.