

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav germánských studií

Diplomová práce

Bc. Jaroslava Valčuhová

Wiener Moderne vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen und ästhetischen Wandlungen um die Jahrhundertwende

Vídeňská moderna v kontextu společenských a estetických změn na přelomu 19.
a 20. století

Viennese modernism in the context of social and aesthetic changes at turn of the
20th century

Praha 2016

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Milan Tvrdlík, CSc.

Ďakujem môjmu vedúcemu diplomovej práce Prof. PhDr. Milanovi Tvrđíkovi za cenné rady, ústretovosť, veľkú trpezlivosť a venovaný čas. Moja vďaka patrí aj rodičom za podporu počas celého štúdia.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne

.....

Jméno a příjmení

Klíčová slova

vídeňská moderna, moderní společnost, secese, Gustav Klimt, literární moderna, Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Peter Altenberg

Abstrakt

Diplomová práce má představit vídeňskou modernu na pozadí společenských a estetických změn na přelomu století. Nejdřív bude nastíněná společenská situace kolem roku 1900 a společenská pozice měšťanské vrstvy v společnosti, protože z ní vzešla bohatá kultura vídeňské moderny. Z této společenské pozice jako i četných skandálů moderního umění v konzervativní společnosti lze vysvětlit i organizace kulturního života mladé umělecké generace. Dále budou prostřednictvím hlavních zástupců umělecké moderny představeny inovace v malířství, architektuře a hudbě. Podobně i v literatuře bude představen Hermann Bahr jako organizátor literární skupiny Mladá Vídeň a jeho největší oponent Karl Kraus, satirik své doby. Tematicky je dílo autorů Mladé Vídně rozděleno do troch okruhů, a to do obrazu společnosti, který se odráží hlavně v díle Arthura Schnitzlera a Petra Altenberga, esteticismu, který je předmětem i nejvýznamnějších děl od Leopolda Andriana, Richarda Beer-Hofmanna a raných dramát Huga von Hofmannsthal. Poslední téma je *Chandos-Brief* od Huga von Hofmannsthal, který dokumentuje vzniklou jazykovou krizi.

Key words:

Viennese Modernism, modern society, Art Nouveau, Gustav Klimt, modern literature, Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Peter Altenberg

Abstract

Thesis will introduce the Viennese Modernism from the background of social and aesthetic changes at the turn of the 20th century. First will be outlined the social situation around 1900 and a position of bourgeois class in this society, because this class is where the culture of Viennese Modernism came from. From this social status as well as numerous scandals of modern art in this conservative society will be explained the organization of the cultural life of the young generation of artists. Furthermore there will also be introduced the Modernism in painting, architecture and music by their major artists. Similarly, in literature will be presented Hermann Bahr as an organizer of the literary group Young Vienna and his biggest opponent Karl Kraus, the satirist of his time. Thematically, the work of the authors of Young Vienna is divided into three areas, namely into the image of the society, which is mainly reflected in the work of Arthur Schnitzler and Peter Altenberg, aestheticism, which is also the subject of the most important works by Leopold Andrian, Richard Beer-Hofmann and the early dramas of Hugo von Hofmannsthal. The last theme is *Chandos-Brief*, written by Hugo von Hofmannsthal, which is a document of the language crisis in this time.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	7
1.1 Zielsetzung, Fragestellung, Methodologie	7
2. Gesellschaftlicher Hintergrund der Wiener Moderne	9
2.1 Die >Ringstraße< und die Generation der Väter	9
2.2 Ökonomische und politische Situation	11
2.2.1 Neue radikale Politik	12
2.3 Gesellschaftliche und kulturelle Situation in Wien um 1900	14
2.3.1 Das Kaffeehaus als Ort der modernen Literatur und die Wiener Kreise	16
2.3.2 Skandale um die Wiener Moderne	18
3. Einflüsse, Epochenbegriffe und philosophischer Hintergrund	21
3.1 Einflüsse auf die Wiener Moderne	21
3.2 Epochenbegriffe	21
3.3 Philosophischer Hintergrund	23
3.3.1 Ernst Mach	23
3.3.2 Sigmund Freud	25
4. Die Moderne in der Malerei, Architektur und Musik	28
4.1 Secession - Gustav Klimt	28
4.2 Expressionismus in der Malerei	37
4.2.1 Oskar Kokoschka	38
4.2.2 Egon Schiele	38
4.3 Architektur	39
4.3.1 Otto Wagner	39
4.3.2 Josef Maria Olbrich und Josef Hofmann	40
4.3.3 Adolf Loos	40
4.4 Musik	41
4.4.1 Gustav Mahler	41

