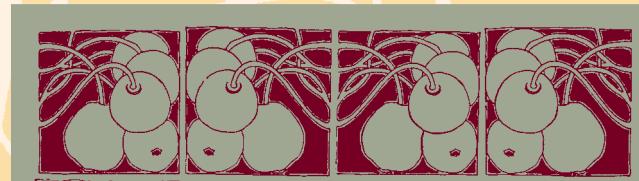
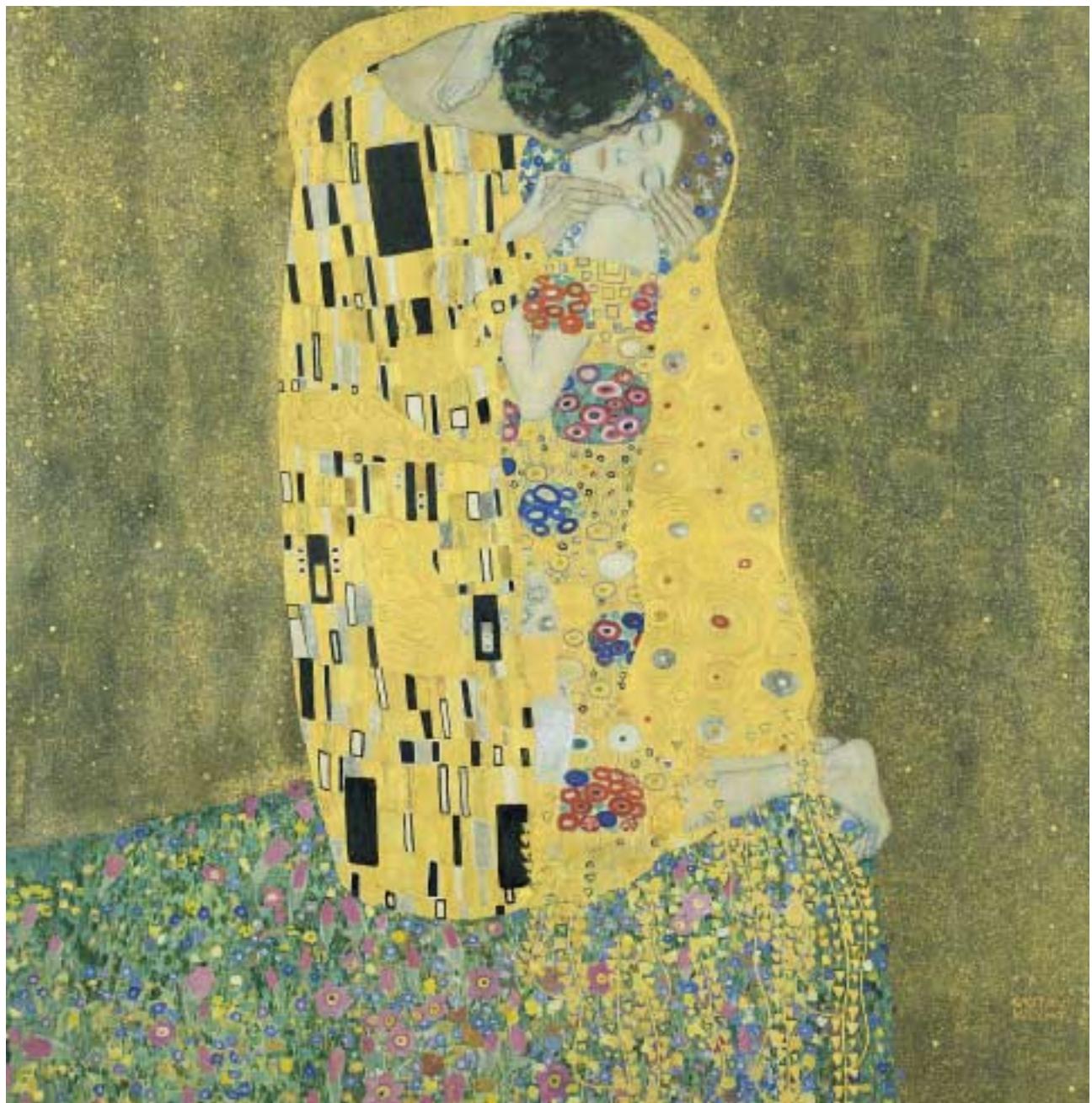




Wiener Moderne 1890 – 1910



Die Wiener Moderne
1890 – 1910



Herausgegeben vom Bundespressedienst
Wien 1999

TITELBILD:

Gustav Klimt, Der Kuß, 1907/08

BILDNACHWEIS:

Arnold Schönberg-Center, © VBK Wien

Foto Peter Mertz

Graphische Sammlung Albertina

Historisches Museum der Stadt Wien

Institut für Geschichte der Medizin

Museum für angewandte Kunst

Neue Illustrierte Welt

Neue Pinakothek München, Foto Artothek Blauel/Gnamm

Österreichische Galerie im Belvedere

Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv

Österreichisches Theatermuseum

Salzburger Festspiele, Foto Rabanus

Sigmund Freud-Haus, Foto Max Halberstadt © W. Ernest Freud/Mark Paterson & Associates

Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Foto: Jörg P. Anders

Stiftung Leopold

Universität für angewandte Kunst

Viennaslide, Harald Jahn

Wiener Stadt- und Landesbibliothek

MEDIENINHABER (VERLEGER):

Bundeskanzleramt, Bundespressedienst

A-1014 Wien, Ballhausplatz 2, Telefon: ++43/1/531 15/0

Fax: ++43/1/531 15/2880, e-mail: press-info.service@iit3.bka.bka.gv.at

<http://www.austria.gv.at>

Auszugsweiser Abdruck des Textes gestattet.

AUTOR:

Dr. Isabella Ackerl

REDAKTION:

Abteilung III/3

GRAPHISCHE GESTALTUNG:

Mark & Nevosad

HERSTELLER:

Druckerei Gerin

A-2120 Wolkersdorf

Inhaltsverzeichnis



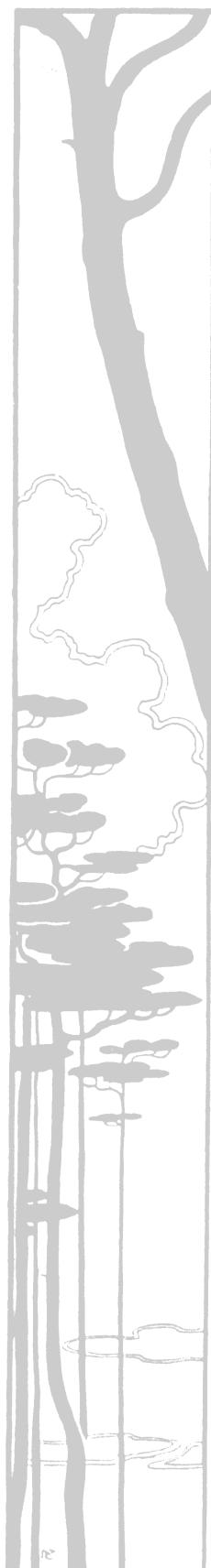
4	DIE WIENER MODERNE – EINE STANDORTBESTIMMUNG
6	WIEN – DIE BÜHNE DES GESCHEHENS
6	Eine Stadt als Brutstätte von Polaritäten
9	Residenzstadt Wien – kleinstädtische Metropole
12	IDEEN UND BEFINDLICHKEITEN
12	Bücher schaffen neue Denkwelten
12	<i>Sigmund Freuds Werk „Die Traumdeutung“</i>
13	<i>Der Fall Otto Weininger</i>
14	<i>Theodor Herzls Vision vom jüdischen Staat</i>
15	Institutionen als Vehikel der Erneuerung
15	<i>Goldenes Zeitalter der Secession</i>
16	<i>Gründung der „Wiener Werkstätte“</i>
17	<i>Das Wiener Kaffeehaus und der Wiener Salon</i>
18	Frauenbilder der Wiener Moderne
21	Sommerfrische – „Seelenlandschaften der Künstler“
22	DIE BILDENDEN KÜNSTE – SCHÖNHEIT IM UNTERRANG
23	Gustav Klimt und sein Thema: Die Frauen
26	Egon Schiele und Oskar Kokoschka, die Verstörer
28	Arnold Schönberg, der malende Komponist
30	DIE WELT DER DICHTER
30	Arthur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal, die Chronisten einer untergehenden Gesellschaft
32	Karl Kraus, der radikale Pessimist
33	Peter Altenberg, der Kaffeehausliterat schlechthin
34	ARCHITEKTUR DER MODERNE
34	Otto Wagner, der Wegbereiter einer neuen Architekturgesinnung
38	Adolf Loos und sein „Scheusal von einem Haus“
39	Der Gesamtkünstler Josef Hoffmann
40	WIEN – WELTHAUPTSTADT DER MUSIK
40	Gustav Mahler und Alfred Roller
42	Arnold Schönberg und sein Kreis

Die Wiener Moderne – eine Standortbestimmung

Die intensive Auseinandersetzung mit der Wiener Moderne, der Kunst und Kultur der beiden Dezennien zwischen 1890 und 1910, setzte in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts ein. Noch in der unmittelbaren Nachkriegszeit waren Artefakte dieser Epoche auf dem Kunstmarkt relativ feil zu erwerben. Spitzenreiter in der allgemeinen Anerkennung war ohne Zweifel die Architektur. Die Wertschätzung für die Architektur der Jahrhundertwende begann schon früher.

Der große Boom der Beschäftigung mit der Wiener Moderne erhielt seinen Impuls aus dem Ausland. Kulturwissenschaftler wie Carl E. Schorske trugen mit ihren Arbeiten ganz wesentlich dazu bei. Vor allem der in Amerika lehrende Schorske kann als Pionier der Forschung zur Wiener Moderne bezeichnet werden. Sein Opus magnum „Fin-de-Siècle Vienna“ ist noch immer ein Standardwerk zum Verständnis der Epoche. Den nächsten Entwicklungsschub einer fundierten Forschung lösten die Großausstellungen der achtziger Jahre aus: „Arte in Vienna“ in Venedig (1984), „Traum und Wirklichkeit“ in Wien (1985) und „L’Apocalypse joyeuse“ in Paris (1986). In allen drei Ausstellungen wurde in seltener Dichte historische Entwicklung und Kunstschaften der Epoche, sowie das Weiterwirken der Tendenzen bis zum Jahre 1938 einer begeisterten Öffentlichkeit präsentiert.

Die Wiener Moderne wurde das Forschungsthema schlechthin. Je näher die Wende des 20. Jahrhunderts rückte, desto mehr trat der Glanz der Epoche vor einem Jahrhundert in den Mittelpunkt des Interesses. Die Frage „Wie war eine derartige Konzentration von Spitzenleistungen der Kunst und Kultur in nur zwei Dezennien möglich?“ wurde zur entscheidenden Forschungsfrage, aber auch zur bangen Gewissenserforschung, ob denn neuerlich ein derartiger Höhepunkt möglich wäre. Man suchte und sucht eigentlich noch immer nach den Rahmenbedingungen, die einen derartigen „status of excellence“ ermöglicht haben. Nun bestand



Einigkeit darüber, daß die Moderne nicht nur in Wien Triumphe feierte, doch gingen die Einschätzungen so weit, „Wien als Brennspiegel der europäischen Moderne“ (Nautz/Vahrenkamp) zu betrachten. Im Wien der Jahrhundertwende hat sich nach Meinung der Forscher die europäische Moderne in klarster und intensivster Form etabliert. Die Denkgrundlagen für das 20. Jahrhundert wurden nicht nur in Wien geschaffen, aber was wäre dieses Jahrhundert ohne Freuds Psychoanalyse, ohne die Zwölftonmusik Arnold Schönbergs, ohne Arthur Schnitzlers „Seelenlandschaften“ oder ohne Gustav Mahlers Musik und seine Interpretationen des zeitgenössischen Musikschatfens.

Die Diskussion um den Stellenwert der Wiener Moderne scheint auch nach fast zwei Jahrzehnten intensiver Forschungen längst nicht beendet. Jüngste Publikationen schätzen die Moderne unter dem Eindruck der Postmoderne, die allgemein als Phänomen einer Krise gesehen wird, anders ein. Der französische Germanist Jacques Le Rider sieht auch in der Moderne Entwurzelungen und Krisenphänomene. Le Rider bezeichnet sie als Krise des Liberalismus, als Krise der Männlichkeit und als Krise der jüdischen Identität. Nach dem Börsenkrach des Jahres 1873 hatte der Liberalismus, dem sich alle großen Exponenten der Wiener Moderne zuzählten, den Boden unter den Füßen verloren und war durch die Massenparteien entmachtet worden. Die Ideen des Theoretikers des Mutterrechts Bachofen, der eine deutlich merkbare Rückkehr des Weiblichen in der Kultur

prophezeite, und die gleichzeitig vehement artikulierten weiblichen Emanzipationsbestrebungen verunsicherten die Männerwelt. Als Reaktion darauf ergab sich Frauenhaß in den verschiedensten Nuancen. Die Krise der jüdischen Identität erwuchs aus dem stetig wachsenden Antisemitismus der Deutschnationalen und der Christlichsozialen.

Zur Zeit der Wiener Moderne entstand auch die Akzeptanz der Krise als Entwicklungselement, als eine mögliche Lebensform. Denn neuere Forschungsansätze glauben ja längst nicht mehr an den beständigen Fortschritt, an die endzeitlich erreichbare Harmonie gleichförmiger Erscheinungen, vielmehr wird die bewußte Annahme und Wertschätzung der Vielfalt, der Widersprüchlichkeit und der Heterogenität als Wert für sich gesehen. Dies ist nicht zuletzt auch eine Bilanz aus den Erfahrungen der Geschichte dieses 20. Jahrhunderts.

Zusätzlich zu den nun präziser formulierten Befunden konzentriert sich das Interesse der Forschung vermehrt auf die Wiener Phänomene Multikulturalität und auf die Gleichzeitigkeit höchst konträrer Auffassungen. Schließlich war die Moderne ja von heftigstem Widerstand konservativer Zeitgenossen begleitet. Jedenfalls wird die Diskussion um die Moderne offenbar noch eine Weile anhalten, was der Erforschung vieler, längst nicht hinlänglich dokumentierter Bereiche nur guttun kann.

Wien – die Bühne des Geschehens

Eine Stadt als Brutstätte von Polaritäten

Keineswegs sollte man meinen, daß die Jahrhundertwende eine Epoche des siegessicheren Aufschwungs, des unbeschwertem Glaubens an die Zukunft gewesen wäre. Im Gegenteil: Das geistige und kulturelle Klima schwankte extrem zwischen Höhen und Tiefen, zwischen den Polen Fortschrittsglauben und Untergangsstimmung. Die Menschen waren fasziniert von den Erfolgen und Möglichkeiten von Technik und Industrialisierung. Doch auch die Grenzen von Mechanisierung, Urbanisierung wurden mit allen damit verbundenen Problemen intensiv empfunden. Je weiter die Rationalisierung des Weltbildes voranschritt, desto vehemente artikulierten sich Sehnsüchte nach Irrationalem. Heilsideologien hatten Hochkultur.

Der Kultur pessimismus eines Ludwig Wittgenstein (1889–1951), die skurril und absurd aussichtslose Welt Franz Kafkas (1883–1924) sind kristalline Ausformungen des Zusammenbruchs gewohnter Denkwelten. Wittgenstein meinte, daß infolge des Abbaus der soziokulturellen Ordnung jeder auf sich allein angewiesen sei. Arthur Schnitzler (1862–1931), Arzt und Dramatiker und somit zweifacher Therapeut seiner Umwelt, porträtierte die Wiener Gesellschaft auf ihrem Weg in Untergang und Tod. Aussichtslosigkeit und Resignation geben den Grundton an.

Staat und Gesellschaft befanden sich auf dem Weg von der Stabilität in die Labilität. Die Menschen lebten zwar in einem gesättigten Gefühl der Sicherheit, d.h. es herrschte seit den späten sechziger Jahren eine bisher kaum erlebte lange Friedensperiode. Relativer Wohlstand erlaubte ungehörigte Blicke in eine weitere Zukunft. Und doch brodelte es unter der Oberfläche: Es gab eine Reihe ungelöster politischer und sozialer Probleme – etwa die Frage der Nationalitäten oder die auf allen Ebenen schwelende Frage der sozialen Ungleichheiten. Die Krisenbewältigung scheiterte am

Vorhandensein ganzheitlicher Lösungsansätze. Mit dem Jahrhundert ging auch der Fortschritts optimismus zu Ende. Die Überzeugung, daß alles möglich wäre, mußte gründlich revidiert werden. Dazu kamen asynchrone Entwicklungen, ein in der Donaumonarchie später als anderswo einsetzender Modernisierungsschub brachte das ausgehende Jahrhundert zum Straucheln.

So ist Wiener Moderne gleichzeitig verbunden mit dem Glanz der Klimt'schen Bilder und Spitzenleistungen auf dem Felde der Wissenschaft, aber auch überschattet von politischen Mißbildungen wie dem virulenten Antisemitismus, von politischen Spannungen und Zwisten vorwiegend zwischen den Nationalitäten. Die künstlerischen und wissenschaftlichen Spitzenleistungen vermochten die Probleme in den Schatten zu stellen, sie aber nicht zu lösen. Die Jahrhundertwende ist eine vielfach ambivalente Übergangszeit, in der alle Samen der Katastrophen des 20. Jahrhunderts gesät wurden. In den beiden Jahrzehnten zwischen 1890 und 1910 war Wien Eldorado der Künste, einsame Höhepunkte in Musik und Literatur sind untrennbar mit dem Wien dieser Jahre verbunden. Namen wie Egon Schiele (1890–1918) und Oskar Kokoschka (1886–1980), Gustav Mahler (1860–1911) und Arnold Schönberg (1874–1951), Carl Menger (1840–1921) und Hans Kelsen (1881–1973) stehen für Weltklasse in Kultur und den Geisteswissenschaften. Es scheint plausibel, gerade aus dem Vorhandensein der Polaritäten von fortschrittlich und reaktionär, von libertär und bewahrend, von „Traum und Wirklichkeit“ (György Lukács) das besondere geistige Klima und die kreative Atmosphäre herzuleiten, die das Außergewöhnliche dieser Epoche kreieren. Es gibt Stimmen, die meinen, die Moderne bestehe in der Zusammenfassung von fundamentalen Gegensätzen.

Zieht man beispielhaft einige Bereiche des politischen und kulturellen Lebens heran, so ist es immer wieder faszinierend, die „Antinomien der Moderne“ (Johannes Weiß) zu entdecken. Friedensordnung für eine Welt von morgen stand neben sinnlosem Zerstörungswahn, Emanzipation (von Frauen, Randgruppen, Minderheiten) wurde durch

wüste Unterdrückungsmechanismen egalisiert. All dies wird begleitet von einer generellen Sehnsucht nach Harmonie, nach Aufhebung der Antinomien, nach dem Heilsweg zur Lösung aller Fragen.

