

»Über die Grenzen des All ... «

Wien um 1900. Das Ende einer Kunstepoche, die mit Haydn und Mozart begonnen hatte und bis zu Bruckner und Mahler reichte. (Ortsfremde wie Brahms oder Beethoven waren assimiliert worden.) Den Vorstädten war das Schubertsche Klavierlied entsprungen, das Hugo Wolf zu einem nervös zerfasernden Höhepunkt führte. Zugleich mit der Kunstepoche endete auch das Kaisertum der Habsburger, deren Vielvölkerreich mit dem ersten Weltkrieg in sich gegenseitig gering schätzende Nationalstaaten zersplittern sollte. Niedergang und Zerfall waren zur Zeit des fin de siècle allgegenwärtig. Dennoch gedieh in der Treibhausatmosphäre der allem Schönen zugetanen bürgerlichen und aristokratischen Gesellschaft noch einmal die ganz große Kunst. Abgeschottet von der Außenwelt erblühten Synästhesien von Farben, Klängen und Formen, da die Musik und die bildenden Künste miteinander verschmolzen. Das dekadente Klima Wiens förderte aber keine ästhetische Einheit, sondern Divergenz. Die Jugendstilbauten Otto Wagners, dessen goldene Ranken selbst eine Stadtbahnstation verklären konnten, teilten sich den Architektenhonorar mit den betont schlichten Häusern Adolf Loos', der das Ornament kurzerhand zum Verbrechen erklärte. Dasselbe gilt für die Malerei Gustav Klimts und seines Protégées Egon Schiele – um nur zwei bedeutende Vertreter zu nennen. Klimts einzigartige, geheimnisvolle Verschmelzung organischer Farbe und ornamentaler Form, sein Kuss, avancierte zum Inbegriff des Jugendstils, während Schieles verstörende Aktzeichnungen hinter das elegante Maskenspiel der feinen Wiener Gesellschaft zu blicken suchten. Die Entlarvung einer marode gewordenen Welt wäre jedoch nicht gelungen ohne Sigmund Freud, dessen Traumdeutung es ermöglichte, die unter dem Anstandskorsett verborgenen, zerstörerischen Triebkräfte zu benennen. Schriftsteller wie Arthur Schnitzler und Robert Musil hielten daraufhin »Kakanien« den Spiegel vor. Und Karl Kraus sorgte mit schonungsloser Polemik in seiner Zeitschrift Die Fackel dafür, dass die Wiener Öffentlichkeit sich nicht allzu große Illusionen über ihre eigene Moral machte. Bei allen Differenzen und grellen Kontrasten waren die kulturell führenden Köpfe einander nicht fremd, denn ihre Wege kreuzten sich in den Salons der Mäzene und im Kaffeehaus. Freilich sprach man im verträumten Döbling, wo Schreker über dem Fernen Klang brütete, ein anderes Deutsch als im ersten Bezirk, wo sich Arnold Schönberg, Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus, Hugo Wolf und Arthur Schnitzler die Klinke der Cafés Griensteidl und Central in die Hand gaben.

In der Musik findet sich der Gegensatz von schwelgerisch Rückwärtsgewandtem und radikal Vorwärtsgewandtem geradezu exemplarisch ausgeprägt. Auf der einen Seite standen die Komponisten der zweiten Wiener Schule – Schönberg, Webern, Berg –, die um 1908 zur Atonalität übergangen. Wege beschreitend, denen zunächst nur ein kleiner Teil des Publikums folgte. Auf der anderen Seite waren da diejenigen Komponisten, die sich vollkommen dem fin de siècle hingaben, indem sie ihr romantisches Erbe mit dem neuen Menschenbild der Psychoanalyse von Freud bis Weininger aufluden: Franz Schreker, Alexander Zemlinsky und Erich Wolfgang Korngold.

Die Klavierlieder op. 4 und op. 7 nach Texten von Karl von Lemayer, Leo Tolstoi und Dora Leen entstanden, als **Franz Schreker** noch am Wiener Konservatorium studierte. Deutlich ist der Einfluss seines Kompositionslehrers Robert Fuchs zu spüren, der sich in den klaren Formen und geschmeidigen Melodiebögen der Brahms-Schule manifestiert. Es sind aber auch die Lieder eines kaum 20-jährigen Mannes, voll von romantischem Idealismus und mit einem lyrischen Ich, dessen Seelenstimmungen ihren Widerhall in der belebten Natur finden wollen. Mit Dora Leen, die auch das Libretto zu Schrekers erster Oper *Flammen* schrieb, war der Komponist zeitweise liiert – die Innigkeit und der Zauber einer Jugendliebe sind in seinen Liedern deutlich zu spüren. Die 1909 entstandenen Fünf Gesänge für tiefe Stimme hingegen vollziehen einen ungleich bedrückenderen Weg: von Sehnsucht über Entfremdung und Verzweiflung, hin zu Erinnerung und Tod. Schreker ließ sich vom Selbstmord der Wiener Dichterin Edith Ronsberger anrühren und inspirieren – charakteristisch für das morbide Wien der Jahrhundertwende.