4.4.2 Arnold Schönberg.....	42
5. Wiener Moderne in der Literatur.....	44
5.1 Hermann Bahr versus Karl Kraus.....	44
5.2 Das Bild der Gesellschaft bei Arthur Schnitzler und Peter Altenberg	48
5.2.1 Arthur Schnitzler	50
5.2.2 Peter Altenberg.....	58
5.2.3 Zusammenfassung	60
5.3 Ästhetizismus bei Hofmannsthal, Beer-Hofmann und Andrian.....	61
5.3.1 Leopold Andrian.....	62
5.3.2 Richard Beer-Hofmann	63
5.3.3 Hugo von Hofmannsthal.....	64
5.3.4 Zusammenfassung	64
5.4 Sprachkrise in der Krisenzeit um 1900	65
6. Fazit	68
Literaturverzeichnis	72
Abbildungsverzeichnis	74

1. Einleitung

1.1 Zielsetzung, Fragestellung, Methodologie

Für den modernen Menschen hat die Wiener Moderne eine besondere Anziehungskraft. An der Schwelle zum 20. Jahrhundert, als die Gesellschaft mit den modernen Problemen erstmals konfrontiert wurde, fand die Kulturelite den Weg zum Ausdruck dieser neuen Situation. Für die rückständige Habsburgische Monarchie war die Moderne ein Zeichen dafür, dass auch sie von modernen Umwälzungen nicht ganz verschont blieb. Man behauptet, die Umwälzungen verliefen in Wien viel intensiver als in anderen Metropolen Europas, weil der große Wandel in einem sehr kleinen Zeitraum erfolgte.¹

Für einen Tschechen oder Slowakin wie mich ist dieses Thema noch interessanter, weil Tschechien und die Slowakei damals noch einen Teil der Habsburger Monarchie bildeten. Obwohl die Verhältnisse in der Monarchie fast überall eine Unterentwicklung aufwiesen, begann sich Wien zu einer modernen Metropole zu ändern. Die Gesellschaft ging auch einige Veränderungen ein, die die Kulturelite stark wahrnahm und die dann auch die Änderung der ästhetischen Empfindung bedingten. Ein weiterer anregender Anstoß, sich mit diesem Thema zu beschäftigen, war das Hauptseminar zur Wiener Moderne während meines Erasmus-Aufenthaltes in Deutschland, das ich dort absolvierte.

Das Ziel dieser Diplomarbeit ist es, ein umfassendes Bild der Wiener Moderne darzubieten, die man als Epoche zwischen den Jahren 1890 und 1910 datiert. Diese Epoche soll vor allem in Hinsicht auf die gesellschaftlichen und ästhetischen Wandlungen präsentiert werden. Zunächst soll die gesellschaftliche Atmosphäre Wiens um 1900 beschrieben werden, vor deren Hintergrund die sich die Hochkultur entwickelte, woraus sich auch die spezifische Organisation des intellektuellen Lebens ergab. Meine weitere Absicht ist, auf die Neuerungen in der Malerei, Architektur und Musik hinzuweisen. Der Hauptgegenstand der Arbeit soll aber die literarische Wiener Moderne werden. Es wäre vielleicht naiv zu denken, mit etwas Neuem zu einer der bedeutendsten Epoche der deutschsprachigen und österreichischen Literatur beizutragen, doch ich werde versuchen, meiner Ansicht nach die wichtigsten Themenbereiche der Literatur vorzustellen und ihre Darstellung bei den Autoren zu vergleichen. Somit wird das Bild der Gesellschaft bei Arthur Schnitzler und Peter Altenberg verglichen, sowie der Ästhetizismus bei Hugo von Hofmannstahl, Leopold Andrian

¹ Vgl. Schorske, Carl E.: *Videaň na přelomu století*. Brno: Barrister & Principal, 2000, S. 19.

und Richard Beer-Hofmann. Als ein noch wichtiges Dokument der Moderne wird *Ein Brief* von Hofmannstahl selbständig analysiert. Am Anfang des literarischen Teils werden noch Hermann Bahr und Karl Kraus gegenübergestellt, die nach ihrer Einstellung zur Moderne absolute Gegensätze bilden. In dieser Weise werden alle Hauptvertreter der literarischen Wiener Moderne präsentiert.