Dem Traum von Harmonie entspricht in der Tat der generelle Trend zum Gesamtkunstwerk, das Kunst, Wissenschaft und Metaphysik in sich vereint. Friedrich Nietzsche (1844–1900) und Richard Wagner (1813–1883), Hermann Bahr (1863–1934) und Gustav Mahler sowie Gustav Klimt (1862–1918) und in dessen Nachfolge die Künstler der Secession und der Wiener Werkstätten suchten Wege zu einem Ganzen. Tatsächlich waren es wohl viele Entwürfe für eine plurale Welt. Der politische Philosoph Norbert Leser formuliert hierzu eine Ambivalenzthese, Schorske stellt bewußt die kulturelle Blüte der Moderne in ein Umfeld politischer Desintegration.

Die Moderne selbst wollte nicht nur als Gegensatz zu bisherigen Trends und Stilrichtungen angesehen, d.h. gleichsam als normale Änderung in der Folge der Generationen, sondern sie wollte als futuristisches Prinzip anerkannt werden. So wie ein ins Wasser geworfener Stein immer größere Kreise zieht, wuchs die Moderne in Wien aus den ersten Erwähnungen in Essays Hermann Bahrs, eroberte die Literatur, prägte in der Secessions-Bewegung die bildenden Künste und ebnete dem Expressionismus den Weg, der sich anschickte, die Moderne im Jahrzehnt nach der Jahrhundertwende zu überwinden. Hermann Bahr selbst meinte später, er habe das Abendrot Österreich-Ungarns fälschlich für ein Morgenrot gehalten.

Ein wesentliches Kriterium der Wiener Moderne war wohl ihr Hang zur Subjektivität. Die hohe Einschätzung des Individuums, ein Überbleibsel der liberalen Ära, schuf die Biosphäre für die Gedankenwelt eines Sigmund Freud (1856–1939), aber auch für die Wiener Schule der Nationalökonomie, die sich mit ihrem Hauptvertreter Carl Menger auf einen methodologischen Individualismus stützte.

Die Naturwissenschaften dieser Zeitenwende wurden vorwiegend von der Empirie bestimmt, die Welt wurde als

gesamter Komplex, fern jeder Metaphysik der Philosophie und der Naturwissenschaften, wahrgenommen. Beispielhaft für diesen Zugang steht der Physiker und Philosoph Ernst Mach (1838–1916).

Nicht die Gesamtheit der Welt, sondern nur einen sehr beschränkten Ausschnitt analysierten im Bereich der Sprache etwa Karl Kraus (1874–1936) und Ludwig Wittgenstein, Adolf Loos (1870–1933) beschränkte seine radikalen Analysen auf die Architektur, der Kreis um den Philosophen Moritz Schlick (1882–1936) konzentrierte sich auf die Wahrheit von Aussagen.

Grundsätzlich verfehlt wäre es, die Wiener Moderne als eine indigene Schöpfung darzustellen, die völlig isoliert von ihrer Umwelt im kulturellen Europa blühte. Entscheidende Einflüsse kamen aus Deutschland, Friedrich Nietzsche und Richard Wagner spielten eine wichtige Rolle, aber auch die kulturelle Szene in Paris oder Rom hatte ihre Auswirkungen auf Wien. Der Literat und Essayist Hermann Bahr fungierte fast wie eine Schaltstelle. Er berichtete in Wien, was anderswo gedacht und geschrieben wurde. Für den Philosophen Wittgenstein war es die Denkschule von Cambridge, die seine Arbeit nachhaltig beeinflußte. Der Architekt Loos wurde durch die Eindrücke der Bauten in Paris und Chicago in seinen Ansichten präziser. Die Idee zur „Wiener Werkstätte“ war gar ein Import aus Großbritannien und verstand sich als Antwort und Überwindung des Historismus. So ist die Wiener Moderne jeweils im Spiegel der Außeneinflüsse und der im Lande latent vorhandenen politischen und gesellschaftlichen Rückständigkeit zu beurteilen.

Auch die Wirkungen der Wiener Moderne nach außen waren durchaus bedeutsam. So sei an das Palais Stoclet in Brüssel erinnert, ein Gesamtkunstwerk des großen Josef Hoffmann (1870–1956) und der „Wiener Werkstätte“. Wichtige Einflüsse in die Darmstädter Künstlerkolonie („Luisenhöhe“) kamen durch Joseph Maria Olbrich (1867–1908), den Erbauer des Secessiongebäudes. Gustav Mahler dirigierte in zahlreichen großen Städten Europas und Amerikas, Oskar Kokoschka Bilder traten einen Siegeszug durch Deutschlands Galerien an. Die Emigration des Geisteslebens aus

Österreich, die schon in den späten zwanziger Jahren, als sich im Gefolge des wirtschaftlichen Niedergangs das perverse Antlitz des Antisemitismus immer intensiver zeigte, einsetzte, führte den Rechtstheoretiker Hans Kelsen zuerst nach Deutschland und dann in die USA, ebenso wie den genialen Wirtschaftswissenschaftler Josef Schumpeter (1883–1950). Ludwig Wittgenstein fand eine neue Geistesheimat in Cambridge. Mit 1938 verließen die letzten Spuren der Wiener Moderne, sie ging – so sie dazu in der Lage war – in die Emigration, zumeist in den angloamerikanischen Raum. Von dort aus erwuchs auch das erste Interesse an den Wurzeln der Wiener Moderne.

So ergab sich die durchaus logische Frage nach den kreativitätsfördernden Faktoren. Die Sehnsucht nach einer Wiederholung einer derart dichten Phase geistigen und künstlerischen Schaffens ist sehr verständlich. Die Forschung widmete sich dem Problem des „kreativen Milieus“, teils mit dem Hintergedanken, daß, wenn man diesem einmal auf die Spur gekommen wäre, es sich vielleicht ein zweites Mal schaffen ließe. Diese Intensität der Suche macht etwa ein Urteil wie dies von Alan Janik begreiflich, der die beiden Jahrzehnte zwischen 1890 und 1910 eine „Silicon Valley des Geistes“ nannte. Inzwischen wurde eine Reihe von Theorien zu den „conditions of excellence“ (dies die Formulierung der Österreichischen Forschungsgemeinschaft, die sich seit mehr als einem Jahrzehnt mit der Geschichte Wiens um 1900 befaßt) geboren. Der lange in Amerika lehrende österreichische Historiker Robert A. Kann (1906–1981) wollte lieber die Voraussetzungen definiert haben. Bemerkenswert ist dabei die Tatsache, die fast einer historischen Ironie gleicht, daß die Künstler selbst das Wiener Milieu eher als Hemmschuh denn als förderndes Element empfanden.

Die Trägerschichte dieser Wiener Moderne war eine junge Generation, die ihrem Herkommen nach aus dem liberalen Bürgertum stammte. Ihre Väter hatten es durch wirtschaftliche Erfolge in der liberalen Ära zu Ansehen gebracht. Sie fühlten sich nicht durch die Schranken einer Adels-



Ansicht der neogothischen Votivkirche

gesellschaft beeinträchtigt, sondern durch das Aufkommen des Proletariats bedroht. Es war eine inhomogene Schicht, die darauf mit der Forderung nach Homogenität reagierte. Sie verabscheuten das Stilmix des Historismus, sie verteuften die beliebige Vielfalt der Ringstraßenära. Die Üppigkeit des

Makart'schen Wohnstils, die ihnen oberflächlich erscheinende Dekorationswut der Bankierspalais, das unreflektierte Wuchern sprachlicher Arabesken – dies sind für einen Karl Kraus, einen Adolf Loos oder einen Arnold Schönberg die erklärten Gegenpositionen, die sie verdammten. Die Puristen der Sprache, des Klangs und der Form loten Grenzen aus, sie kämpfen um Reinheit. Jede Verknüpfung eines Kunstwerkes, das sie als etwas völlig Autonomes betrachten, mit der Zweckhaftigkeit des Alltags wird als Sakrileg abgetan.

Eine der Ursachen für die geistigen Höchstleistungen dieser Epoche wird auch in der Spannung und dem geistigen Austausch zwischen den Provinzmetropolen der Monarchie und der Residenz Wien gesehen. Fermentartig habe dies den Kreativitätsschub der Jahrhunderwende herbeigeführt. Die Submetropolen dienten als Probefläche für den kosmopolitischen Brennpunkt Wien.

Ein weiteres Element für den kreativen Frühling wird in der repressiven Haltung der katholischen Kirche gegen alles Neue gesehen. Dies habe den Widerstandgeist erwachen lassen, die Kreativität erwuchs aus der Oppositionshaltung.

Residenzstadt Wien – eine kleinstädtische Metropole

Wien, die Residenzstadt der habsburgischen Doppelmonarchie, besaß kaum bürgerliche Traditionen. Wien war immer die Stadt des Adels und der Bedienten, das kaiserliche Hoflager und der Winterwohnsitz der Herrschenden gewesen, aber nie konnte sich in dieser Stadt eine breite Bürgerschicht etablieren, die der Stadt ihren Stempel aufdrückte. Dieser tief empfundene Mangel an nicht existierender bürgerlicher Tradition findet seinen beredten Ausdruck bei der Entscheidung für den Neubau des Wiener Rathauses. Wien imitierte den Stil der westeuropäischen Bürgermetropolen und Handelszentren, die Stadt wollte bewußt nachholen, was wohl einst versäumt wurde. Der Prunk der Ringstraßenbauten, die Kulturtempel der liberalen Ära werden von Historikern als bürgerliche Sakralbauten interpretiert. Die bis heute nachwirkende Sakralisierung des Kulturortes lässt sich durchaus auf den bürgerlichen Nachholbedarf des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts zurückführen.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfolgte zwar in Wien nach dem Schleifen der alten Befestigungsanlagen ein



*Heinrichshof
vis-à-vis der Oper*

gewaltiger Modernisierungsschub. Es war, als ob sich die Stadt aus einem Korsett befreit hätte. Großzügige Bauten, breite Alleestraßen, moderne Verkehrswege entstanden. Die Infrastruktur einer modernen Großstadt, Wasserbauten und Energieversorgung, wurden schnell vorangetrieben. Neue Verkehrsmittel, wie Bahn, Fahrrad und Auto, lösten das Pferd als Maßstab für die Fortbewegungsgeschwindigkeit des Menschen ab. Es heißt, daß nichts so sehr die Emanzipation der Frauen gefördert habe wie das Fahrrad.



Das nach dem Vorbild west-europäischer Rathäuser im Stil der Neogotik errichtete Wiener Rathaus

Die Eisenbahn wiederum begünstigte die Mobilität der ärmeren Schichten und führte zu einem rasant steigenden Zuzug in die Metropolen, vor allem nach Wien.

Dies alles kontrastierte mit einer breiten Verelendung der untersten Schichten. Die bittere Armut der Ziegearbeiter, die steigende Pauperisierung des Vorstadtproletariats, gravierende sozialen Fehlentwicklungen waren in der nachliberalen Ära nicht mehr in den Griff zu bekommen. Viele negativen Wirkungen wurden durch die politische Rückwärtsgewandtheit, die meinte mit Dirigismus der Entwicklungen Herr zu werden, verstärkt. Dazu kam eine höchst ausgefielte Bürokratie, die stabilisierend wirkte. Manche Historiker meinen sogar, sie wäre geradezu „technokratisch“ (Wolfgang Mantl) gewesen.

Um 1900 machte sich im politischen Wien eine morbide Untergangsstimmung breit. Eine der Ursachen war der Aufstieg neuer Klassen zum politischen Licht, d.h. zur Anteilnahme am politischen Leben. Die neuen Massenparteien –

Christlichsoziale und Sozialdemokraten – untergruben höchst erfolgreich die politische Basis der bisherigen Eliten. Die Massenparteien wurden zum Anwalt des Massenelends, sie verkündeten als Zukunftsperspektive eine neue Massenkultur. Vermischt und intensiviert wurde diese neue politische Gemengelage durch die Nationalitätenkonflikte, derer Herr zu werden einer versteinerten Nomenklatura der Verwaltung nicht gelang. Weder für das nationale Problem noch für die soziale Frage lieferte die Bürokratie Antworten, die Politik bot bessere oder schlechtere Visionen, doch keine realen, auf eine mittlere Perspektive hin orientierte Lösungen.

Ein halbes Jahrhundert zuvor wußte jeder, wo sein Platz war. Die Bürger der Stadt, die Menschen auf dem Lande verfügten über eine klare Beheimatung und ein ebenso klares Bild von den Gewalten, die ihr Leben bestimmten. Der Staat und seine Helfer, der Adel und die Kirche waren eine klar definierte Machtgemeinschaft, mit der zu leben die Menschen gelernt hatten. Im Zuge der Säkularisation und



Drahtseilbahn auf die Sophienalpe

Segmentierung der Gesellschaft trat Orientierungslosigkeit ein, die Aufhebung der Unterschiede ließ an allem und jedem zweifeln. Auch Joseph Roths (1894–1939) Romanfigur, der Bezirkshauptmann Trotta, ein Ordnungsfaktor in seiner Umwelt, dessen Weltbild von Generationen vorgeformt erscheint, wird in einem rasanten Veränderungsprozeß seiner Sicherheit und seiner Autorität beraubt. Doch die Verwaltung, die Bürokratie bewahrte noch immer eine kalmierende Kraft, sie glättete die Wogen und verhinderte damit eine Implosion. Dieses subkutane Wissen um die Beharrungseffekte der Bürokratie machten den Beamten zur Literaturfigur schlechthin. Der literarisch gebildete und zuweilen auch heimlich literarisch tätige Beamte wurde zum Garanten des Weiterlebens eines politisch längst hinfälligen Staatskörpers. Der Traum eines Regierungschefs, die Lebenslüge der dahingehenden Monarchie war das Regieren via apolitischer Beamtenkabinette, letztlich die Perpetuierung des Unveränderlichen.



Das Gebäude der Gartenbau-gesellschaft, links im Hintergrund das Palais Coburg-Gotha

Schorske fand für die Diskrepanz von politischer Erstarrung und kulturellem Aufbruch in der Moderne ein freudianisches Erklärungsmodell. Er meinte, daß Kunst und Kultur des Fin des siècle als Surrogate, als Sublimierungen für den Bürger, der politisch nicht aktiv werden konnte, dienten.

Ideen, die Krise zu überwinden und Gremien für einschlägige Diskussionen fehlten. Es fehlte die Diskussionskultur westlicher Demokratien, vor allem auf der konservativen Seite. Auch der Reformkatholizismus stand noch auf sehr schwachen Beinen. Ignaz Seipel (1876–1932), Moraltheologie in Salzburg, wäre zu jenen weiterschauenden Priester-

politikern zu rechnen, die manche Zeichen des Wandels richtig zu deuten wußten und bereit waren, Veränderungen als unausweichlich zu akzeptieren.

Diese Jahrhundertwende generierte auch das Vokabular, das für die Schrecknisse dieses 20. Jahrhunderts die Fahnenwörter lieferte und somit leitmotivisch verantwortlich zu machen ist. Die um die Mitte des Jahrhunderts zur Untat gewordenen Ideen wurden um die Jahrhundertwende als Wörter und Begriffe geboren. So lancierte etwa der überzeugte Zionist und Korrespondent der „Neuen Freien Presse“ in Paris Max Nordau (1849–1923) den Begriff „Entartung“, um von ihm als negativ empfundene Elemente seiner Zeit zu bezeichnen. Welchen Weg des Bedeutungswandels dieses Wort nahm, wissen wir alle.

Wien war auch der Nährboden eines breiten Antisemitismus, wodurch die fortschrittliche jüdische Intelligenz doppelt diskriminiert wurde. Jüdisch und fortschrittlich gleichzeitig zu sein, entsprach nicht dem gesellschaftlichen Complement. Zur Überwindung dieser ablehnenden Front entwickelte die jüdische Intelligenz eine hohe Sensibilität in der Beurteilung der Situation, sie antwortete mit weitschauenden Änderungen und Utopien. Wahrscheinlich machte auch dieses geistige Spannungspotential die Stadt zum Sehnsuchtsziel der Zuwanderer aus Osteuropa. Die unruhigen jungen Geister, die in den jüdischen bibliophilen Traditionen Osteuropas heranwuchsen, fanden durch die „Flucht ins Geistige“ einen Weg aus der Diskriminierung und Ghettosierung. Eine Alternative zur Gruppendiskriminierung fand die junge jüdische Bevölkerung im Zionismus Theodor Herzls (1860–1904). Seine Vision vom historischen und nur wiederzubelebenden Staat der Juden stieß auch in den eigenen Reihen auf Kritik. Vor allem das jüdische Bildungsbürgertum, das assimilierungsfreudig sich in der deutschen Sprach- und Kulturnation heimisch fühlte, stand einem Pionierleben in fremder Umwelt skeptisch gegenüber.



Ideen und Befindlichkeiten

Bücher schaffen neue Denkwelten

SIGMUND FREUDS WERK „DIE TRAUMDEUTUNG“

„Auf den folgenden Blättern werde ich den Nachweis erbringen, daß es eine psychologische Technik gibt, welche gestattet, Träume zu deuten, und daß bei Anwendung dieses Verfahrens jeder Traum sich als ein sinnvolles psychisches Gebilde herausstellt, welches an angebarer Stelle in das seelische Treiben des Wachens einzuröhren ist.“ So begann Sigmund Freuds bereits im November 1899 erschienenes Werk „Die Traumdeutung“, das allerdings auf dem Deckblatt das Erscheinungsjahr 1900 trägt, so als wollte es mit seinen Erkenntnissen das neue Jahrhundert einläuten. Die Auflage von 600 Stück war äußerst bescheiden, und doch dauerte es acht Jahr bis zum Abverkauf dieses Werkes. Freud hatte mehr als vier Jahre durch Selbstbeobachtung und Selbstanalyse zu diesem Werk nachgedacht und gearbeitet. Es war zweifellos eines seiner sehr subjektiv bestimmten Bücher. Freud blieb zeit seines Lebens davon überzeugt, daß nur über Träume der Zugang zu Sphären des Unbewußten möglich wäre.

Inzwischen haben seine Nachfolger und Gegner manches an seiner Theorie gekratzt, doch mindert dies nicht die grundsätzliche Bedeutung von Freuds Werk. Für Freud war „Die Traumdeutung“ immer sein liebstes Werk.