Die Lieder entstanden zu einer Zeit, da der Komponist erstmals mit dem Schönberg-Zirkel verkehrte, dessen Einfluss sich in der stark erweiterten Tonalität von Dies kann mein Sehnen nimmer fassen widerspiegelt. Dennoch darf Schrekers eigene, feinsinnig fließende Klangsprache hier bereits als voll ausgebildet gelten. Sie spürt dem Entstehen und Vergehen psychischer Regungen nach und weist voraus auf den Fernen Klang, dessen Uraufführung 1912 an der Oper Frankfurt Schreker über Nacht berühmt machen sollte. Auch **Alexander Zemlinsky** nutzt den intimen Rahmen des Klavierliedes als psychologisches Versuchsfeld. In seinen 1910 und 1913 entstandenen Sechs Gesängen setzt er sich mit den Dichtungen des belgischen Literaturnobelpreisträgers Maurice Maeterlinck auseinander, dessen symbolistische Märchenwelt um die Hilflosigkeit des Menschen gegenüber dem Tod kreist. Folglich muss der Versuch der Drei

Schwestern, sich den Tod mit ihren goldenen Kronen zu erkaufen, scheitern. Maeterlinck spürt auch dem Mysterium der Liebe nach, aber der oft volkstümlichen Schlichtheit seiner Texte zum Trotz werden dabei mehr Fragen aufgeworfen, als dass je eine Geschichte von Anfang bis Ende erzählt würde. Zemlinsky kommt das nur entgegen, er gestaltet in höchster Konzentration die unter dem Märchengewand verborgenen, psychischen Spannungen. Eine düstere Stimmung zieht sich durch den gesamten Zyklus, von den schleppenden Bassakkorden des Beginns hin zu dem spannungsvollen Frage-und-Antwort-Spiel in Und kehrt er einst heim. Die von Volksliedern inspirierten Gesangslinien Zemlinskys bilden dabei einen reizvollen Kontrast zu der von Debussy und Ravel beeinflussten Harmonik und Farbigkeit. Anton Webern bezeichnete die Lieder seines Lehrers **Arnold Schönberg** einst als »Studien zu den Revolutionen der großen Werke«. Die Überwindung der Tradition vollzieht sich hier vor allem durch die intensive Auseinandersetzung mit derselben. Als leidenschaftlicher Verfechter romantischer Ausdruckskunst etwa erprobt sich Schönberg in dem 1899 entstandenen Lied Erwartung. Die Anziehungskraft des Todes, verkörpert durch die ausgestreckte »weiße Frauenhand«, steht im Mittelpunkt des Gedichtes von Richard Dehmel. Schönbergs filigraner, ausdrucksvoll chromatischer Klaviersatz und die zerbrechliche Linearität der Singstimme korrespondieren mit dem ornamentalen Sprachduktus des Dichters. In dieser verfeinerten Jugendstil-Atmosphäre lassen höchstens kühne harmonische Vorhalte die Atonalität erahnen. Die Gottfried Keller-Vertonungen hingegen zeugen deutlich vom tiefen Misstrauen Schönbergs gegen eine vom Pathos bedrohte Sprache romantischer Provenienz. Die übermäßig plastischen Tonmalereien, mit denen er die »Rosendüftchen« und »Mailüftchen« der Aufgeregten bedenkt, lassen diese zur bissigen Satire avancieren. Mit dem Liederzyklus op. 3 nach Gedichten von Stefan George beschreitet **Anton Webern** in den Jahren 1908/09 den Weg zur Atonalität. Die Verwendung von Tönen ohne harmonische Bindung geht einher mit einer intendierten Auflösung der Form. Auf diese Weise versucht die Musik die Ödnis im Herzen von Georges unglücklich Liebenden einzufangen, welche selbst durch den ringsum aufkeimenden Frühling nicht gelindert werden kann. Überhaupt lässt Webern den Worten des Dichters den Vortritt, indem er das musikalische Metrum durch variierende Taktlängen und den Verzicht auf gliedernde Akzente verschleiern. Feinste Piano-Abstufungen, wie in dem Lied Im Morgentaun, scheinen den Hörer stattdessen aufzufordern, ins eigene Innere zu lauschen. Mit seinen 1912 entstanden Orchesterliedern op. 4 setzt **Alban Berg** dem eigenwilligen

Wiener Dichter Peter Altenberg ein tönendes Denkmal. Die Kompositionen beeindrucken vor allem durch ihre Diskrepanz: das – in der Originalfassung – riesige Orchesteraufgebot gegen die Kürze der Lieder; die expressiven, üppigen Klänge gegen die Strenge der formalen Konstruktion. Bedenkt man zudem die Unvertrautheit des zeitgenössischen Publikums mit der Atonalität, verwundert es wenig, dass die Uraufführung in einen Skandal mündete. Das dritte Lied des Zyklus, Über die Grenzen des All blicktest du sinnend hinaus, erlangte Berühmtheit durch den Zwölftonakkord am Anfang und Schluss, der als tönendes »All« die tiefe Irritation des Menschen durch die neuen Erkenntnisse der Psychoanalyse um 1900 illustriert. Die existenzielle Verunsicherung, ausgedrückt durch die dräuende Dodekaphonie, wird im Mittelteil des Liedes noch verschärft, wo gleichsam prophetisch über das Wiener fin de siècle geurteilt wird: »Leben und Traum vom Leben – – – plötzlich ist alles aus.«

Janine Ortiz