Daraus ergeben sich folgende Fragen, die die Arbeit zu beantworten soll:

1. Wie reagierte die konservative Gesellschaft auf die moderne Kunst?
2. Womit trug die Malerei, Architektur und Musik zur Moderne bei?
3. Welche waren die Hauptthemen der Wiener literarischen Moderne? (Wie sah das Bild der Gesellschaft bei Schnitzler und Altenberg? Wie stellte sich die Wiener Moderne zum Ästhetizismus? Was thematisiert Hofmannstahls *Ein Brief* als Dokument der Sprachkrise in der Moderne?)

In der früheren Forschung der Wiener Moderne wurden die einzelnen Kunstbereiche selbständig untersucht, in den letzten zwanzig Jahren des 20. Jahrhunderts stellte man aber eine ideelle Einheitlichkeit und gegenseitige Verflechtungen fest.² In dieser Arbeit soll auf die gedanklichen Verbindungen auch geachtet und auf sie möglichst hingewiesen werden.

² Vgl. Lorenz, Dagmar: *Wiener Moderne*. Sammlung Metzler, Band 290, Realien zur Literatur. Stuttgart: Metzler, 1998, S. 2-3.

2. Gesellschaftlicher Hintergrund der Wiener Moderne

In diesem Kapitel will ich die gesellschaftliche Situation darlegen, vor dessen Hintergrund sich die Wiener moderne Kultur entfaltete. Zunächst werde ich aber auf die Vätergeneration eingehen, um auf die Herkunft der Modernisten und kulturelle Werte, in denen sie aufgewachsen sind, hinzuweisen. Die ökonomische, politische und gesellschaftliche Situation soll in Hinsicht auf die neunziger Jahre vor der Jahrhundertwende beschrieben werden, wann sich die Situation zuspitzte und wann die junge Generation der Künstler zu schöpfen begann. Zum gesellschaftlichen Hintergrund zählt auch die Organisation des kulturellen Lebens, die ich bei der Wiener Moderne berühren will. Dass die Abgrenzung der jungen Künstler vom Rest der konservativen Gesellschaft und ihre gegenseitige Unterstützung einen Grund hatten, will ich im letzten Teil dieses Kapitels über die Wiener Skandale zeigen.

2.1 Die >Ringstraße< und die Generation der Väter

Die Wiener künstlerischen Kreise waren mit der gesellschaftlichen Elite identisch. Ihre meisten Vertreter stammten nämlich aus dem Großbürgertum, das seinen Machtanteil in der Monarchie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts politisch und ökonomisch mit wechselndem Erfolg bestätigte. Als Symbol dafür gilt die Ringstraße. Ihre Bauten repräsentieren die bürgerliche Kultur und ihre einzelnen Institutionen sollten die Wende von der absolutistischen zur konstitutionellen Monarchie demonstrieren. Mit dem Aufbau der Ringstraße begann man um 1860. Bis dahin bestand zwischen dem Zentrum und den Vorstädten in Wien ein freier Raum, der das Zentrum umkreiste. Als um 1860 die bürgerliche Schicht an der Macht zu partizipieren begann, bekam sie die Erlaubnis, auf diesem freien Raum zu bauen. Das hatte zur Folge die Entstehung des monumentalen „Rings“ um das Zentrum, der die bürgerliche Kultur und den Übergang zur konstitutionellen Regierung in der Monarchie verkörpern sollte. Von großer Bedeutung war vor allem die Entstehung von vier Institutionen: vom Parlament, vom Rathaus, von der Universität und vom Hofburgtheater. Sie sollten die bürgerlichen Werte repräsentieren und zugleich architektonisch an die europäische humane Tradition anschließen. In Bezug auf die Entstehungszeit der europäischen Demokratie wurde das Parlament im antiken Stil gebaut. Das Rathaus dagegen im gotischen – als Anknüpfung an das städtische Bürgertum im Mittelalter. Die Universität übernahm den Stil der Renaissance, der Zeit der neuen Entfaltung des menschlichen Wissens und der Wissenschaft. Dieser historische Stilpluralismus wurde dann später als Absenz der eigenen Tradition gedeutet, da das etablierte Großbürgertum keinen eigenen, seiner Zeit