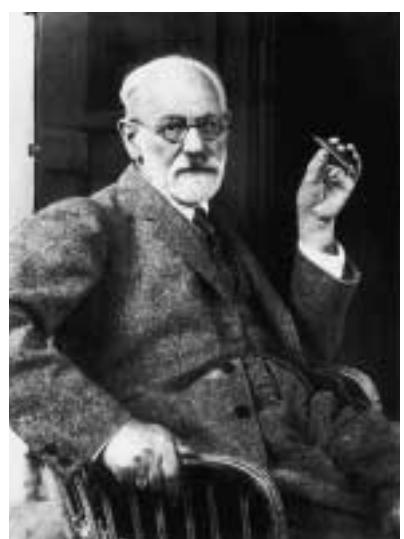
Freuds wissenschaftliche Arbeiten erfuhren kaum jene Rezeption, die ihnen angemessen gewesen wäre. Seine 1895

publizierten „Studien über Hysterie“ wurden nicht nur freundlich aufgenommen. Freud blieb aber unerschütterlich dabei, daß das Studium der Träume seiner Patienten am Anfang der Behandlung von Neurosen stehen müsse. 1916 erklärte er in einer Vorlesung: „... das Studium des Traumes ist nicht nur die beste Vorbereitung für das der Neurosen, der Traum selbst ist auch ein neurotisches Symptom, und zwar eines, das den für uns unschätzbaren Vorteil hat, bei allen Gesunden vorzukommen.“ Natürlich war er sich der Provokation bewußt und sah, was an Kritik auf ihn zukommen würde. Um die Kritiker zu überzeugen, vermied er es, Träume seiner Patienten als Beispiele anzuführen, sondern verwendete eigene Traumerlebnisse, im vollem Bewußtsein, wieviel er dabei von sich selbst preisgab. Daß es das Unbewußte im Menschen gäbe, war schon vor Freud bekannt, doch die Wege zu manchen Entschlüsselungen lieferte Freuds Werk. Schlüssig wies Freud nach, daß der Traum Wunscherfüllungscharakter habe. Verzerrte Trauminhalte deutete Freude als verpönte Wünsche, die durch eine gewisse Traumzensur unkenntlich gemacht würden. Freuds Analyse des Traumes war so gründlich, daß spätere Theoretiker dem kaum etwas hinzufügen konnten. Auch heute noch ist in der Psychoanalyse die Deutung der Träume eines der wichtigsten Instrumentarien geblieben. Freud hat mit seiner Differenzierung von Traum und Wirklichkeit eine innere Welt entdeckt und beschrieben, die bisher nur Dichtern ahnungsvoll bewußt war. Der Zukunftsmächtigkeit des

Buchumschlag zu Sigmund Freuds „Traumdeutung“ mit dem Erscheinungsvermerk 1900



Porträt
Sigmund
Freuds aus
dem Jahre
1929



Traumes, wie man sie in früheren Zeiten vermutete, erteilte Freud eine Absage: „Und der Wert des Traumes für die Kenntnis der Zukunft? Daran ist natürlich nicht denken. Man möchte dafür einsetzen: für die Kenntnis der Vergangenheit. Denn aus der Vergangenheit stammt der Traum in jedem Sinne. Zwar entbehrt auch der Glaube, daß der Traum uns die Zukunft zeigt, nicht völlig des Gehaltes an Wahrheit. Indem uns der Traum einen Wunsch als erfüllt vorstellt, führt er uns allerdings in die Zukunft; aber diese vom Träumer für gegenwärtig genommene Zukunft ist durch den unzerstörbaren Wunsch zum Ebenbild der Vergangenheit gestaltet.“

DER FALL OTTO WEININGER

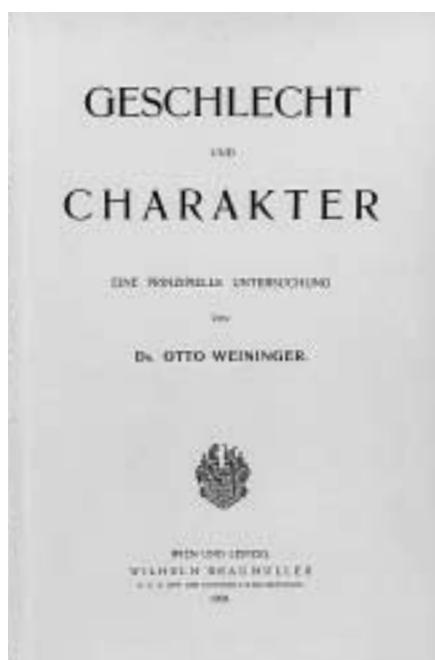
Im Juni 1902 wurde der Philosophiestudent Otto Weininger (1880–1903) nach Abschluß seiner Dissertation „Eros und Psyche“ zum Doktor der Philosophie promoviert. Ohne Kenntnis der Arbeiten Sigmund Freuds wäre Weiningers Dissertation undenkbar gewesen. Weiningers Freund Hermann Swoboda war ein regelmäßiger Besucher der Praxis in der Berggasse 19 und versorgte den Doktoranden mit dem jeweils neuesten Wissens- bzw. Diskussionsstand. Doch trotz der Aktualität der verarbeiteten Forschungen wollte Weiningers Doktorvater Friedrich Jodl (1849–1914) das Werk keinem Verleger empfehlen, waren doch die darin geäußerten Gedanken zu extrem, die Sprache geradezu exzessiv. Der ungeduldige Weininger wandte sich an Freud, in der Hoffnung von diesem eine Verlagsempfehlung zu erhalten, doch Freud wies ihn ab. Er hielt den jungen Mann wohl für sehr ernsthaft, aber streng fiel seine Kritik aus. Als Weiningers Werk, vermehrt um die drei Schlußkapitel „Das Wesen des Weibes und sein Sinn im Universum“, „Das Judentum“ und

„Das Weib und die Menschheit“ doch unter dem Titel „Geschlecht und Charakter“ 1903 erschien, faßte Freud seine Kritik schärfer. Antisemitismus, Misogynie und Weiningers seltsame philosophische Aberrationen lehnte er ab.

Für Freud brachte das Erscheinen dieses Werkes noch einen unangenehmen Urheberrechtsstreit mit seinem Berliner Kollegen Wilhelm Fließ, der seine eigene Theorie von der menschlichen Bisexualität durch angebliche Indiskretion Freuds an Weininger und seinen Freund Swoboda verraten fühlte. Es kam sogar zu unerfreulichen Pamphleten gegen

Freud. Karl Kraus, ein Verehrer Otto Weiningers, ergriff in der „Fackel“ für diesen Partei. Gerade was die Misogynie betraf, stand Kraus dem bewunderten Weininger in nichts nach. So meinte er doch ernstlich: „Bedeutende Menschen haben stets nur Prostituierte geliebt.“, wobei er unter Menschen sichtlich nur Männer verstand.

Jedenfalls führte dies dazu, daß Weininger in Wien als Schüler und späterer Dissident Freuds galt. Noch dazu erlebte Weiningers Buch – offenbar weil er offen aus sprach, was viele Männer dachten – einen geradezu sensationellen Erfolg: Zwischen 1903 und 1932 erschienen 28 Auflagen des Buches. Für die Gegner Freuds wurde Weiningers Machwerk zur Argumentationswaffe gegen Freuds „Pansexualismus“, ja gegen die Psychoanalyse schlechthin. Karl Kraus tat ein Übriges, indem er Weiningers Theorien in der „Fackel“ verbreitete. Der italienische Diktator Benito Mussolini bezog sich auf ihn, wenn er meinte: „Weininger hat mir viele Dinge klar gemacht.“



Titelseite von Otto Weiningers 1903 erschienenem Buch „Geschlecht und Charakter“

Freud beurteilte Weininger, der in aufsehenerregender Weise noch im Jahr des Erscheinens seines Buches Selbstmord beging, als einen infantilen Neurotiker, allerdings von außergewöhnlicher Begabung. Weiningers Buch ist ein ungewolltes Protokoll einer Selbstanalyse und sollte als medizinischer Befund aus dem Verkehr gezogen werden. Unglücklicherweise übte der Autor, der so chaotische Sätze schrieb, wie: „Das Weib besitzt kein Ich, das Weib ist das Nichts.“ beträchtliche Faszination auf eine Männerwelt, die sich durch äußere Umstände in einer Identitätskrise befand, aus.

Der Rassenantisemitismus, basierend auf den pseudowissenschaftlichen Ideen Arthur Gobineaus, gewann in Wien unter der deutschnationalen studentischen Jugend zunehmend Anhänger. So verdiente Wissenschaftler, wie der Mediziner Theodor Billroth (1829–1894), würdigten sich zu Trommlern dieses sozialdarwinistischen Gedankenguts herab. In zahlreichen Studentenverbindungen wurde der Arierparagraph eingeführt, bedeutende Denker wegen ihrer jüdischen Herkunft der Damnatio memoriae anheimgegeben. Der deutschationale und ehemals sehr sozialkritische Politiker Georg von Schönerer, der die politische Wirksamkeit dieser bösartigen Agitation schnell erkannte, wurde zur Leitfigur der Rassenantisemiten. Um die Jahrhundertwende erschienen zahllose antijüdische Schmähwerke, die reißenden Absatz fanden.

THEODOR HERZLS VISION VOM JÜDISCHEN STAAT

Der Antisemitismus ist kein Phänomen des 19.Jahrhunderts, allerdings vermochte dieses Jahrhundert dem schändlichen



Theodor Herzl (re.)

Diskriminierungsdenken noch einen rassischen Aspekt hinzuzufügen. Die jüdischen Bürger spalteten sich in zwei, eher auseinanderklaffende Denkschulen, die einen sahen nur in der Assimilation, d.h. in der völligen Anpassung einen Ausweg. Die anderen meinten, in Segregation, in der kompletten Trennung von allen anderen Bewohnern des jeweiligen Staates

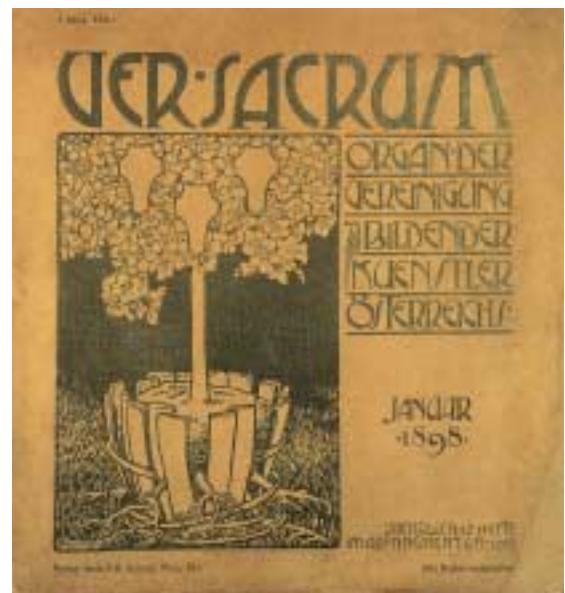
Die Affäre Dreyfus, der angebliche Spionageskandal um einen französischen Offizier, machte allen, die das Zeitgeschehen aufmerksam beobachteten, das Problem deutlicher. Der aus Budapest stammende und in Wien lebende Journalist und Korrespondent der „Neuen Freien Presse“, für die er über den Dreyfus-Prozeß direkt aus Paris berichtete, Theodor Herzl wandte sich unter dem Eindruck der Hetzkampagne in Frankreich völlig vom Assimilationsgedanken ab und propagierte in seiner programmatischen Schrift „Der Judenstaat, Versuch einer modernen Lösung der Judenfrage“ (1896) die Gründung eines unabhängigen jüdischen Staatswesens in Palästina. Ein Jahr später bereits organisierte er den 1. Zionistischen Weltkongreß und wurde Präsident der zionistischen Weltorganisation. Bis zu seinem Tod im Jahre 1904 trat Herzl unermüdlich immer wieder für seine Vision ein. 52 Jahre nach Herzls Buch wurde sie mit der Gründung des Staates Israel Wirklichkeit.

den Stein der Weisen gefunden zu haben. In Wien hatte der Antisemitismus noch eine spezielle klerikale Note, die durch den Kampf der Christlichsozialen um die Macht verschärft wurde. Denn die Politiker dieser Partei bedienten sich des Antisemitismus als eines billigen, die niedrigsten Instinkte weckenden Propagandamittels. Und sie hatten Erfolg damit. Denn die in ihren Existenzgrundlagen durch die Industrialisierung bedrohten Kleingewerbetreibenden schenkten nur zu gerne antisemitischen Parolen Glauben.

Institutionen als Vehikel der Erneuerung

GOLDENES ZEITALTER DER SECESSION

Der große Auftakt für die Kunst der Jahrhundertwende erfolgte mit dem Auszug der bildenden Künstler aus dem „Künstlerhaus“ und der folgenden Gründung der „Secession“. Die Künstlergruppe, die sich so deutlich von der bisherigen Kunstrichtung absetzen wollte, erbaute sich auch ein neues Ausstellungsgebäude, für das die Stadt Wien einen Baugrund an der Friedrichstraße, nahe dem Naschmarkt zur Verfügung stellte. In kürzester Zeit stellte Joseph Maria Olbrich einen Neubau für Ausstellungen auf diesen Bauplatz, der alle Erwartungen der Künstler befriedigte, die Wiener Bevölkerung aber, die sich mit dem neuen Gebäude nicht anfreunden konnte, zur respektlosen Bezeichnung

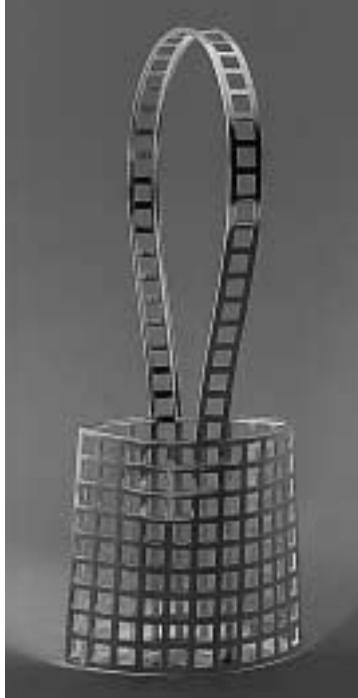


Titelbild des ersten Heftes der Zeitschrift „Ver sacrum“

„Goldenes Krauthappel“ veranlaßte. Secessionsgebäude – es trug über dem Eingang die Inschrift „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit“ – und die gleichzeitig gegründete Zeitschrift „Ver sacrum“ waren die Foren, wo sich die jungen Rebellen dem Publikum stellen konnten. Die jährlich stattfindende Kunstschaus präsentierte einen Überblick über das Kunstschaften im In- und Ausland, neueste Trends waren an den ausgestellten Werken ablesbar. Schon die erste Ausstellung hatte einen überwältigenden Erfolg. Hermann Bahr schwärzte darüber: „So eine Ausstellung haben wir noch nicht gesehen! Eine Ausstellung, in der es kein schlechtes Bild gibt! Eine Ausstellung in Wien, die ein Resumé der ganzen modernen Malerei ist! Eine Ausstellung, die zeigt, daß wir in Österreich Leute haben, die neben den besten Europäern treten und sich mit ihnen messen dürfen! Ein Wunder!“ Dieses Wunder hielt mehr als ein Jahrzehnt an. Die Secession sorgte immer für Leben in der Kunstszen, neueste Trends zu zeigen, blieb Programm. So erregten in der Kunstschaus des Jahres 1908/09 nicht mehr die Altmeister wie Klimt das Publikum sondern die jungen Expressionisten Egon Schiele und Oskar Kokoschka. Wie sehr sie das Publikum in Aufregung versetzten, macht der Ausspruch des Thronfolgers Franz Ferdinand (1863–1914) über die Arbeiten



*Gustav Klimt,
Unzensurierter
Plakatentwurf für
die erste Secession-
Ausstellung*



*Körbchen von
Josef Hoffmann*

Oskar Kokoschka's anlässlich einer Ausstellung im Hagenbund im Jahre 1911 deutlich: Er meinte, man müßte dem Kerl die Knochen im Leibe brechen. Jedenfalls gab es ein Forum für junge Künstler, die nicht den vorgeformten Erwartungen entsprachen, sondern radikal neue Wege gingen.



*Michael
Powolny,
Bonbon-
nieren und
Figurine*

GRÜNDUNG DER „WIENER WERKSTÄTTE“

Seit Gründung der „Secession“ hatte diese Künstlergruppe auch dem Kunsthandwerk erhöhte Beachtung geschenkt. Es entsprach dem Programm vom Gesamtkunstwerk, das „alle Bereiche des Lebens umfassen“ sollte, daß das Kunsthandwerk gleichberechtigt neben der Arbeit eines Malers oder Bildhauers stand. Josef Hoffmann formulierte hierzu den Standpunkt der Secessionisten: „Es kann unmöglich genügen, wenn wir Bilder, und wären sie auch noch so herrlich, erwerben. Solange nicht unsere Städte, unsere Häuser, unsere Räume, unsere Schränke, unsere Geräte, unsere Kleider und unser Schmuck, solange nicht unsere Sprache und unsere Gefühle in schlichter, einfacher und schöner Art den Geist unserer eigenen Zeit versinnbildlichen, sind wir unendlich weit gegen unsere Vorfahren zurück und keine Lüge kann uns über alle diese Schwächen täuschen.“

Um dieser Programmatik Rechnung zu tragen, gründeten im Jahre 1903 Josef Hoffmann, Kolo Moser (1868–1918) und Fritz Waerndorfer die „Wiener Werkstätte“, die sich der Gestaltung und dem Vertrieb von kunsthandwerklichen Produkten widmen sollte. Vorbild für die „Wiener Werkstätte“ war die englische „Guild of Handicraft“, die im Essex House in London nach den Ideen von John Ruskin und William Morris für jedermann erschwingliche Handwerksprodukte, die bewußt im Gegensatz zu maschineller Fertigung standen, erzeugte.



*Dagobert Peche, Ehrengabe
für Josef Hoffmann anlässlich
seines 50. Geburtstages*

Im Laufe der Jahre entstand eine Fülle schöner und auch für bürgerliche Einkommen erschwinglicher Gegenstände, die das Unternehmen florieren ließen. Die Qualität der Arbeiten erwuchs aus der Zusammenarbeit von mit den Materialien und Fertigungsmethoden vertrauten Handwerkern und hervorragenden Künstlern, die die Entwürfe lieferten. Nach und nach etablierte sich eine Käufergruppe, die es als Verpflichtung betrachtete, die Produkte der „Wiener Werkstätte“ zu erwerben, auch um mit dieser Kunstgesinnung identifiziert zu werden. Allerdings konnte dieses Konzept nur in einer Zeit florierender wirtschaftlicher Verhältnisse funktionieren. Sobald in den späten zwanziger Jahren die Wirtschaftskrise einsetzte und die Käuferschicht für die schönen Dinge verloren ging, ging auch die „Wiener Werkstätte“ zugrunde. 1932 kam das Aus für diese Institution, die ursprünglich guten Geschmack auch unter das einfache Volk bringen wollte.