entsprechenden Stil schuf.³ Um seine Machtposition vor dem Adel und dem Kaiserhof zu bewahren, denn diese hatten immer noch den entscheidenden Anteil an der Politik und am öffentlichen Leben, suchte auch das Bürgertum nach einer kulturellen „Verankerung“. Das liberale Wiener Bürgertum bemühte sich um die Versöhnung mit der herrschenden Schicht und um die Angleichung an sie, was sich in der Nachahmung der aristokratischen Lebensweise und in der Pflege der Kunst zeigte.⁴ Deshalb wurde für das Burgtheater der frühbarocke Stil gewählt, weil sich im barocken Theater die Vertreter der Kirche, der Aristokratie und des Bürgertums zum ersten Mal gemeinsam trafen. Hier konnte es zur Versöhnung durch das ästhetische Vergnügen kommen.⁵

Interessanterweise spiegelt die Ringstraße die Teilnahme der bürgerlichen Schicht an der Macht in der Stadt auch geographisch wider. Der Ring umkreiste das Zentrum und trennte es von den Vorstädten auch dadurch, dass keine Straße der Vorstadt eine markante oder senkrechte Anbindung an den Ring hatte. Nach Carl E. Schorske erreichte das Bürgertum zu dieser Zeit den erwünschten engen Kontakt zur Aristokratie. Im reicheren Teil der Ringstraße besaß sogar der Adel Wohnungen.⁶ In der Politik holte aber die Vernachlässigung der Sozialfragen und deren Gesetzgebung den Liberalismus ein. Er wurde durch konservative und dann radikale Massenparteien abgelöst, die die Interessen breiterer Bevölkerungsschichten vertraten.⁷

Die bürgerliche Schicht charakterisierte im Zeichen des Positivismus ein unaufhörlicher Fortschrittsglaube an die Wissenschaft. Die Rationalität sollte in jedem Lebensbereich zum vorherrschenden Prinzip werden. Auch das Kunstideal stellte die Verbindung des Natürlichen und des Künstlichen dar, indem der Mensch durch seine Pflege den Naturkräften eine Form verlieh.⁸ Gesamtgesellschaftlich dachte man an eine Entwicklung im Geiste der Aufklärung. Dies sollte durch Moral und Bildung – natürlich auch durch den Fortschritt der Wissenschaft erfolgen. Erst dann konnte es zur rationalen Herrschaft des Volkes kommen. Wegen einer zunehmenden Radikalisierung der Gesellschaft war aber solche Entwicklung nicht möglich.⁹

³ Vgl. Schorske, Carl E.: *Vídeň na přelomu století*. Brno: Barrister & Principal 2000, S. 45-57.

⁴ Vgl. Csáky, Moritz: Die Moderne. In: Brix, Emil/Werkner, Patrick (Hg.): *Die Wiener Moderne: Ergebnisse eines Forschungsgespräches der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900 zum Thema "Aktualität und Moderne"*. Wien/München: Oldenbourg, 1990, S. 26.

⁵ Vgl. Schorske, Carl E.: *Vídeň na přelomu století*. Brno: Barrister & Principal 2000, S. 53f.

⁶ Vgl. ebd., 51-65.

⁷ Vgl. Veber/Hlavačka/Vorel/Polívka/Wihoda/Měřínský: *Dějiny Rakouska*. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 2002, S. 425.

⁸ Vgl. Schorske, Carl E.: *Vídeň na přelomu století*. Brno: Barrister & Principal 2000, S. 270f.

⁹ Vgl. Ebd. S. 25-7.

2.2 Ökonomische und politische Situation

Als tiefer Einschnitt in die wirtschaftliche Entwicklung wird der 9. Mai 1873 bezeichnet. Der Wiener Börsenkrach leitete „ein Erwachen aus der liberalen Illusion der endlosen wirtschaftlichen Prosperität“¹⁰ ein. Nach manchen Quellen war der Krach Anfang vom Ende der liberalen Ära, denn die Gesellschaft begann allmählich antiliberal zu fühlen. Der Staat war gezwungen, soziale und wirtschaftliche Maßnahmen zu verabschieden, die später doch noch den wirtschaftlichen Aufschwung ermöglichten. In der bürgerlichen Schicht hat die Krise aber Zweifel an der eigenen Kraft und Identität ausgelöst, der sich vor allem der nächsten Generation bemächtigte.¹¹