*Kolo Moser,
Prunkkassette*

DAS WIENER KAFFEEHAUS UND DER WIENER SALON

Im Jahre 1897 wurde in Wien das Café Griensteidl geschlossen, eine Institution, die für die jungen Literaten eine Heimstatt gewesen war, ein beliebter Treffpunkt, dem alle nachweinten, ob sie nun zur dekadenten Truppe der Kaffeehausliteraten gehörten oder nicht. Das Griensteidl war in erster Linie für den Literatenkreis „Jung Wien“ von Bedeutung, Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal (1874–1929), Schnitzler oder Richard Beer-Hofmann (1866–1945) saßen ebenso im Griensteidl wie die Autoren und Kritiker der führenden Zeitschriften wie etwa „Moderne Dichtung“. Karl Kraus stand abseits und wurde schließlich auch der Kritiker dieser Literatengruppe. In Paraphrasierung des Modewortes von der „Décadence“ schuf er den Begriff von der „Kaf-



feehausdekadenzmoderne“. Anlässlich der Schließung des Greinsteidl meinte Kraus, daß Wien „jetzt zur Grossstadt demolirt“ würde. Er sah auch mit Freude diese Literatur dahinwelken, allein sie überlebte und schuf in den nächsten Jahren noch wichtige Werke.

Die Tatsache, daß das Ende des Café Griensteidl eine Affäre in Wiens Kulturleben auslöste, macht den Stellenwert des Kulturfaktors Kaffeehaus deutlicher. Das Wohnzimmer der Wiener kulturellen Elite um die Jahrhundertwende war höchst selten ein bürgerlicher Salon, zumeist, ja alltäglich



Titelblatt der dritten Auflage von Karl Kraus,
„Die demolirte Litteratur“

hielten sich alle jene, die etwas im kulturellen Leben der Stadt darstellten oder darstellen wollten, im Kaffeehaus auf. Das Kaffeehaus war der Umschlagplatz der Meinungen, der gesellschaftliche Raum, wo man allein sitzen und arbeiten konnte und sich doch nicht einsam fühlte. Das Kaffeehaus ersetzte Familienleben, den Debattierklub und die zuweilen fehlende warme Wohnung. Hier waren Kontakte ohne Verpflichtungen, Begegnungen ohne Folgewirkungen möglich. Das Kaffeehaus bot den Rahmen für das Flüchtige des Augenblicks, es gab den Fechtboden für kreative Aperçuerfinder ab.

Wenige der jungen und ungestümen Literaten waren in den Salons der Damen der Wiener Gesellschaft zugelassen. In der Döblinger Villa von Franziska Wertheimstein (1844–1907) fanden Ferdinand von Saar (1833–1906), aber auch der junge Hofmannsthal Aufnahme und Unterstützung. Der Salon Bertha Zuckerkandls (1864–1945) öffnete sich allen modernen Intellektuellen, die Hausfrau war selbst als streitbare Journalistin und Essayistin tätig und nahm sich als solche der jungen Genies an. Auch Alma Mahler-Werfel (1879–1964) folgte in späteren Jahren diesen Fußstapfen. Das konservative Wien, das die Kunst dieser jungen und exzessiven Literaten und Maler strikte ablehnte, traf sich im Salon der Pauline Metternich (1836–1921), die wilde Parceritte gegen Otto Wagner (1841–1918) oder Gustav Klimt in den ihr nahe stehenden Blättern unterstützte.

Diese Salons als neutrale Orte der Begegnung, aber auch als Bühnen der Selbstdarstellung der jeweiligen Hausfrau nahmen im Diskussionsklima der Stadt einen wichtigen

Reinhold Völkel, Café Griensteidl, im Vordergrund rechts Peter Altenberg an einem Tisch



Franziska Wertheimstein, Mäzenin der jungen Literaten, Foto nach einer Platinotypie nach einem Gemälde von Franz von Lenbach

Platz ein. An einem Thema dieser Salons konnte keiner vorbeigehen. Sie waren tonangebend, wenngleich die Breitenwirkung der einzelnen „Salonlöwin“ nicht überschätzt werden darf. Ihr Einfluß ging kaum über den Frauen generell gewährten Spielraum hinaus. Trotzdem wurde eifersüchtig verfolgt, wer in welchem Hause geladen war, bzw. wer die Fronten wechselte und vielleicht gar einen anderen Salon besuchte. So berichtet Karl Kraus seiner langjährigen Vertrauten Sidonie Nadherny (1885–1959), daß Rainer Maria Rilke (1875–1926) ihn nur selten besuchte, stattdessen aber in den „Häusern Thurn und Schwarzwald“ verkehrte. Vor allem der Salon der Genia Schwarzwald (1912–1940), einer Reformpädagogin und großen Humanistin, war Kraus ein Dorn im Auge. Er ließ kaum eine Gelegenheit aus, Genia Schwarzwald zu beleidigen oder sich über ihre „breite Mütterlichkeit“ lustig zu machen. So schrieb er: „Maria verkehrt bei Frau Sch. Und was es da überhaupt an Melangen geben soll.“ Mit Maria war Rilke gemeint, Sch. steht für Schwarzwald. Umgekehrt zählten Adolf Loos, Oskar Kokoschka und Egon Wellesz (1885–1974) zu den ständigen Gästen im Hause Schwarzwald.

Die Kämpferin für Frauenrechte Rosa Mayreder



Frauenbilder der Wiener Moderne

Für das intellektuelle Klima der Stadt spielte auch die Geschlechterfrage eine wichtige Rolle. Wie überall auf der Welt forderten die Frauen in einer männlich dominierten Welt einen besseren Platz ein. In Emanzipationsbewegungen artikulierten sie ihre Wünsche nach mehr Bildung, mehr Selbstbestimmung und mehr bürgerlichen und politischen Rechten. Vielfach wurde ja den Frauen noch immer ihre Subjektivität abgesprochen, ihnen ihr Selbstsein verweigert. Frauen, die ihre Forderungen an die Gesellschaft präzise aussprachen, wurden als Störfaktoren und lästige Bittsteller immer wieder abgetan. Doch die Frauenfrage wurde durch die männliche Identitätskrise aktualisiert. Die männliche Identitätskrise entstand aus dem Unvermögen, mit angeblichen Bedrohungen fertigzuwerden. Prototypisch für diese Denkweise steht Otto Weiningers Leben und Werk. Er spitzte die Kulturreduktion leitmotivisch auf den Geschlechterkampf zu. Die Frau galt ihm als seelenslose Materie, die sich im Widerspruch zum asketischen Geist befindet. Bewußt bauten solche Misogynen die Frau als Gegensatz zu Ratio und Technik auf. Weininger fand keinen Ausweg aus der Spannung von „erlösender Weiblichkeit“ und reaktionärer, angeblich intakter Männlichkeit. So blieb ihm nur der Tod als Ausweg aus seiner verengten Definition der Geschlechterrollen.

Das duale Denken der Moderne, das paarhafte und versöhnliche Nebeneinander von Körper und Geist, von Vernunft und Wahnsinn – eben von Traum und Wirklichkeit befruchtete die Entwicklung von Freuds Theorien, führte aber auch zu sinnlosem Frauenhaß, zur negativen Stilisierung



Salondame Bertha Zuckerkandl, Foto d'Ora-Benda

der Frau als natürlicher Feind des männlichen Ich. Damit wird die Frau Gegenstand der Forschung, sie wird zum Problem degradiert und damit neuerlich ihres Selbst beraubt.

Doch trotz Otto Weiniger und seiner geradezu rassistischen Frauenfeindlichkeit, trotz Sigmund Freud und seiner Überbetonung der Hysterie als weibliches Grundphänomen meldeten sich immer mehr intellektuelle Frauen zu Wort, ließen sich nicht in ihren Standpunkten irre machen und sammelten Gleichgesinnte um sich. Die Frauen wollten nicht mehr nur Dulderinnen sein, sie verweigerten sich der Sozialdisziplinierung, der Reduktion auf die weibliche Natur. Sie kündigten ihre Funktion als schöner Spiegel, als glänzender Hintergrund für Männer auf. Sie selbst begehrten in den Fortgang der Entwicklung einzugreifen. Sie waren es leid, als inspirierende Muse einen marginalen Platz einzunehmen. Die Reaktionen der Männer fielen dementsprechend alarmiert aus. Die kreative Frau, die die Entfaltung der eigenen Persönlichkeit als Recht einforderte, wurde als Gefahr dämonisiert, mit dem Instrumentarium männlicher Machterhaltung wurde ihre schöpferische Leistung minimalisiert oder eliminiert. Ein typisches Beispiel für das Schicksal des Kreativitätsverbots bietet das Verhältnis von Gustav Mahler zu seiner viel jüngeren Frau Alma, einer begabten Musikerin und wahrscheinlich auch kreativen Komponistin. Als Mahler sich entschloß, das junge Mädchen zu heiraten, stellte er brutal und egoistisch von vornherein fest, wer in dieser Verbindung der Kreative sein darf: „Wie stellst Du Dir so ein komponierendes Ehepaar vor? Hast Du eine Ahnung, wie



Alma Mahler-Werfel, die Muse der Genies, Foto d'Ora-Benda

lächerlich und herabziehend vor uns selbst so ein eigentümliches Rivalitätsverhältnis werden muß? Wie ist es, wenn Du gerade in ‘Stimmung’ bist, und aber für mich das Haus, oder was ich gerade brauche besorgen, wenn Du mir, wie Du schreibst die Kleinigkeit des Lebens abnehmen sollst? ... Aber daß Du so werden mußt, wie ich es brauche, wenn wir glücklich sein sollen, mein Eheweib und nicht mein College, das ist sicher. Bedeutet dies für Dich den Abbruch Deines Lebens, und glaubst Du auf einen Dir unentbehrlichen Höhepunkt Deines Seins verzichten zu müssen, wenn Du Deine Musik ganz aufgibst, um die meine zu besitzen, und auch zu sein?

Du hast von nun an nur einen Beruf: mich glücklich zu machen! ... Du mußt Dich mir bedingungslos zu Eigen geben, – die Gestaltung Deines zukünftigen Lebens in alle Einzelheiten innerlich von meinen Bedürfnissen von mir abhängig machen, und nichts dafür wünschen, als meine LIEBE! Alma, was das ist kann ich Dir nicht sagen, zuviel schon habe ich von ihr gesprochen! ...“ Alma Mahler flüchtete in die Rolle der Muse, ihr Leben ließ sie von sie bewundernden Männern bestimmen. Ihre Kreativität lebte sich in der gezielten Auswahl der ihr adäquat erscheinenden Genies aus.

Diese Wiener Moderne und vorwiegend ihre literarischen Helden reduzierten die Frauen zu sexuellen Geschöpfen, zu Spiegeln für männliche Verehrungsqualität. Peter Altenberg (1859–1919), der Bewunderer der mädchenhaften Weiblich-



Postkarte aus der Sammlung Peter Altenbergs, „Die absolut idealen Beine! Die 13-jährige Evelyn H..., PA 1916“

*Die Literatin
Gina Kaus,
Foto Trude Fleischmann*



keit, steckt klar die Grenzen für Frauen ab. Er formuliert, wie sie zu sein haben: „...Eine Frau muß sein für uns wie ein Bergwald, etwas, was uns direkt erhöht und freimacht, von unseren inneren Sklaverien, etwas Exzentrisches, das uns unwillkürlich zu unseren eigenen Höhen milde geleitet wie eine Fee den armen verirrten Wanderburschen im Märchen...“

Höchstens die Schaffung eines kreativen Milieus, die Pflege der Salongultur räumte man den bildungshungrigen und von Ideen übersprudelnden Frauen ein. Ein Satz des eleganten journalistischen Causeurs Milan Dubrovic (1903–1994), so charmant und positiv er auch gemeint gewesen sein mag, er entlarvt dennoch die Fronten, wie weit die männliche Hierarchie bereit war, Raum zu geben bzw. auf Raum zu verzichten: „Allen diesen Salon-Sibyllen des damaligen Wien war das Talent gemeinsam ‚Gesellschaft‘ zu inszenieren. Menschen zusammenzubringen, die profiliert, gescheit, redefreudig oder besonders begabt und bemerkenswert waren. Sie ließen sich durch Wissenschaft, Literatur, Kunst und Journalistik dazu animieren, einige Stunden des Zusammenseins in wechselseitiger Loyalität bei anregendem Gedankenaustausch zu verbringen. Gemeinsam war den Damen des Hauses auch die für ihr Amt erforderliche Vitalität, die Gnadengabe, durch ihre bloße Anwesenheit und persönliche Ausstrahlung animierend zu wirken, Gegensätze auszugleichen, neue Verbindungen zu knüpfen, richtige Tisch- und Sitzordnungen zu arrangieren, und dadurch kalkulierbare Animositäten und Empfindlichkeiten im Voraus auszuschalten, mit einem Wort: das Metier der idealen Gastgeberin perfekt zu beherrschen.“

Das geistige Klima, das Frauen nur als Spiegel männlicher Bedeutsamkeit würdigen wollte, hatte auf die Rezeption des

kulturellen Schaffens von Frauen nachhaltige Wirkung. Viele kluge Frauen, die sich literarisch betätigten wollten, hatten nur wenige Zugangsmöglichkeiten zu den Medien. Manche legte sich ein männliches Pseudonym zu oder, wenn sie unter ihrem eigenen Namen etwa als Essayistinnen oder Feuilletonistinnen tätig waren, sind sie in Vergessenheit geraten und der Erforschung nicht für würdig erachtet worden. Rosa Mayreder (1858–1938) und Maria Lang (1885–1934) konnten dank der guten gesellschaftlichen Stellung ihrer Ehemänner relativ leicht publizieren und können auch

heute als großteils erforscht angesehen werden. Wer aber kennt die Essays von Carola Bruch-Sinn (1853–nach 1898), Marie Herzfeld (1855–1940) oder Marie Weyr (1864–1903). Auch Leopoldine Kulka (1872–1920), Henriette Fürth (1861–1938) oder Emilie Mataja (1855–1938) sind völlig in Vergessenheit geraten. Die Bücher von Lina Loos (1892–1950) oder Gina Kaus (1894–1985), beide einst schöne Lieblinge der Wiener Gesellschaft, werden nur selten aufgelegt. Solange Lina Loos, die schöne Tochter aus einer Kaffeehausdynastie und Schwarm einer Reihe Wiener Dichter, mit Adolf Loos verheiratet war, stand sie im Mittelpunkt der Kaffeehauscauserie und alle Dichter hätten sich für sie die Sohlen abgelaufen. Nach ihrer Trennung von Loos hatte sie größte Mühe, sich als Schauspielerin und Literatin zu etablieren. Gina Kaus, Adoptivtochter und langjährige Geliebte des Bankiers und späteren Pleitiers Josef Kranz (um 1862–1934), veröffentlichte unter dem Pseudonym Andreas Eckbrecht. Noch heute steht im Lexikon über sie, daß sie mit Karl Kraus befreundet war und im übrigen erfolgreiche Unterhaltungsromane schrieb.

Sommerfrische – „Seelenlandschaften der Künstler“

Auf Sommerfrische gehen, den Sommer nicht nur in einem Kurbad, sondern schlicht auf dem Lande zu verbringen, gehörte zum Jahreszeithytmus der Wiener Gesellschaft. Im Biedermeier zog man in die Vororte der Stadt, siedelte sich in Hietzing nahe der kaiserlichen Sommerresidenz Schönbrunn an oder wagte eine Landpartie. Das arrivierte Bürgertum mietete ab der Mitte des Jahrhunderts für die Sommermonate Villen im Schneeberg-, bzw. Raxgebiet im südlichen Niederösterreich oder – um wieder im Nahbereich des kaiserlichen Glanzes zu verweilen – in Ischl, das Kaiser Franz Joseph wegen der Jagdmöglichkeiten im Sommer favorisierte. Ischl wurde zur kaiserlichen Sommerresidenz, zum Zweitwohnsitz mancher Adelsfamilien und zum Sehnsuchtsziel der Meinungsmacher und auch der Adabeis. Die zahlreichen internationalen Gäste ließen den einst bescheidenen Kurort zur Edelsommerfrische mutieren.

Schriftsteller wie Karl Kraus schwärmt von der Landschaft, er witzelte aber auch über die gesellschaftlichen Attitüden, die sich aus der ländlichen Einfachheit, bevölkert von Hochadel und solchen, die dazugehören möchten, ergaben. Die Künstler der leichten Muse wie Johann Strauß Sohn (1825–1899) oder Franz Lehár (1870–1948) erwarben von ihnen nicht bescheidenen Einkünften Prachtvillen für den Sommer. Auch die Crème de la crème der Schauspielkunst – stellvertretend für viele andere seien die Burgmimen Alexander Girardi (1850–1918) und Charlotte Wolter (1834–1897) erwähnt – „weilte“ sommers in Ischl.

Die Legende, daß dem Kurort die Geburt der „Salzprinzen“ – die Söhne von Erzherzogin Sophie, Mutter von Kaiser Franz Joseph, wurden erst nach einer Kur in Bad Ischl geboren – zu danken wäre, machte Ischl zu einem Modekurort, der doch ein gewisses biedermeierliches Flair bewahrte. So ist es wohl auch nicht Zufall, sondern Inszenierung, wenn Kaiser Franz Joseph seine Verlobung mit Elisabeth, Prinzessin in Bayern, in Ischl feierte. Diese seltsame historische Bedeutsamkeit Ischls fand ihren tragischen Höhepunkt im Jahre 1914, als Franz Joseph in Ischl das Ultimatum an Serbien unterzeichnete und damit eine europäische Katastrophe ins Rollen brachte.

Aber auch Reichenau, am Fuß des Schneeberg-Rax-Massivs gelegen, wurde zu einer Außenstelle der Ringstraßen-Hautevolée. Seit die kaiserlichen Kinder Erzherzog Rudolf und Erzherzogin Gisela die würzige Luft sommers einatmeteten, wurde der Ort Lieblingssommerfrische von Ärzten, Advokaten und Künstlern. Nicht zuletzt auch deshalb, weil die Distanz von Wien relativ rasch mit der Eisenbahn zu bewältigen war.