Österreich wurde zu dieser Zeit mit der Frage der nationalen Identität konfrontiert. Diese war durch die außen- sowie durch die innenpolitische Destabilisierung bedingt. Nach dem Bruch der guten Beziehungen zu Russland, dem Verlust der nördlichen italienischen Gebiete und schließlich nach der Niederlage im preußisch-österreichischen Krieg im Jahre 1866 verlor das Land endgültig seine führende Position in Mitteleuropa.¹² Zudem stand Österreich vor der Frage, wie es sich ohne die „Großdeutsche Lösung“ definieren werde. Die Deutsch-österreicher verloren ihre kulturelle Bindung an das Deutsche Reich und bildeten in der Monarchie von nun an eine Minderheit.¹³ Auch deshalb war die Wiener Kultur der Jahrhundertwende in der Bewusstseinsbildung des eigenständigen Österreich von großer Bedeutung.¹⁴

Das Ende des Jahrhunderts war aber vor allem durch die innenpolitischen Spannungen geprägt. Ein Grund für diese gespannte Atmosphäre war die Forderung der anderen Nationen nach immer größerer Autonomie. 1867 kam es zu dem österreichisch-ungarischen Ausgleich, sodass die Monarchie in zwei fast selbständige Staaten zerfiel.¹⁵ Der Dualismus löste auf der tschechischen Seite laute Rufe nach der Autonomie und Gleichberechtigung der Länder der Böhmisches Krone aus. Die Nationalitätenfrage wurde zu einem so komplizierten Problem, das sie vielmal zu Regierungsrücktritten führte. Wegen der Unfähigkeit, diese Frage zur Zufriedenheit der Völker zu lösen, gerieten die Regierungen in eine Phase der Stagnation, in

¹⁰ Veber/Hlavačka/Vorel/Polívka/Wihoda/Měřínský: *Dějiny Rakouska*. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 2002, S. 450.

¹¹ Vgl. Schorske (2000), S.26.

¹² Vgl. Veber/Hlavačka/Vorel/Polívka/Wihoda/Měřínský: *Dějiny Rakouska*. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 2002, S. 444.

¹³ Vgl. ebd., S. 421.

¹⁴ Vgl. Wunberg, Gotthart (Hrsg.): *Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam, 2000, S. 43f.

¹⁵ Vgl. Lorenz, Dagmar: *Wiener Moderne*. Sammlung Metzler, Band 290, Realien zur Literatur. Stuttgart: Metzler, 1998, S. 9.

der eine Lösung kaum zu erwarten war. Robert Musil charakterisierte dies in der oft zitierten Passage seines Romans *Der Mann ohne Eigenschaften*:

„aber man hatte auch einen Notstandsparagraphen, mit dessen Hilfe man ohne Parlament auskam, und jedesmal, wenn alles sich schon über den Absolutismus freute, ordnete die Krone an, dass nun doch wieder parlamentarisch regiert werden müsse. [...], aber in den Zwischenzeiten und Staatspausen kam man ausgezeichnet miteinander aus und tat, als ob nichts geschehen wäre.“¹⁶

Wie aus dem Textabschnitt hervorgeht, behielt der Kaiser noch viele Kompetenzen, mit denen er in die Regierungsgeschäfte eingreifen konnte. Er blieb stets das unantastbare Haupt der Monarchie und war ihr Verbindungselement. Dem Dualismus zum Trotz beharrte er auf seiner dominanten Position in der Außenpolitik, sodass man offiziell nur unter seinem Namen auftreten durfte. Als noch zur kaiserlichen Instanz der Hochachtung von Kirche und Armee erzogen, konnte er mit politischen und gesellschaftlichen Wandlungen nicht Schritt halten,¹⁷ nach denen diese Institutionen nur eine Nebenrolle spielten.

2.2.1 Neue radikale Politik

Um 1890 traten in die Politik Vorsitzende der politischen Massenparteien, deren Auftreten häufig als „Politik als Kunst“¹⁸ bezeichnet wird. Solches Verhalten in der Öffentlichkeit prägte später auch die Politik des kommenden 20. Jahrhunderts. Im Gegensatz zur früheren liberalen Ära stellte dies eine Wende im öffentlichen Auftreten vor. Sein Charakter bestand in einem als irrational empfundenen, bis dahin nicht gekannten aggressiven Benehmen.

Bei der Schilderung der neuen Politik werden vor allem drei Personen genannt: Georg von Schönerer, Karl Lueger und Theodor Herzl. Schönerer war der Sprecher des nationalistischen und antisemitisch gesinnten Pangermanismus, Lueger Vertreter der gleichartig gesinnten Christlich-Sozialen und Herzl des in der Reaktion auf den Antisemitismus gegründeten Zionismus.¹⁹ Alle diese drei Männer besaßen die „Kunst“, die Gunst der Massen zu gewinnen. Nach Schorske trafen sie in ihren Parolen „die sozial-psychologische Wirklichkeit“. Ihr pathetischer Ausdruck baute auf Emotionen. So boten sie ihrem Publikum „ideologische Collagen“²⁰ aus heutiger Zeit, aristokratischer Vergangenheit, zukünftigen

¹⁶ Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Roman. Hg. v. Adolf Frisé. Hamburg 1978. Zitiert nach: Lorenz, Dagmar: *Wiener Moderne*. Sammlung Metzler, Band 290, Realien zur Literatur. Stuttgart: Metzler, 1998, S. 9.

¹⁷ Vgl. Veber/Hlavačka/Vorel/Polívka/Wihoda/Měřinský: *Dějiny Rakouska*. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 2002, S. 435-443.

¹⁸ Lorenz (1998), S. 14

¹⁹ Vgl. Schorske (2000), S. 114

²⁰ Schorske (2000), S. 115

Visionen und Versprechungen, egal ob erfüllbaren oder nicht. Sie orientierten sich in ihren Reden auf Bedürfnisse der bisher scheinbar unberücksichtigten Schichten. Der Liberalismus wurde der ungünstigen Zustände beschuldigt, was zum Ansteigen des Antisemitismus führte, da man den Kapitalismus mit den Juden verband. Das nennt Schorske als „postrationale Politik des 20. Jahrhunderts“²¹. Schönerers und Luegers hetzerische Auftritte inspirierten später den Nationalsozialismus.²²

Vielleicht ist hier zu betonen, dass das dichte Zusammenkommen vieler Massenbewegungen in der Blütezeit der Wiener Kultur auch gegenseitigen Hass und Abgrenzung zur Folge hatte.²³

Die Bildung von Massenparteien trug nach 1890 zur Radikalisierung der Gesellschaft, ihrer Spaltung und der schon erwähnten politischen Stagnation bei. Die Situation, begleitet von nationalen und sozialen Unruhen, war nicht mehr zu stabilisieren.²⁴

Von großer Wichtigkeit für Wien war auch Karl Lueger, mit dem man die bedeutende Kommunalpolitik verbindet. Von „1897 bis 1910“ war er Bürgermeister Wiens, obwohl er bereits 1895 gewählt wurde, aber der Kaiser weigerte mit seiner Ernennung wegen Luegers unverhohlenen Antisemitismus.²⁵

Felix Salten beschreibt in einem kurzen literarischen Text Luegers Wirkung auf das Publikum und seine Berufsausübung in Wien. Sowie Lorenz, betont auch er eine aristokratische Haltung des neuen Politikertypus. Durch die Stilisierung in die Position eines Wegbereiters oder Vorkämpfers gewannen die Politiker an Bedeutung. Damit wurde auch das Vergangene wiederbelebt, was in der liberalen Zeit kaum ausgenutzt werden konnte:²⁶

„Er arbeitet denn auch mit einer vollkommen monarchischen Technik. Sein Bild ist überall. [...] Sein Antlitz ist den Wienern beständig so gegenwärtig und eingepägt, wie das Antlitz des Kaisers. Seine Ausfahrt ebenso feierlich, wie die eines Monarchen, und nur noch Franz Josef selbst wird in den Straßen ebenso begrüßt wie der Bürgermeister Lueger. [...] Dennoch, ein Bürgermeister. Aber was hat er aus seiner Rolle gemacht!“²⁷

²¹ Ebd., S. 114f.

²² Vgl. Ebd., S. 112-115.

²³ Vgl. Sandgruber, Roman: Exklusivität und Masse. In: Brix, Emil/Werkner, Patrick (Hg.): *Die Wiener Moderne: Ergebnisse eines Forschungsgespräches der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900 zum Thema "Aktualität und Moderne"*. Wien/München: Oldenbourg, 1990, S. 82-83.