Der absolute Modetreffpunkt der vornehmen Welt in Reichenau war das Hotel Thalhof im Besitz des Ehepaars Carl und Olga Waissnix. Beide hatten es verstanden, ihr Haus zu einem mondänen Landkurort für Wiener Bon vivants zu gestalten. Zu ihren Stammgästen zählten die Familien Freud, Engländer (= Peter Altenberg) und Schnitzler. Olga

Waissnix (1862–1897), eine Wiener Wirtstochter, entwickelte sich zur idealen Hoteliersfrau, die Zugang zu den besten Kreisen fand, Wohltätigkeitsfeste organisierte und den Reichenauer Theatersommer institutionalisierte. Und sie führte einen intensiven, mehr als 300 Stück umfassenden Briefwechsel mit Arthur Schnitzler, dem sie in „metaphysischer Freundschaft“ verbunden war. Ihr Urteil über das Niveau der von ihr umhegten Durchschnittssommergäste war nicht gerade schmeichelhaft: „Die Menschen, die ich da kennengelernt, waren mit geringen Ausnahmen ... nur Leute, die nichts dachten und konnten, als fröhlich, ohne sich mit einem einzigen tieferen Gedanken zu quälen, an der Oberfläche dahingeleiten.“

Das kreative Milieu im ländlichen Raum schätzte auch Gustav Mahler, der die Sommermonate während seiner Dirigententätigkeit dem Komponieren widmete. In seinem „Komponierhäusel“ am Attersee entstand die 2. Symphonie, auch die 3. Symphonie schrieb er im Salzkammergut. Im Ausseer Land begann er mit der Arbeit an der 4. Symphonie,

doch noch im Jahre 1898 erwarb er in Maiernigg am Wörthersee ein Haus, wo er sich extra ein „Komponierhäuschen“ erbauen ließ. Hier verbrachte er im Sommer höchst intensive Arbeitswochen, in Maiernigg vollendete er seine 4. Symphonie und schrieb im Laufe der Jahre weitere vier Symphonien.

Nach Mahlers Tod ließ sich seine Witwe Alma im Jahre 1914 am Kreuzberg in Breitenstein ein Haus erbauen. Als das Haus fertiggestellt wurde, war sie gerade in eine intensive Beziehung mit Oskar Kokoschka verstrickt, der für sie über dem mächtigen Kamin des Hauses ein Fresko malte. Um die Genies, die in Verehrung der Hausfrau dieses Hauses besuchten, ranken sich Legenden. Auch der Beginn ihrer Affäre mit dem aus Prag stammenden Dichter Franz Werfel (1890–1945) – sie selbst war damals noch mit dem Architekten Walter Gropius (1883–1969) verheiratet – fand am Kreuzberg statt. In späteren Jahren richtete sie Werfel ein Atelier zum ruhigen Arbeiten in diesem Haus ein.



Komponierhäusel Gustav Mahlers im Garten seines Kärntner Hauses in Maiernigg am Wörthersee

Die Bildenden Künste – Schönheit im Untergang



*Anton Romako,
Bildnis
Isabella Reisser,
1884/85*

Ab der Mitte des Jahrhunderts, vor allem aber nach Schließung der Wiener Befestigungsanlagen und dem nachfolgenden Bauboom in der Stadt beherrschte der Historismus alle Bereiche der Kunst. Die Vergangenheit war das Vorbild, alle Stile vorhergehender Jahrhunderte wurden mehr oder weniger geschickt kopiert und den Bedürfnissen angepaßt. Die Malerei war von der Üppigkeit und Dekorationsfreude eines Hans Makart (1840–1884) geprägt. Der Wiener Hof und die nur zu gerne nachahmungswütigen Großbürger erhoben seine Ästhetik zur alleinigen Maxime ihres Geschmacks. Makarts schöngestiger Stilmix, seine pseudobürgerliche Kulissenwelt, möbliert mit wallenden Dekorationsstoffen und Palmenwedeln, sorgten nicht für Aufregung. Diese

Kunst blieb an der Oberfläche, der schöne Schein, das Surrogat, die unaufgeregte und reiche Bürgerlichkeit waren so leicht in die neuen Geldpalais zu integrieren. Nur wenige Maler begannen schon früher mit dem Aufbruch aus der Resignation und der Melancholie. So tragen einige Werke Anton Romakos (1832–1889) schon lange, bevor Freud seine psychoanalytischen For-

schungen präsentierte, deutlich erkennbare psychologische Elemente in sich. Der Einfluß von Romakos Bildern reichte auch bis zu Kokoschka, der Bilder von Romako im Hause des Sammlers Dr. Oskar Reichel kennenlernte.

Für das zweite Jahrzehnt der Moderne gilt noch intensiver der von Hermann Broch (1886–1951) geprägte Ausdruck von der „fröhlichen Apokalypse“. Broch spürte deutlich den müden Charakter dieser zur Neige gehenden Welt der Doppelmonarchie. Kritisch schrieb er 1908/09: „Daß diese Kultur ihrem Ende entgegeneilt, zeigt ihre senile Geschwätzigkeit. Die Kunst ist ein liebliches Purée geworden, und wenn sie Kultur sagen, meinen sie Purée löffeln ...“



*Gustav Klimt, Bildnis der
Margarethe Stonborough-Wittgenstein, 1905*

Gustav Klimt und sein Thema: Die Frauen

Das Werk Gustav Klimate über Selbstzeugnisse oder authentische Äußerungen des Künstlers, übermittelt von Zeitzeugen, zu entschlüsseln, ist eigentlich unmöglich, denn Klimt hinterließ kaum schriftliche Zeugnisse über sein Wollen und Arbeiten. Er litt an einer geradezu krankhaften Schreibphobie, nicht ein einziger Liebesbrief des großen Liebenden und tändelnden Erotikers ist uns überliefert. Lediglich wenige Postkarten von einer geradezu spröden Dürftigkeit geben Zeugnis von Klimate wenigen Schreibversuchen. Freunde berichten, daß er Briefe wochenlang nicht öffnete. Weder das geschriebene noch das gesprochene Wort waren sein Metier.

Die musische Begabung der Brüder Klimt wird gerne aus dem Erbteil der Mutter erklärt. Sie stammte aus einfachen Verhältnissen, sang aber gerne und gut. Von größter Bedeutung ist Klimate lebenslange enge Beziehung zur Mutter, bis zu seinem Tode lebte er in ihrem Haushalt, beziehungsweise im Haushalt seiner Schwestern. Der Junggeselle Klimt war zweifellos ein Mensch mit extremen Bindungsängsten, der ein höchst gespaltenes Verhältnis zu Frauen hatte. Seine langjährige Gefährtin und Schwägerin Emilie Flöge – ihre Schwester Helene war mit Klimate Bruder Ernst verheiratet – umgab er mit inniger Liebe, doch die Beziehung dürfte ausschließlich platonisch gewesen sein. Sein Begehrn galt den süßen Wiener Mädeln der Vorstadt, die weder intelligent noch selbstbewußt auftraten, seinen Modellen, die in großer Zahl für kurze Zeit sein Leben begleiteten. Daß er Erotik nicht verschmähte, beweist schon die große Zahl seiner unehelichen Kinder. Allein vierzehn Kinder sind aktenkundig geworden. Mit Emilie Flöge und Familie verbrachte er zwar viele Sommer in ihrem Haus am Kammer am Attersee, aber sie blieb die ewige ferne Geliebte, die er nur an sein Sterbebett holte.



Gustav Klimt,
Bildnis Emilie Flöge, 1902

Das Porträt Emilie Flögés aus dem Jahr 1902 kann als ein Schlüsselwerk für Klimate nach der Jahrhundertwende betrachtet werden. Gesicht und Hände gestaltete der Meister realistisch und mit höchster Porträtnaivität, Körper und Kleidung sind flächiges Ornament, floral strukturiert. So finden sich in dieser Arbeit, wie in vielen späteren Werken zwei verschiedene Ausdrucksformen, denen wir heute höchste Bewunderung zollen. Die porträtierten

Damen waren eher nicht begeistert von ihren Konterfeis. Von Emilie Flöge weiß man, daß sie das Porträt nicht mochte. Margarethe Stonborough-Wittgenstein, eine Schwester des Philosophen, verbarg ihr Bild in einer Abstellkammer vor neugierigen Blicken.

Für Emilie Flöge, die 1904 mit ihren Schwestern am Beginn der Mariahilferstraße einen Luxusmodesalon eröffnet hatte, entwarf Klimt eine Reihe von Modellen und zeichnete Muster für die Stoffe. Natürlich handelte es sich – ganz im Sinne des „Heiligen Frühlings“ und der Grundsätze der „Wiener Werkstätte“ – um sogenannte „Reformkleider“, d.h. einfache und bequeme, die Bewegungsfreiheit nicht einschränkende Kleidungsstücke. Jedenfalls waren sie Kampfansagen an Schnürleib und Korsett. Für Emilie Flöge versuchte sich Klimt auch als Designer, er gestaltete ihr Briefpapier, ihre Etiketten und riet ihr, bei der Einrichtung ihres Salons die



Emilie Flöge mit
Gustav Klimt;
sie trägt ein von ihm
entworfenes Kleid



Gustav Klimt,
Bildnis Sonja
Knips, 1898

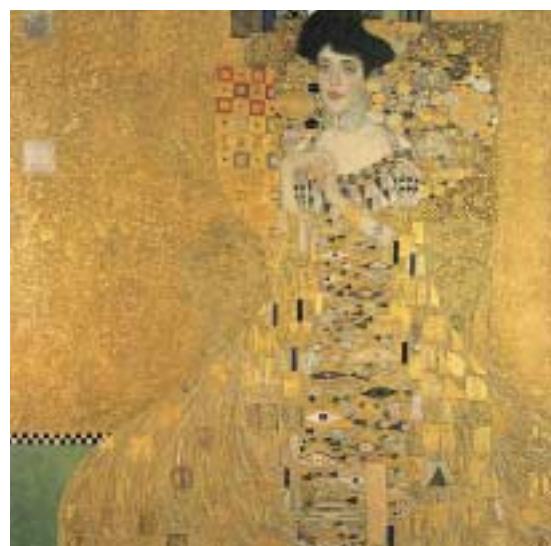
Gustav Klimt, Bildnis
Adele Bloch-Bauer, 1907

Künstler der „Wiener Werkstätte“ zu beschäftigen. Der jahrelang, weit bis in die Wirtschaftskrise der Zwischenkriegszeit legendäre Modesalon – zeitweilig beschäftigte Emilie Flöge bis zu 80 Schneiderinnen – wurde in strengem schwarz/weiß möbliert, ein geradezu idealer Hintergrund für die Farbkreationen der im übrigen sehr geschäftstüchtigen Emilie Flöge, die vor allem das liberale und auch jüdische Wiener Großbürgertum zu ihren Kundinnen zählte. Emilie Flöge war selbst das beste Modell für die von Klimt entworfenen Kreationen, wie die großartigen Fotos von Madame d’Ora, eigentlich Dora Kallmus (1881–1963), bezeugen. Die wichtigsten dieser Fotos wurden in der „Villa Ole-

ander“ in Kammer am Attersee aufgenommen.

Für die Spannung in seinem Privatleben und die daraus resultierenden künstlerischen Produkte lieferte Klimts Zeitgenosse Sigmund Freud eine damals völlig neue, doch im Falle Klimts sehr stimmige Erklärung. Freud stellte die Theorie auf,

daß um die Jahrhundertwende die Sublimierung des Sexualtriebes, dessen Ausleben von der Gesellschaft nicht toleriert wurde, zu großartigen Kulturleistungen führte. Geraide die Unterdrückung des sexuellen Lebens provozierte die Dichte der kulturellen Leistungen. Den Umkehrschluß anzustellen, daß von der Menge der kulturellen Großtaten die Intensität der Sublimierung feststellbar wäre, ist wohl nicht ganz legitim. Auch nicht der, daß ohne Sublimierung keine kulturellen Leistungen zu erwarten wären.



Klimt startete seine Revolte gegen die Kunst der Väter, gegen die Apostel der Ringstraßenära mit seinem spektakulären Austritt aus dem Künstlerhaus. Mit einer Reihe von Gesinnungsgenossen gründete er die Secession. Die jungen Künstler schrieben als Programm einen „Heiligen Frühling“ – „Ver sacrum“ – auf ihre Fahnen. Die Zeitschrift dieser Gruppe erhielt diesen Namen. Elitär und von höchster Qualität vermochte sie nur wenige Jahre zu überleben. Doch jede Nummer stellt in Bild und Text ein Gesamtkunstwerk dar, das sich in ein größeres Ganzes einfügt.

Klimts Leben und Laufbahn wurde durch einen Großauftrag verändert: Im Jahre 1894 entschloß sich die Wiener Universität, Klimt mit der Ausführung der Deckengemälde für den Großen Festsaal des im Neorenaissancestil an der Wiener Ringstraße von Heinrich von Ferstel errichteten Neubaues zu beauftragen. In den Jahren 1900 und 1901 präsentierte er seine Entwürfe, die einen veritablen Kunstskandal auslösten, der die Stadt in zwei Lager spaltete: Befürworter und Gegner standen sich unversöhnlich gegenüber, für oder



Emilie Flöge, Modeschöpferin und langjährige Gefährtin von Gustav Klimt, Foto d’Ora Benda



Egon Schiele, Eremiten
1912, Selbstbildnis Schieles
(li.) mit Gustav Klimt

gegen Klimt wurde hingebungsvoll intrigiert und lobbyiert. Kalt blieb keiner, der im Kulturleben dazugehören wollte. Eine der großen Befürworterinnen der kühnen Entwürfe Klimts war die Journalistin und Feuilletonistin Bertha Zuckerkandl, die über eine gewichtige Stimme im Wiener Kulturleben verfügte.

Klimt, von der Niedertracht und Häme des Propagandafeldzuges gegen sein Werk tief getroffen, zog eine bisher nie dagewesene Konsequenz: Er kaufte sein Bilder von den Auftraggebern zurück und beteiligte sich nie mehr an einer öffentlichen Ausschreibung. Inzwischen gab es in Wien genügend kundige und finanzielle Sammler, die Klimt regelmäßig mit Aufträgen bedachten.

Die kühnen Fakultätsbilder für die Wiener Universität bestechen nicht nur durch Themengestaltung und Arrangement, der Künstler Klimt hat mit diesen Arbeiten einen wesentlichen Schritt in seiner persönlichen Entwicklung getan: Er hatte sich von einem dekorativen Maler zu einem genialen Menschendarsteller entwickelt. Leider gingen die Originalentwürfe Klimts bei einem Brand im Bergungsort Schloß Immendorf in den letzten Tagen des Zweiten Weltkrieges zugrunde.

Klimts Thema war die Frau, höchst variabel in ihrer Typologie, spannungsreich zwischen „hohen, edlen Damen“ und „süßen Mädeln“. Diese Typologie war auch ein Abbild seiner eigenen, höchst gespaltenen Beziehung zu Frauen. Die verehrungswürdige Damen, umgeben vom goldenen glänzenden Ornament eines Heiligenscheines, das süße Mädel das der Vorstadt, umwuchert von blühender Farbenvielfalt.

Seine Zeichnungen bringen am klarsten sein persönliches Verhältnis zu Erotik zum Ausdruck. Der Naturbursche Klimt – Egon Schiele beschrieb ihn als „stämmig, herb und braungebrannt von der Sonne“ – kannte viele Frauen und ihr Gefühle. Es war aber nicht nur die Schönen der Wiener Gesellschaft, die Klimt mit seinem Pinsel oder seinem Zeichenstift festhielt. Er wagte sich an Tabuthemen, die bisher nie in dieser Form realisiert worden waren: Er malte nackte schwangere Frauen und wollte keineswegs etwas Unschönes oder Abstoßendes damit ausdrücken. Feinfühlig und ehrfurchtvoll dem Leben gegenüber nannte er eines dieser Bilder „Die Hoffnung“. Er scheute sich aber auch nicht, weibliche Homoerotik darzustellen oder seine Angst vor der allmächtigen Frau, jener „magna mater“, jenen dämonischen und bösartigen, ins Androgyn oszillierenden Frauengestalten, sich von der Seele zu malen. Als Gegenpole zu den süßen Mädels bringen die „Femmes Fatales“ – etwa im Beethovenfries in der Wiener Secession – die Gesamtheit des Enigma Frau, des Rätsels Frau, zum Ausdruck. Männer spielen in seinen Werken nur eine Statistenrolle.

Kompositionsentwurf Gustav Kliment für das Fakultätsbild „Medizin“



Egon Schiele und Oskar Kokoschka, die Verstörer

Die Secessionisten wollten Kunst und Leben versöhnen. Die jungen Wilden – Kokoschka, Schiele und Richard Gerstl (1883–1908) kündigten mit ihren Werken diese Bündnis von Wahrheit und Schönheit. Sie kreierten einen neuen Schönheitsbegriff, der verstörte und aufregte. Sie brechen radikal mit der Ästhetik der Secessionisten. Schiele zertrümmt den Schönheitsbegriff des Jugendstils, wobei auch der dem Schönen innwohnende Begriff des Guten verloren ging. Der Expressionismus scheut nicht die Zerrissenheit, die Darstellung des zwischen Extremen hin und her gerissenen Menschen. Provokant und ekstatisch bannen sie die Spannung des Moments auf die Leinwand. Egon Schieles Themen sind Eros und Tod. In einer Fülle von Selbstbildnissen kontrolliert er seine eigene Entwicklung, Klaus Albrecht Schröder nennt sie „Selbstbildnisse als Lebenslaufresultante“. Schiele fragt mit seinen Selbstporträts, wer er denn sei? Der Asket oder der Ausschweifende? Mit diesen Bildern



Oskar Kokoschka,
„Träumende Knaben,
Schlafende“, 1908

dringt er in verborgene Ebenen des Triebelbens vor, die bisher für die künstlerische Darstellung tabu waren. Bemerkenswerterweise gibt es von Klimt kein einziges Selbstbildnis.

Sowohl Schiele als auch Kokoschka überwinden die Secession, bauen aber auch auf ihr auf. Schon unter den Secessionisten wurde ein Sakralisierungsprozeß für künstlerische Werke eingeleitet. Schiele forderte: „Meine Bilder müssen in tempelartige Gebilde gestellt werden.“ Beide Künstler bringen neue Themen, neue Zugänge, die die Betrachter anfangs verwirrten. Als erstmals Kokoschkas Arbeiten in der Kunstschaus 1908 gezeigt wurden, schrieb Richard Muther in „Die Zeit“ über seine Bilder: „Das Enfant terrible ist hier Kokoschka ... (seine) Gobelinentücher sind abscheulich, Oktoberfestwiese, rohe Indianerkunst, ethnographisches Museum, verrückt gewordener Gauguin ... trotzdem ... Dieses Enfant terrible ist ... wirklich ein Kind, absolut kein Poseur ...“ Kokoschka ersetzte im Zyklus „Die träumenden Knaben“ die reiche Ornamentik Klimts durch eine volkskundlich



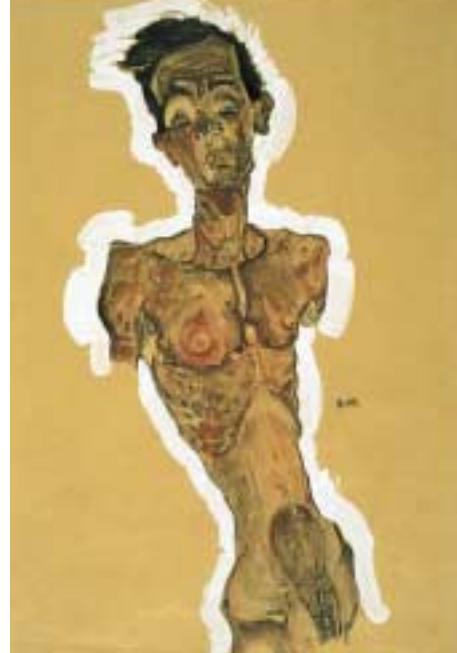
Oskar Kokoschka,
Stilleben mit dem
Hammel, 1910

beeinflußte Bildersprache. Beide Künstler, Kokoschka und Schiele, wurden viel nachdrücklicher von Existenzängsten bedroht. Laut Arthur Roessler (1877–1955), Freund und Sammler Schieles, soll sich dieser mit einer „bis zum Entsetzen gesteigerten Angst vor Einsamkeit“ gefürchtet haben.

An Natur allein war Schiele eigentlich desinteressiert, ihn beschäftigte Körperlichkeit, auch in der Natur. Er verleiht der Natur körperhafte Züge, der große Schielekennner Rudolf Leopold konstatiert eine Anthropomorphisierung der Natur, etwa wenn Schiele einem Baumstamm koppartige Verdickungen und menschliche Bewegungselemente gibt. Seine wenigen Naturdarstellungen vermitteln ein starkes Gefühl der Hoffnungslosigkeit, etwa die unglaubliche Kälte, die der Vordergrund des Bildes „Versinkende Sonne“ ausstrahlt.

Auch Klimt hatte sexuelle Themen gemalt, doch durch Ornamentalisierung erfolgte eine Stilisierung. Schiele brach den herrschenden Kunstkanon, sowohl formal als auch in seinen Inhalten. Nichts ist für ihn peinlich, vor allem in seinen Aktzeichnungen gilt schrankenlose Wahrhaftigkeit.

Klimt, Schiele und Kokoschka bildeten eine Künstlertrias, die sich vielfach beeinflußte und befruchtete. Klimts Beethovenfries war sowohl für Schiele wie für Kokoschka von Bedeutung, Schieles Akte haben Kokoschka inspiriert. Rudolf Leopold nennt Schiele und Kokoschka Ausdruckskünstler, die



Egon Schiele,
Selbstakt, 1910



Egon Schiele,
Versinkende Sonne,
1913



Egon Schiele,
Kleiner Baum im
Spätherbst, 1911

um der stärkeren Emotionalität willen das Häßliche als Gestaltungselement in ihre Arbeiten mit einbeziehen. Ein Künstler wie Kokoschka konfrontierte so die Beschauer mit einer gestörten und kranken Gegenwelt. Durch seine Weltansicht zerstörte er alle Erwartungen von Schönheit, Lieblichkeit oder glanzvoller Oberflächlichkeit.

Sowohl Schiele als auch Kokoschka verwenden düstere, subtil nuanierte Farbtöne, die Thematik tendiert immer wieder zu Tod und Vergänglichkeit, wie etwa bei Kokoschkas Ikone des Untergangs „Das Stilleben mit dem Hammel“ aus dem Jahre 1910. Vor allem Schiele pendelt zwischen den Extremen von Eros und Tod, wie im Hochmittelalter präsentierte er das Leben als einen Weg zum Tod. Ungestüm und verzweifelt scheute er sich nie, Schmerz sichtbar zu machen. Dies gilt auch ganz stark für seine Zeichnungen, wobei er als ein Meister in der Kunst des Weglassens bezeichnet werden kann. Ihm genügen nur wenige Striche, um Räumlichkeit zu formen.

Egon Schiele, Einen
weiblichen Akt zeichnend



Arnold Schönberg, der malende Komponist

Arnold Schönberg,
Porträt Alban Bergs, 1910

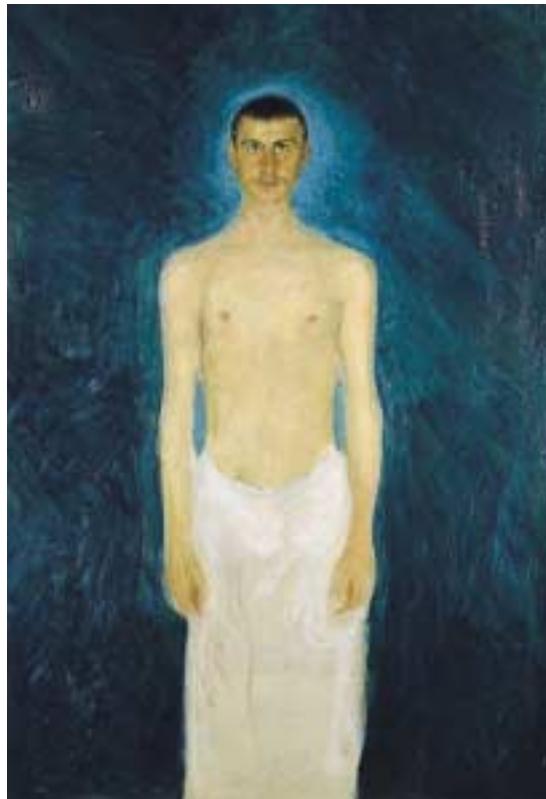


Im Jahre 1910 präsentierte sich der Komponist Arnold Schönberg im Kunstsalon Heller als Maler. Als Komponist wurde er zwar abgelehnt, war aber längst bekannt. Um seine malerische Begabung dürfte er selbst schon früher gewußt haben, sich aber ernsthaft mit der Malerei auseinanderzusetzen, begann er erst um 1906. Aus dem Zeitraum 1906–1912 sind etwa 70 Ölgemälde und 160 Aquarelle und Zeichnungen von ihm erhalten. Ganz wesentlich für seine Hinwendung zur Malerei dürften Anregungen von Richard Gerstl gewesen sein. Richard Gerstl verbrachte zwei Sommer (1907 und 1908) mit der Familie Schönberg in Gmunden.

Schönbergs Arbeiten zerfallen in zwei wichtige Gruppen, in Porträts und „Visionen“, wobei der zweiten Gruppe ausschlaggebende Bedeutung zukommt. Die ersten Bilder entstanden zweifellos wenige Wochen nach Gerstls Selbstmord. Die Beziehung Gerstls zur Familie Schönberg war keineswegs spannungsfrei, hatte sich doch zwischen Mathilde Schönberg und Richard Gerstl ein Liebesverhältnis entsponnen. Schönberg äußerte tiefgetroffen Selbstmordgedanken und verfaßte ein Testament, Gerstl setzte den Vorsatz in die Tat um. Es blieb aber im Dunkeln, ob die Tatsache der Affäre oder das Ende der Beziehung Gerstl in den Selbstmord getrieben haben. Schönberg malte nach Gerstls Tod vermehrt Visionen. Nach 1910 wollte Schönberg als Porträtmaler ins Geschäft kommen und ersuchte sogar Emil Hertzka (1869–1932), den Direktor der Universal Edition, um Vermittlung von Aufträgen. Er argumentiert, „es sei doch viel interessanter, von einem Musiker von Schönbergs Ruf gemalt zu werden oder ein Bild zu besitzen, als von irgendeinem Kunsthändler, dessen Namen in 20 Jahren kein Mensch mehr kennt, während sein Name heute schon der Musikgeschichte angehörte“. Schönberg, der sein

Familieneinkommen tatsächlich aufbessern wollte, war mit dieser Idee leider nicht erfolgreich, zumal er ein ziemliches Selbstbewußtsein den Auftraggebern gegenüber an den Tag legte.

Die Kritiken über Schönbergs Bilder waren gar nicht überschwenglich, man sah ihn höchstens als einen Gegenpol der Secessionisten. Nach 1912 schränkte Schönberg die Malerei wieder ein, Selbstporträts allerdings kehrten häufig wieder. Mit Schönbergs „Visionen“ haben sich viele Zeitgenossen beschäftigt und wollten genau wissen, was dahinterstecke. Wassily Kandinsky (1866–1944) meinte, es seien „intuitiv empfundene Köpfe“, die Schönberg male, „um seine Gemütsbewegungen, die keine musikalische Form finden, zum Ausdruck zu bringen“. Der Schönbergbiograph Richard Specht sah in den Bildern „eines seherhaft verzückten, aber auch bedrückten Geistes den starken, ganz und gar künstlerischen Drang, die Visionen eines weltfernen, um Welten entfernten Ich zu gestalten“. Eine geistige Nähe zu Freuds Interpretationen der Träume ist unleugbar.



Richard Gerstl,
*Selbstdarstellung
als Halbakt*, 1901



Arnold Schönberg,
„Tränen“, aus dem
Zyklus Visionen

Die Welt der Dichter

Arthur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal, die Chronisten einer untergehenden Gesellschaft



Maximilian Lenz, Sirkeck, 1900

Arthur Schnitzler, der Sohn eines bekannten Wiener Arztes, folgte zunächst der väterlichen Tradition und studierte Medizin. Nach seiner Promotion arbeitete er einige Jahre als praktischer Arzt und Internist. Doch schon seit seiner Schulzeit war ihm das Schreiben von kleinen Novellen und Dramen wichtig gewesen. Für sein künstlerisches Schaffen geradezu ausschlaggebend war seine Beschäftigung mit der Psychiatrie, die sich damals auch aufgrund der Forschungen

Richard Krafft-Ebing
(1840–1902) lebhaften
Zuspruchs erfreute.
Schnitzler selbst verfaßte
eine fachwissenschaft-
liche Arbeit zur Neuro-
senbehandlung. Seine
Befassung mit dem „wei-
ten Land“ der Seele er-
folgte nicht erst in der
Nachfolge Freuds, son-
dern schon eher. Bereits
1893 veröffentlichte er

seinen Zyklus „Anatol“ – eine von ihm gerne verwendete dramatische Form –, in dem schon einige seiner immer wiederkehrenden Typen, wie das süße Mädel oder der gelangweilte Neureiche auftauchen. Durch Wiederholung gewinnen diese Typen schärfere Konturen, etwa die Figur des Offiziers, der wider besseres Wissen im Duell seine Ehre meint retten zu müssen. In der 1895 erschienenen „Liebelei“ schwingt die Kritik an der sogenannten guten Gesellschaft mit, in der die Liebe des kleinen Mädchens aus der Vorstadt leichtfertig für die Tändelei mit der Dame der Gesellschaft

aufs Spiel gesetzt wird. Dieses Spiel mit den innigen Gefühlen eines anderen Menschen, dieses sinnlose Sterben im Duell für einen längst überlebten Ehrenkodex hat Schnitzler vor allem in der Novelle „Leutnant Gustl“ mit intensivster Meisterschaft formuliert.

Schnitzlers Weltsicht ist ironisch und verbittert, seine Melancholie wird nur durch Haltung verdeckt. Die tragische Untergangsstimmung einer Gesellschaft, die von Oberflächlichkeit und Frivolität beherrscht, sich dem eitlen Epikuräertum verschrieb, gibt er durch zartes Geplauder preis. Er hat kein Verständnis für diese Jämmerlichkeit und legt die angeblichen Werte, die sich mit den Begriffen aristokratische Distanz und Contenance verbinden, gerade durch seine subtilen Dialoge messerscharf bloß.

Es sind zur Liebe unfähige Menschen, morbide Melancholiker, Anatol ist das Abbild einer Welt der Resignation. Im „Reigen“ vereinigt er alle diese Typen zu einem Tanz der abgeschmackten gesellschaftlichen Poseure, die wie Popanze in einer zusammenbrechenden Welt, blind von Eitelkeit und Sinnleere, dem Untergang entgegentanzen.



Porträt Arthur
Schnitzlers nach einer
Radierung von
Ferdinand Schmutzler

Hugo von Hofmannsthal



Er sieht den Auflösungsprozeß der patriarchalischen Familienstrukturen, in seinen Stücken begeht niemand Ehebruch aus Leidenschaft wegen einer „amour fou“, sondern aus Laune und aus schierer Freude am Betrug. Es sind Zerrbilder eines liberalen, fortschrittlichen Bürgertums, dessen Visionen bereits mit dem Börsenkrach von 1873 gescheitert waren.

Seine Ironie verschont allerdings die einfachen Leute, etwa den alten Weiring in der „Liebelei“, ihrer Tragik stülpt er keine Höflichkeitsfloskeln über. Es sind diese einfachen Menschen, die noch über Gefühle verfügen, denen er seine Achtung zollt.

Bitter und erbarmungslos analysiert Schnitzler den „achtbaren“ bürgerlichen Antisemitismus. Sein Traum einer Versöhnung, eines Miteinanderlebens von Juden und Nichtjuden ging 1918 endgültig zu Ende. Die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg war nicht mehr seine Welt, er hat ihrer Orientierungslosigkeit in seiner Phantasie keinen Platz mehr eingeräumt.

So wie Schnitzler der Schilderer des bürgerlichen Milieus war, so zeichnete Hugo von Hofmannsthal die aristokratische Welt. Claudio Magris, der italienische Germanist, schrieb, daß Hofmannsthal „dem Lauf der Dinge den erlösenden Zauber des Worts entgegensetzen“ wollte. Es ist eine Flucht vor der Wirklichkeit nach innen, ein Ausweichen in Ästhetizismus. Die Flucht aus der Realität geschieht durch Verklärung der Realität. Bei Hofmannsthal bestand schon früh ein kraftloser Narzißmus, der eng verwandt war mit der Literatur der Décadence. 1895 schrieb der 21jährige Dichter: „Ganz vergessener Völker Müdigkeiten kann ich nicht abtun von meinen Lidern.“

Der Dichter empfand sich als ein letzter Erbe einer barocken und sinnlichen Theatertradition, wie sie im mittelalterlichen Mysterienspiel das Ausgesetzte des Menschen an den Tod so faszinierend und immer wieder beeindruckend darstellte. Die Agonie und Zersetzung seiner realen Welt

überhöhte Hofmannsthal in ein Spiel von Schein und Illusion. In seinem „Jedermann“ bewerkstelligt er die Flucht aus der Gegenwart mit einer Pseudonaivität, die in eine märchenhafte Fabelwelt mündet. Hofmannsthal schildert den österreichischen Menschen, der, überschattet von Todesahnungen, tänzelnd in Liebenswürdigkeit dem Abgrund entgegengesetzt.

Eines der wichtigen Motive des Dichters ist die Treue, das Bewahren, das Leugnen der Zeit und der Veränderungen, die sie mit sich bringt. Diese Haltung führt in letzter Konsequenz zu Reglosigkeit, zu Erstarrung, zu geistiger Versteinerung. Das Statische bestimmt, das Dynamische wird verleugnet. Es

ist die Verliebtheit ins Detail, die den Hofmannsthalischen Menschen verharren läßt. Aus seinem tiefen Wissen um habsburgische Traditionen verbreitet er die Botschaft, daß der Höhepunkt schon dagewesen wäre, um ihn zu erhalten, müsse man bloß verweilen. Als Antwort an die Zukunft verherrlichte er eine untergegangene Zeit. Er liebte das 18. Jahrhundert als eine Phase des geistigen Aufbruchs – was tatsächlich stimmte –, aber für das neue 20. Jahrhundert nicht mehr von Relevanz sein konnte. Der Ort seines Lieblingsmythos ist Venedig, jene Stadt, die schon im 18. Jahrhundert nur mehr als historische Kulisse ihrer selbst lebte. Sein Werk ist der Schwanengesang des habsburgischen Reiches, sein „Schwieriger“ der Inbegriff eines nicht mehr existierenden Typus, der in Nonchalance sich für Zurückhaltung, Maßhalten und Entzagung entschied.



Szene aus einer Aufführung von Hofmannsthals „Jedermann“ vor dem Salzburger Dom im Jahr 1998, in der Titelrolle Gert Voss, Isabel Karajan als „Gute Werke“ und Sibylle Canonica als „Glaube“

Karl Kraus, der radikale Pessimist



*Karl Kraus,
Foto d'Ora-Benda*

Kraus, jener bösartigste und doch treffendste Kritiker seiner Epoche, kannte keine Gnade. Von seinem Richterstuhl der Sprache aus verfolgte er unerbittlich und rigid, sarkastisch und beißend, was nicht seiner Denkungsart entsprach. Hauptziel seiner Kritik waren die Journalisten, die er Journaille nannte. Sein Podium war die seit 1899 erscheinende Zeitschrift „Die Fackel“, die Kraus bis zu seinem Tod 1936 allein herausbrachte. Er liebte Johann Nestroy und die Wiener Operette, noch mehr aber Jacques Offenbach, dessen

Libretti er gerne in öffentlichen Lesungen – wie Zeitzeugen berichten und noch heute auf alten Aufzeichnungen überprüft werden kann – faszinierend zu Gehör brachte.

Kraus kämpfte gegen die Dämonen der Scheinheiligkeit, gegen Chauvinismus und gegen bürgerliche Ideale. In geradezu grausamem Moralisieren lehnte er jede Facette einer typisch wienerischen Kunst ab. Vor allem jene Artefakte, die nur den geringsten Hauch des Charmes, eines impressionistischen Zaubers versprühten. Er liebte es, in Bausch und Bogen zu verurteilen und nahm dabei in Kauf, daß viele Finessen verlorengingen.

Seinen großen, ebenso genialisch sprachbegabten

Kritiker fand Kraus in Anton Kuh (1891–1941); diese Auseinandersetzung fand ihren Höhepunkt in einer Stegreifrede Kuhs im Wiener Konzerthaus unter dem Titel „Der Affe Zarathustras“. 90 Minuten lang schmähte Kuh den „Fackel“-Hersteller, was ihm mehrere Ehrenbeleidigungsklagen von Kraus einbrachte. Kuh nannte Kraus einen „Buddha“, dessen Werk „eine Serie von Entwertungen, Entwurzelungen, polemische Angriffe“ darstelle.

Kraus interessierte sich nicht für Visionen und zukunftsweisende Ideen, ihm fehlte die synthetische Komponente. Er zog den literarischen Vernichtungsfeldzug gegen das habsburgische Reich vor. So sind „Die letzten Tage der Menschheit“ ein bösartiger Totentanz, der in seiner Einseitigkeit alle und alles zu einer degenerierten Marionettenparade verkommen ließ. Zweifellos erkannte er richtig die Oberflächlichkeit und Leere, die vieles bestimmte, doch ihm fehlte die Bereitschaft, an Ideen zur Heilung zu glauben. Kraus war kein Mann der fortschrittlichen Ideen, sondern ein grundkonservativer, in seiner Ausschließlichkeit erbarmungsloser Träumer, der einen nie existierenden Humanismus verteidigte. Seine Misogynie und seine Polemiken gegen eine jüdisch-kapitalistische Weltzerstörung machen den radikalen Pessimisten, wenn auch sprachsensiblen Autor zu einem der Schwierigen der Epoche. Der Germanist Wendelin Schmidt-Dengler meint zu Kraus: „Kraus erblickt in der Sprache die einzige untrügliche Instanz; Sprachmoral wird mit Moral schlechthin gleichgesetzt, und die Entlarvung des Sprachmißbrauchs ist zugleich Entlarvung der Missetat.“

Peter Altenberg, der Kaffeehausliterat schlechthin

Der Autor und Literat Peter Altenberg lässt sich nicht einordnen. Er ist weder ein Lyriker noch ein Romancier, er hinterließ kein episches Werk und kein Drama. Sein Werk umfasst leicht hingetupfte kleine Piècen, skizzenhafte stimmungsvolle Momentaufnahmen. Er erschöpfte sich in der kleinen Form, im empfindsamen Essay.

Altenbergs Leben selbst ist Legende, an deren Zustandekommen er fleißig wie an keiner seiner literarischen Schöpfungen arbeitete. Das Flair des Kaffeehausmenschen, der nur in der tabakgeschwängerten Luft atmen konnte, der ohne diese besondere Atmosphäre seine Daseinsberechtigung verloren hätte, wird zusätzlich durch die Berichte seiner Zeitgenossen genährt. Sein Leben, das sich zwischen den Kaffeehäusern Central, Grabencafé, Grabenkiosk, zahlreichen Nachtlokalen wie der „Fledermaus“ und seinem kargen Zimmer im Grabenhotel abspielte, war öffentlich und stadtbekannt. Seine Neigungen für ganz junge, fast puerile Mädchen blieben keinem verborgen.

Seinen Lebensunterhalt fristete der aus durchaus begütertem Elternhaus stammende Richard Engländer – sein Pseudonym Peter Altenberg ergab sich aus einer Leidenschaft für eine Tante des Verhaltensforschers und Nobelpreisträgers Konrad Lorenz (1903–1989), deren Familiensitz sich in Altenberg an der Donau befand – durch das Verfassen von Theaterkritiken und kleinen Skizzen. Oder, wenn er sich gerade wieder wegen seines schlechten Gesundheitszustandes im Sanatorium befand, durch Spendenaufrufe seiner Freunde. Im Alter litt er an einer geradezu krankhaften Angst zu verhungern. Deshalb zögerte er auch nicht, von Freunden oder Gönnern regelmäßige Unterstützungen einzufordern, die er – von diesen oft in einer Weinlaune leichtfertig versprochen – unbarmherzig eintrieb. Als er starb, belief sich sein Kontostand immerhin auf 100.000 Kronen.

Die Titel seiner Bücher verraten sein Programm: „Was der Tag mir zuträgt“, „Märchen des Lebens“, „Bilderbögen des kleinen Lebens“. Seine Arbeiten erschienen in etwa 50 verschiedenen Zeitschriften. Er beschrieb Momente des Lebens, bizarre kleine Geschichten voll Liebenswürdigkeit, fast photographische Aufnahmen von Situationen. Zu Photographien hatte er eine enge Beziehung, denn am Ende seines Lebens war sein Zimmer im Grabenhotel geradezu tapeziert mit Photos von ihm – vergeblich – verehrter junger Mädchen. Wie die Devotionalienbildchen eines Gläubigen versah er diese Bilder mit Kurztexten und Bitten einesträumenden Liebenden. Das Adorieren des unmöglich Erreichbaren, die geradezu sakrale Erhöhung von Nichtigkeiten machen in Summe den unverwechselbaren Charme der Altenberg’schen Kompositionen aus.



Zimmer von Peter Altenberg
im Grabenhotel



Foto: Theodor
Architekt Adolf Loos und
Peter Altenberg! Zwei, die sich
,hinweg-setzen‘. Über das, was
bisher unrichtig war! 1918
Peter Altenberg“

Architektur der Moderne

Otto Wagner, der Wegbereiter einer modernen Architekturgesinnung



Otto Wagners Station Karlsplatz im heutigen Zustand

Otto Wagner, Architekt und Stadtplaner, hat durch seine Planungen und vollendeten Bauten im Bild der Stadt bedeutende Akzente gesetzt, und doch wurde nur ein kleiner Teil seiner großartigen Entwürfe in die Tat umgesetzt. Josef Hoffmann schrieb dazu: „Gar wenige Werke konnte er nach mühseligen, ekelhaften Kämpfen wirklich vollenden. Hierher gehören die Bauten für die Stadtbahn, die einzige ihrer Art, die eine Stadt nicht verunstaltet, sondern eine Reihe der reizendsten Stadtbilder geschaffen hat, die Bauten für die Donauregulierung, die Nußdorfer Nadelwehr mit den Amtsgebäuden, die Kirche am Steinhof, und die Postsparkassa, das erste wirkliche Amtsgebäude.“

Der 1842 geborene Wagner entstammte einer Wiener Großbürgerfamilie. Als seinen ersten Bauauftrag gestaltete er gemeinsam mit seinem Kollegen Otto Thienemann den



Station Karlsplatz im Bau

noch ganz in der Tradition des Historismus stehenden Grabenhof, ein Gebäude, das noch immer einen Glanzpunkt dieses Wiener Boulevards darstellt. Wagner reüssierte mit



Otto Wagner, Fassade von
St. Leopold am Steinhof

Otto Wagner,
St. Leopold am Steinhof,
Blick in das Kircheninnere

seinen weiteren Bauten höchst erfolgreich, er erhielt auch öffentliche und sehr ehrende Aufträge, wie das Festzelt anlässlich der Silberhochzeit des Kaiserpaars.

Um etwa 1890 distanzierte er sich endgültig vom Historismus, den er in späteren Publikationen als „Eunuchenarchitektur“ abqualifizierte. Mit dem Auftrag für die Erstellung eines „Generalregulierungsplanes“ für Wien formten sich seine städtebaulichen Gestaltungsprinzipien. Mit Sätzen wie „Der Architekt hat immer aus der Konstruktion die Kunstform zu entwickeln“ oder „Die Kunst hat daher die Aufgabe, das Stadtbild der jeweiligen Menschheit anzupassen.“ legte er die Grundlagen für das funktionelle Bauen des 20. Jahrhunderts. Was den Städtebau betrifft, so ging er vom System der Achsialität und der Symmetrie aus. Damit blieb er in der historischen Entwicklungstradition Wiens, denn das Erscheinungsbild der Stadt wurde vorwiegend durch die monumentalen Bauten der Barockzeit geprägt. Daß Otto Wagner Johann Bernhard Fischer von Erlachs (1656–1723) Idealentwürfe sehr gut kannte, ist nicht zu leugnen.

1894 erhielt er den Auftrag für die Erbauung der Stadtbahn und die Vorortelinie, für die beiden gewaltigen Verkehrsbauprojekte schuf er ein technisches und künstlerisches Gesamtkonzept, das höchstens in den Art Deco-Abschnitten der Pariser Metro seinesgleichen fand. Noch nach 100 Jahren sind seine Brückenbauwerke funktionstüchtig und



städtisch auch der modernen Verkehrsdichte gewachsen. Die Stationsgebäude, von denen durch die Einwirkungen des Zweiten Weltkrieges nur mehr wenige erhalten blieben, zählen zu den Wiener Attraktionen. Wie hervorragend

Vorprojekt zu
St. Leopold am
Steinhof,
aquarellierte
Bleistiftzeichnung
Wagners





Otto Wagner,
Fassade der Postsparkasse

Otto Wagners Planung war, beweist, daß auch der moderne U-Bahnbau in Wien zum Teil die Streckenverläufe von Wagners Konzept aufnahm.

1899 legte Wagner eine Studie mit dem Titel „Die Moderne im Kirchenbau“ vor, in der er seine Vorstellungen von einem zeitgemäßen Sakralbau zusammenfaßte. Konzeptionell band Wagner alle seine Bauten in das bestehende historische Umfeld ein, d.h. er reagierte mit seinen Entwürfen auf jene Bauten, die im Stadtbild bereits eine dominierende Rolle einnahmen. Als Wagner den Auftrag für die Kirche St. Leopold am Steinhof, an einem zentralen Punkt im Westen

der Stadt, erhielt, war ihm bewußt, daß ein Entwurf nur in Korrespondenz mit Fischer von Erlachs Karlskirche stehen könnte. Deshalb entschied er sich für einen überkuppelten Zentralbau, wobei er sowohl mit einer Kosten-Nutzenrechnung, als auch auch mit dem Umstand argumentierte, daß die Sicht zum Hochaltar im Zentralbau für mehr Personen gewährleistet wäre als in einem Lang-

schiff. Gerade bei der Kirche St. Leopold am Steinhof läßt sich bis ins kleinste Detail Wagners Perfektionismus im Eingehen auf die Bedürfnisse der Kirchenbesucher nachweisen. Da diese Kirche für Geisteskranken vorgesehen war, kümmerte er sich um zahllose Einzelheiten für diese

speziellen Patienten. Um Infektionen zu verhindern, konstruierte er leicht zu reinigende Weihwasserbecken. Um den Kirchenraum leichter sauber halten zu können, ist der Boden zum Altar hin leicht abfallend. Die Kürze der Kirchenbänke erlaubte es den Wärtern, jeden einzelnen Patienten sofort erreichen zu können. Um männliche und weibliche Kranke zu trennen, schuf er eine Dreiportalanlage mit getrennten Zugängen. In ihrer künstlerischen Konzeption läßt sich Wagners Steinhofkirche auf den Kuppelbau des Petersdoms in Rom und hinsichtlich des Eingangsbereiches auf antike Tempel zurückführen.

Wagners moderne Baugesinnung, die auch ihren Ausdruck in der Verwendung neuer Materialien findet, läßt sich noch mehr beim Bau des 1906 fertiggestellten Postsparkassengebäudes feststellen. Er selbst hielt dazu fest: „Zur äußeren Bauverkleidung ... werden ... Platten verwendet. Diese Platten können in ihrer Kubatur bedeutend geringer angenommen werden, dafür aus edlerem Materiale (beispielsweise aus Laaser Marmor) projektiert sein ... Das Resultat ... wird ungefähr folgendes sein: Die Steinkubaturen sinken auf 1/10 bis 1/50 ... Die monumentale Wirkung wird durch das edlere Material erhöht, die aufgewandten pekuniären Mittel fallen um Ungeheures und die Herstellungszeit wird auf ein geringes und erwünschtes Maß herabgedrückt.“



Otto Wagner,
Schalterhalle der Postsparkasse



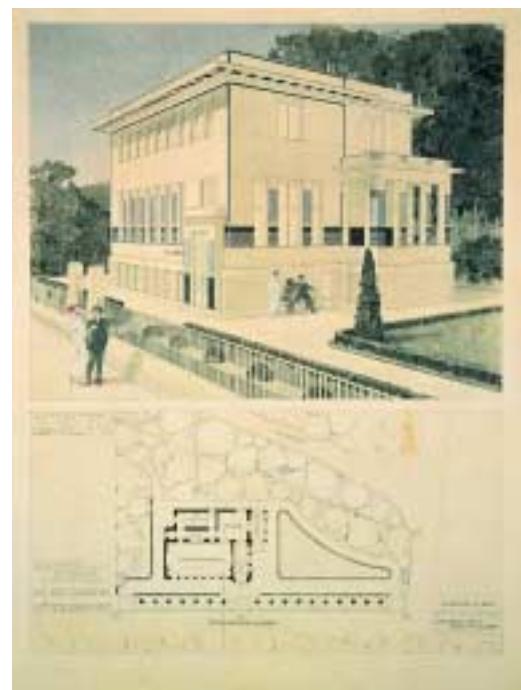
*Otto Wagner,
Wohnhaus an der
Linken Wienzeile*

Sowohl bei der Kirche St. Leopold als auch bei der Postsparkassa verwendete Wagner ganz dünne Marmorplatten, die Nieten, die zum Festhalten der Platten im Grunde nicht nötig waren, schenkten der Fassade noch ein schmückendes Element. So verwendete er Verzierungen, die vorgeblich konstruktiven Ursprungs waren. Damit verhinderte er das Ornament l'art pour l'art. Gerade bei der Postsparkasse gelangen Wagner bei der Lösung praktischer Erfordernisse höchste künstlerische Finessen. Man denke etwa an die für regen Parteienverkehr gedachte Möblierung oder an die überaus zweckmäßige Warmluftheizung, die mit ihren Einzelobjekten fast skulpturalen Charakter erreicht. Mit der sorgfältigen Inszenierung der Raumabfolge, beginnend bei der Freitreppe, über das Portal, die Vorhalle bis zum lichtdurchfluteten Kuppelsaal, gelang Wagner eine Sakralisierung und Ästhetisierung eines Zweckbaues für die Abwicklung von Geldgeschäften, der seinesgleichen sucht. Er verschönert das banale Geldgeschäft durch ein Schauerlebnis, das durch die Rückversetzung des Baues von der Ringsstraße in die parallel verlaufende Nebengasse noch zusätzlich in seinen optischen Bann zog.

Die zeitgenössische Architekturkritik wußte Wagners Leistungen durchaus zu würdigen. Anlässlich der Fertigstellung der Postsparkasse schrieb Ludwig Hevesi (1842–1910): „Dieser Bau ist ein Markstein in der Geschichte des Wiener Zweck- und Amtsbaues und erbringt den Beweis, daß das Heil auch für solche Bauten nicht bei den Baubureaus, son-

dern bei dem einzelnen, leistungsfähigen und nach Bedarf erfinderischen Künstler liegt, dessen Talent das Ganze überlassen bleibt.“

Wagners letztes Lebensjahrzehnt – er starb im Jahre 1918 wenige Monate vor Ende des Ersten Weltkrieges – war vergällt von peinvollen Auseinandersetzungen um sein Projekt eines Historischen Museums für die Stadt Wien. Vor allem konservative Kreise, insbesondere der Thronfolger Erzherzog Franz Ferdinand, kritisierten in teils persönlich diffamierender Form seine Entwürfe. Das Scheitern dieses Bauprojekts wurde gerade zu einem Symbol für das Ende der Wiener Moderne.



*Perspektive der
zweiten Wagner-
villa in Hütteldorf*

Adolf Loos und sein „Scheusal von einem Haus“



Oskar Kokoschka,
Bildnis Adolf Loos,
1909

Die Fertigstellung des Hauses am Michaelerplatz – das Zitat „Scheusal von einem Haus“ stammt aus einer Wiener Gemeinderatsitzung – für den Herrenmodesalon Goldman & Salatsch stellt den Höhepunkt im Schaffen des Architekten Adolf Loos dar. Loos selbst jubelte bei Erhalt des Bauauftrages: „Mein erstes haus! Ein haus überhaupt! Denn das hätte ich mir wohl nie träumen lassen, daß ich auf meine alten tage noch ein haus bauen werde.“ Adolf Loos, Sohn eines Bildhauers, stammte aus Brünn. Er besuchte die Staatsgewerbeschule in Reichenberg und studierte wenige Semester an der Technischen Hochschule in Dresden. Zwischen 1893 und 1896 hielt er sich in Amerika auf, wo vor allem die Hochhausarchitektur Chicagos auf ihn einen nachhaltigen Eindruck machte. 1896 kam er nach Wien und da er keine Bauaufträge bekam, schrieb er Aufsätze und Artikel über Architektur. 1898 veröffentlichte er im ersten Jahrgang von „Ver sacrum“ den Aufsatz „Die Potemkinsche Stadt“, in dem er gegen die damalige Bauweise kräftig polemisierte. Es war vor allem der Historismus, den er verurteilte, aber keineswegs gute und erprobte Traditionen. Loos war kein Revolutionär, sondern in seiner Grundhaltung konservativ und

Das von
Adolf Loos für
Goldman &
Salatsch errichtete
Haus am
Michaelerplatz



traditionsgebunden. 1914 schrieb er dazu: „Man gewöhne sich, zu bauen, wie unsere väter gebaut haben, und fürchte nicht, unmodern zu sein.“

Hinsichtlich des Kunsthandwerks nahm Loos einen rigiden Standpunkt ein. In Gegenposition zur „Wiener Werkstätte“ wollte er Kunst und Handwerk streng getrennt halten. Dadurch ging er auch allmählich auf Distanz zur Secession, wobei der Kunstkritiker Ludwig Hevesi ihn als einen Nicht-Secesszionisten, aber nicht als Secessions-Gegner einordnete.

Nach und nach kamen für Loos kleinere Aufträge, wie die Einrichtung des „Café Museum“, die Kärntner Bar (1907)

und das Modegeschäft Kniže am Graben. Vermögen konnte er mit diesen Aufträgen nicht anhäufen, im Gegenteil er hatte immer mit Schulden zu kämpfen, da er größten Wert auf sein elegantes Äußeres legte. Er behauptete selbst, mancher Auftrag wäre nur zur Reduzierung seiner Schulden an ihn ergangen. Jedenfalls bedeutete der Auftrag für den Bau eines Hauses am Michaelerplatz in jeder Hinsicht einen

Durchbruch. Damit erfuhr aber auch die Loos'sche Raumkonzeption – für Goldman & Salatsch hatte Loos bereits 1903 einen Verkaufsraum eingerichtet – eine Bestätigung. Was er bisher für seine Auftraggeber an Interieurs geschaffen hatte, entsprach sichtlich sowohl den funktionellen wie auch den ästhetischen Anforderungen. Leopold Goldman (1870?–1944) wußte also, mit wem er es zu tun hatte. Der Vertrag, den Loos mit Goldman schloß, ist wegen seiner lapidaren Kürze legendär: „1. Wir übertragen den Bau Ecke Kohlmarkt und Herrengasse dem Architekten Adolf Loos.

2. Falls sich jemand findet, der einen besseren Grundriß macht als Adolf Loos, tritt dieser von der Vereinbarung zurück. 3. Die Entscheidung über den Grundriß fällen wir. Über die Fassade wird nicht gesprochen.“ Gerade die Fassade war es, die in Wien einen Sturm der Entrüstung, einen Skandal auslöste, der in der Architekturgeschichte Wiens einmalig war. Trefflich urteilte Otto Wagner zu dieser Affäre: „Wir haben es unterlassen, öffentlich für das angefeindete Werk in die Schranken zu treten, weil auch wir es für nicht ganz einwandfrei halten. Aber eines kann ich ihnen sagen: In den Adern seines Erbauers rollt mehr künstlerisches Blut als in denen der Erbauer manches Palais, das man in Frieden gelassen, weil es so gar nichts zu sagen versteht.“

Oberster Kritiker dieses Monuments der Moderne war der Kaiser selbst. In seiner Funktionalität war der Bau von Loos bis ins kleinste Detail stimmig, die Raumlösungen hervorragend. In seiner Planung ging Loos von der Grundidee des von „innen heraus Bauens“ aus. Doch alle Welt alterierte sich nur über die Fassade, die tatsächlich ungewöhnlich war. Einerseits sehr prunkvoll durch die hochragenden Säulen des Eingangsbereiches, andersseits asketisch, was die Gestaltung der darüberliegenden Stockwerke betraf. Adolf Loos mußte sein Werk gegen seine Gegner 1910 mit dem legendären Vortrag „Ornament und Verbrechen“ verteidigen. Die Bewährungsprobe bestand das Haus bis in die dreißiger Jahre, als das Herrenmodegeschäft den wirtschaftlichen Umständen zum Opfer fiel.

Der Gesamtkünstler Josef Hoffmann



*Altersbildnis von
Josef Hoffmann,
Foto Franz
Hubmann*

Der 1870 geborene Josef Hoffmann konnte alles. Er erbaute Häuser, entwarf Möbel und Gebrauchsgegenstände, wobei seine gestalterische Phantasie keine Grenzen zu kennen schien. Seine Entwürfe für die „Wiener Werkstätte“ waren für jedes Material treffsicher, funktionell und ästhetisch ungemein ansprechend. Hoffmann hatte in Brünn und Wien an der Akademie der bildenden Künste studiert. Seine Lehrer Carl von Hasenauer (1833–1894) und Otto Wagner standen noch unter dem Eindruck des Historismus. Doch nach einer Itali-

enreise distanzierte sich Hoffmann vom Historismus und fand, beeinflußt von der westeuropäischen „Art nouveau“ und dem „Arts and Crafts Movement“, zur Gruppe der Secessionskünstler. Erste wichtige Aufträge für ihn erfolgten



*Das von Josef
Hoffmann erbaute
Sanatorium
Purkersdorf*

nach der Jahrhundertwende, wobei er Innenräume von Cottagevillem neu gestaltete. Seine Auftraggeber waren Kolo Moser oder der Maler Carl Moll (1861–1945). Den Höhepunkt erreichte seine erste puristische Phase mit der Errichtung des Sanatoriums Purkersdorf.



Holzmodell des Palais Stoclet in Brüssel, eine Arbeit der Meisterklasse für Gestaltungslehre der Universität für angewandte Kunst

Bei seinen weiteren Bauten setzte er edle Materialien als dekoratives Element ein, etwa Marmor, Edelholzer oder Perlmuttintarsien. Höhepunkt dieser Entwicklung ist das schlichte und doch in seinem Konzept sehr komplexe Palais Stoclet in Brüssel mit seiner sehr eigenwilligen Fassadengestaltung und seiner überaus prachtvollen Innenausstattung. In diese Schaffensphase gehört auch in Wien die Hietzinger Villa Primavesi, die allerdings zwischenzeitlich entscheidend verändert wurde.

Wien – Welthauptstadt der Musik

Um die Jahrhundertwende erlebte Wien als Musikstadt einen Höhepunkt wie einst 100 Jahre zuvor anlässlich der Wiener Klassik. Gleichzeitig lebten in dieser Stadt Anton Bruckner (1824–1896), Johannes Brahms (1833–1897), Arnold Schönberg, Alban Berg (1885–1935), Gustav Mahler und Richard Strauss (1864–1949). Diese phänomenale Gleichzeitigkeit von großartigsten Talente korrelierte mit seltsamen gesellschaftlichen Blüten, was die Neigungen und Moden im Musikleben betrifft. So waren die Konzert- und Opernbesucher streng in zwei Schulen gespalten, die eher konservativen Gruppen hingen Richard Wagner und seinem Geniekult an, die Anhänger von Johannes Brahms waren liberal und neuen Trends gegenüber aufgeschlossen. Sie priesen und verstanden eher die Musik von Schönberg. Eine Verbindung zwischen den beiden Polen gab es nicht. Als Musikfan mußte man Stellung beziehen, beide Heroen gut zu finden war nicht möglich. So wurde gleichzeitig an der Wiener Hofoper in vorbildlicher Weise Richard Wagner interpretiert, während in privaten Zirkeln bereits die Musik Alexander Zemlinskys (1871–1942) Triumphe feierte.



Gustav Mahler,
porträtiert von Emil Orlík

Gustav Mahler und Alfred Roller



Alfred Roller

Im April 1897 erschien Gustav Mahler erstmals als Dirigent am Pult der Hofoper – es war eine Repertoirevorstellung von Richard Wagners „Lohengrin“ – und wurde von der Kritik begeistert gefeiert. Karl Kraus schrieb enthusiastisch: „Mit Siegfriedallüren ist dieser Tage ein neuer Dirigent eingezogen, dem man es vom Gesicht ablesen kann, daß er mit der alten Mißwirtschaft energisch aufräumen wird.“ Die zehn Jahre, die Gustav Mahler als Dirigent und seit Mai 1897 als Direktor der Wiener Hofoper wirkte, gehören zu den Glanzepochen des Hauses. Mit Leidenschaft stürzte er sich in diese Aufgabe, wobei er einen idealen Partner in dem genialen Bühnenbildner Alfred Roller (1864–1935) fand. Roller, aus dem Kreis der Secessionisten kommend, verstand ebenso wie Mahler die Oper als ein Gesamtkunstwerk, das

Otto Böhler,
Schattenbilder
Gustav Mahlers
beim Dirigieren



aus dem Zusammenwirken von Musik, Interpreten, Chor und Orchester, aber auch Bühnenbild entsteht. Mahler nahm seine geliebte Aufgabe unerhört ernst, pro Saison dirigierte er an die hundert Mal. Er widmete sich intensiv den Neuinszenierungen und kümmerte sich mit Genauigkeit und Pflichtbewußtsein um das Repertoire und die Sänger. Er baute ein Ensemble von Sänger-Schauspieler-Persönlichkeiten auf, das seinem Konzept der Operninszenierung entsprach. Erik Schmedes (1868–1931), einer der Sängerstars, meinte über seinen neuen Direktor: „Das ist ein Regisseur und ein Dirigent, dem der Sänger blindes Vertrauen schenken kann. Ich sehe nicht zu ihm hin, wenn er dirigiert, aber das Gefühl, daß er dirigiert, hält den Sänger und schützt ihn vor allen Fährnissen. Mahler ist ein strenger Kritiker ... darum darf man sich aber seines Lobes wirklich freuen.“

Die erste gemeinsame Aufführung, die dem Konzept vom Gesamtkunstwerk entsprach, war eine Inszenierung von Richard Wagners „Tristan und Isolde“ am 21. Februar 1903. In der Folge war diesem Team ein vierjähriger Siegeszug gegönnt, schließlich mußten sie dem üblichen Konzert der Neider, Kritiker und Berufsintriganten weichen.

Als Gustav Mahler an die Hofoper kam, war er schon längst ein erfolgreicher Dirigent und allseits anerkannter Komponist. Der 1860 geborene Sohn eines jüdischen Spirituosenhändlers aus Kalischt in Böhmen studierte ab seinem 15. Lebensjahr Musik am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde. Noch in die Jahre seines Studiums datierte seine Freundschaft mit Anton Bruckner und Hugo Wolf (1860–1903). Bruckner wurde damals höchstens als bedeutender Organist geschätzt, sein symphonisches Werk stieß auf brüsker Ablehnung. Hugo Wolf war Mahlers Studienkollege, die beiden jungen Männer verband vor allem die gemeinsame Bewunderung für das Genie Richard Wagners.

nimmt, entstand. In den nächsten drei Jahren übernahm Mahler die Leitung des königlich ungarischen Opernhauses in Budapest, wo er sich im Genre Oper bewährte und etwa die Bewunderung von Johannes Brahms mit einer Aufführung von Wolfgang Amadeus Mozarts „Don Giovanni“ erlangt.

Die nächsten Jahre war er am Hamburger Stadttheater engagiert, wodurch sich seine Zeit fürs Komponieren auf den Sommerurlaub beschränkte. Die 2. Symphonie entstand am Attersee, die 3. Symphonie ebenfalls im Salzkammergut, die die Stimmung dieser Landschaft einfängt. Er schrieb auch eine Anzahl von Gesängen nach „Des Knaben Wunderhorn“, die bei Berliner Aufführungen auf Unverständnis stießen.

Zwischen 1898 und 1901 dirigierte Mahler auch die philharmonischen Konzerte in Wien. Nicht nur, daß er

Mahlers Dirigentenlaufbahn begann sehr traditionell in k.u.k. Provinzstädten, in Bad Hall, Laibach und Olmütz, bis er 1883 ein Engagement als Musikdirektor an das Hoftheater von Kassel erhielt. Von 1885 bis 1888 dirigierte er in Prag und Leipzig. Mit Leipzig waren auch seine ersten erfolgreichen kompositorischen Erfolge verknüpft. Die erste Symphonie, ein Werk, das einige frühere Werke zitatenhaft auf-

Kostümwurf
Alfred Roller
„Der kleine Mohr“

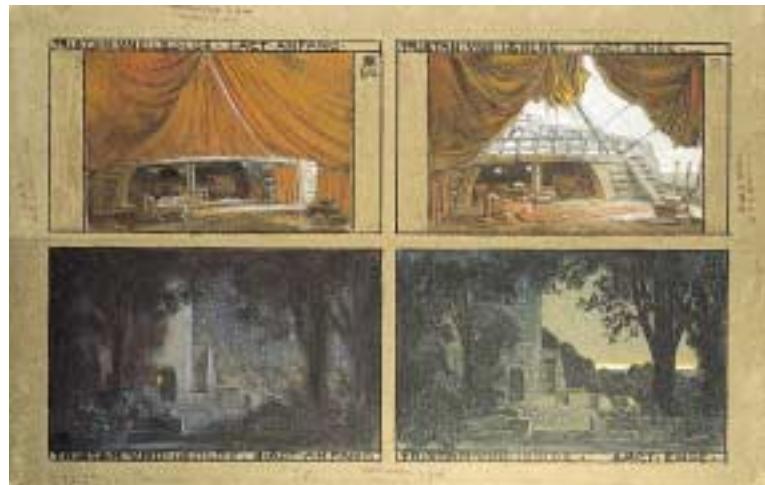


eigene Werke aufführte, die von der Kritik sehr reserviert beurteilt wurden, verstand er sich auch, an Meisterwerken der großen Klassiker Modifikationen vorzunehmen – etwa daß er im „Meistersinger“-Vorspiel die Stimme einer Es-Klarinette einführte –, was ihm die Kritik gründlich übelnahm.

Seit März 1902 war Mahler mit Alma Maria Schindler, der Tochter des Landschaftsmalers Emil Jakob Schindler (1842–1892) und Stieftochter von Carl Moll, verheiratet. In diesen Künstlerkreisen lernte er auch Alfred Roller kennen. Über Rollers geniale Umsetzung von Musik in Bildhaftigkeit meinte Hermann Bahr, es seien „Töne, zum Bild geronnen“.

1907 setzte eine Pressekampagne gegen Mahler ein, bezeichnenderweise als er sich zu einer Konzertreise im Ausland befand, was Mahler zutiefst verletzte. Überdies erkrankte er an einem Herzleiden, was ihm den Rücktritt vom Dirigentenpult der Hofoper erleichterte. In den wenigen Jahren, die ihm noch vergönnt waren, dirigierte er vorwiegend in Amerika. Nach dem Tod seiner älteren Tochter verkaufte er das Haus am Wörthersee und erwarb sein drittes Komponierhäuschen in Toblach in Südtirol. Seine letzten großen Werke, die 9. Symphonie, das „Lied von der Erde“ atmen bereits die Abschiedsstimmung. Im 51. Lebensjahr starb er am 18. Mai 1911.

Nicht ausgeführte Bühnenbildentwürfe
Alfred Rollers für „Tristan und Isolde“



Arnold Schönberg und sein Kreis

Die Uraufführung von Arnold Schönbergs „Kammersymphonie op. 9 für 15 Soloinstrumente“ am 5. Februar 1907 mündete in einen gewaltigen Skandal. Schönberg selbst empfand das Werk als Höhepunkt seiner ersten Schaffensperiode, doch das Publikum und die Kritik überschütteten ihn mit Hohn und Spott. Er selbst schrieb an Arnold Rosé (1863–1946), den großartigen Interpreten zahlreicher Kammermusikwerke: „Nachdem ich mich von den Aufregungen der vergangenen Woche einigermaßen erholt und wieder Ruhe gewonnen habe, um dem Ausguß der Preßköter standhalten zu können, drängt es mich von Neuem, Ihnen für Ihr herzliches Eintreten für meine Werke meinen tiefgründtesten Dank auszusprechen.“ Schönbergs Symphonie in einem Satz sollte einen Fortschritt in Richtung auf die „Emanzipation der Dissonanz“ erzielen. Sein Werk schlug wie eine Revolution im Wiener Konzertleben ein, die Öffentlichkeit hielt den Komponisten für einen „Teufel der modernistischen Musik“, niemand, weder Freunde noch Feinde, konnte zunächst mit freischwebender Tonalität und Atonalität etwas anfangen. Ein neuer Musikstil war geboren.

Schönberg verteidigte sich gegen seine Gegner, die ihm Kakophonie vorhielten, mit dem Argument, daß ihn Kompositionen von großer Länge langweilten, womit er auf Bruckners und Mahlers Werk anspielte. Vor allem der letztere war wohl für ihn ein „abschreckendes“ Beispiel geworden, denn Jahre zuvor hat er noch mit der größten Anerkennung über Mahler gesprochen.

Auf Brahms hielt Schönberg große Stücke, noch nach dem Zweiten Weltkrieg bezeichnete er ihn als „the Progressive“, also als einen, der zur Entwicklung der neuen Musik viel beigetragen habe. Er ortete bei ihm eine Technik der „entwickelnden Variation“, das Prinzip der „musikalischen Prosa“ und einen Stufenreichtum der Harmonik. So offenbart sich Schönberg in Brahms Werken eine „musikalische Logik“, die aus kleinen melodisch-rhythmischen Motiven durch Modifizieren und Variieren eine musikalische Struktur

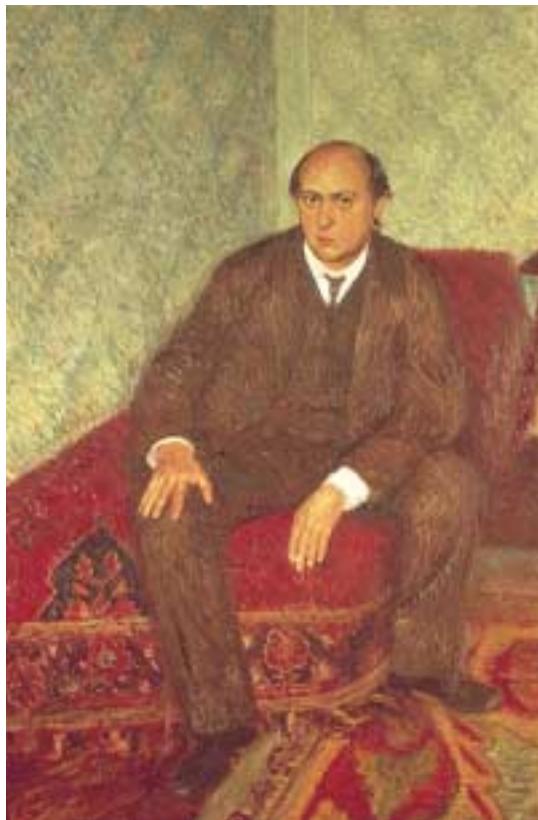
bildet. In der Auseinandersetzung mit der bisherigen Musik war ihm Brahms ein Vorbild, denn er wollte eine kontrollierbare Erfassung aller Strukturebenen. Schönbergs Selbstverständnis entsprach der Begriff „konservativer Revolutionär“. 1923 sagte er über sich selbst: „Ich lege nicht so sehr Gewicht darauf, ein musikalischer Bauernschreck zu sein, als vielmehr ein natürlicher Fortsetzer richtig verstandener, guter, alter Tradition.“

Schönberg erhob in den folgenden Jahren den reduzierten Klangkörper zum Modell. Er reduzierte auch den Umfang seiner Werke nicht nur nach Länge, sondern vermied auch jede Wiederholung oder Sequenz. Sein Kompositionsstil sollte frei sein von Floskeln, von unnötigen Nebensächlichkeiten. Schönbergs Kammersymphonie nahm sich auch Anton von Webern (1883–1945) zum Vorbild, der dieses Werk als Ansporn zu weiteren musikalischen Experimenten empfand. Webern schuf zwischen 1909 und 1913 eine Reihe von radikalen kleinen Orchesterstücken, die sich durch Kompositionsdichte als expressionistische Piècen darstellen. Auch Schönbergs Schüler Alban Berg versuchte sich im aphoristischen Stil, indem er Peter Altenbergs knappe Ansichtskartentexte vertonte. Auch Berg wurde für dieses Werk geschmäht, seine Qualifikation ernstlich in Frage gestellt, was zu einer Phase der Verunsicherung beim Künstler führte.

Immer intensiver suchte Schönberg in seine Intentionen Methode und musikalische Gesetzlichkeit zu bringen. Etwa zeitgleich mit Joseph Matthias Hauer (1883–1959) entwickelte er eine „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“. Beide Komponisten und Musiktheoretiker wußten von einander, setzten sich auch jeweils mit dem Standpunkt des anderen auseinander. Der

Unterschied bestand darin, daß Schönberg vorwiegend an der Musik interessiert war, während es Hauer um eine Weltanschauung ging. Berg machte sich das Schönberg'sche Konzept nur mühsam zu eigen, Webern jedoch ging über Schönberg hinaus und brachte die Zwölftonmusik, die auch als „Demokratie in einem Parlament der Töne“ definiert wurde, zur Vollendung.

So lag es wohl um 1910 in der Luft, sowohl in der Musik als auch in der Malerei neue Formprinzipien zu formulieren. Schönberg löste die gewohnte Tonalität auf und fand mit seiner 1911 publizierten „Harmonielehre“ zu neuen Regeln.



Im selben Jahr veröffentlichte Kandinsky eine Abhandlung „Über das Geistige in der Kunst“, in der er für den Weg zu gegenstandsloser Kunst ein theoretisches Fundament lieferte und damit neue Diskussionen auslöste.

Arnold Schönberg,
gemalt von
Richard Gerstl