²⁴ Vgl. Dějiny Rakouska (2002), S. 428.

²⁵ Vgl. ebd., S. 429.

²⁶ Vgl. Lorenz (1998), S. 17f.

²⁷ Salten, Felix: Lueger. In: *Das österreichische Antlitz. Essays*. Berlin: S. Fischer, 1910, S. 129-142, hier: S. 129f.

Was die Kommunalpolitik betrifft, war sie als sehr fortschrittlich betrachtet und wurde als Vorbild für die nächsten Generationen. Es ging vor allem um die „Eingemeindung der Vorstädte, die Einbeziehung der lebenswichtigen Betriebe, wie Straßenbahn, Strom- und Gasversorgung, in die städtische Verwaltung“.²⁸ Die gewonnenen Einkünfte aus diesen Bereichen waren dann auch für „die vielen Spitalsbauten, Kirchenbauten, Schulen und Schwimmbäder sowie [für] die erhebliche Verbesserung der Armenfürsorge“²⁹ benutzt. Das betraf zu dieser Zeit aber nur die wichtigsten Stadtbezirke.³⁰

An dieser Stelle ist noch zu erwähnen, dass der technische Aufschwung am Ende des 19. Jahrhunderts den Alltag und Lebensstil wesentlich zu beeinflussen begann. Die Elektrizität und Gasversorgung haben eine größere Ausnutzung der Zeit ermöglicht und die Autos sowie der Aufbau der Infrastruktur das Leben sehr beschleunigt. Vor allem die Mittelschicht, für die die psychische Arbeit und die regelmäßige Arbeitszeit kennzeichnend war, verfügte über die Freizeit, in der sie sich der Bildung, dem Reisen, der Kultur oder dem Sport widmen konnte.³¹

2.3 Gesellschaftliche und kulturelle Situation in Wien um 1900

Um 1900 zog Wien viele Zuwanderer aus den wirtschaftlich schwächeren Teilen der k. k. und c. k. Monarchie (Österreichs und Ungarns). Es waren vor allem Tschechen, Juden aus Galizien und Bukowina, dann Slowaken oder Südslawen.³² Wie es die Daten der Einwohnerzahl vom Jahre 1869 und 1910 zeigen, wurde Wien zur Metropole in der Monarchie: „1869: 842.951; 1910: 1.927.202.“³³ Deshalb wird oft auch die These vertreten, dass solches Zusammentreffen der Kulturen des Vielvölkerstaates auch den Einfluss auf das sog. „kreative Milieu“ der Wiener Moderne hatte, d.h. auf so viele bemerkenswerte Leistungen im Bereich der Kunst, Geisteswissenschaften und Politik.³⁴

Während aber die slawischen Nationen eher zur Unterschicht zählten, war die liberale Schicht deutsch, österreichisch und jüdisch.³⁵ Solcher Bevölkerungszuwachs verursachte aber auch die Verschärfung der sozialen Frage, wie die Verelendung der Industriearbeiter, Wohnungs-

²⁸ Wunberg (2000), S. 85.

²⁹ Hofmeister, Herbert: Recht, Staat und soziale Frage: Staatshilfe und Selbsthilfe. In: In: Brix, Emil/Werkner, Patrick (Hg.): *Die Wiener Moderne: Ergebnisse eines Forschungsgesprächs der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900 zum Thema "Aktualität und Moderne"*. Wien/München: Oldenbourg, 1990, S. 56.

³⁰ Vgl. ebd., S. 56-7.

³¹ Vgl. *Dějiny Rakouska* (2002), S. 455.

³² Vgl. Lorenz (1998), S. 14

³³ Nautz, J./Vahrenkamp, R. (Hrsg.): *Die Wiener Jahrhundertwende: Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*. 2.Aufl. Wien: Böhlau, 1996, S. 44.

³⁴ Vgl. ebd. S. 37

³⁵ Vgl. Beller, Steven: Die Position der jüdischen Intelligenz in der Wiener Moderne. In: Nautz, J./Vahrenkamp, R. (Hrsg.) (1996), S. 715f.

und Krankheitsprobleme in den Außenbezirken Wiens. Man betont, dass das Leben im Wohlbehagen nur mit 20 (und weniger) Prozent der Bevölkerung verbunden werden kann.³⁶

Das waren die Bewohner der Ringstraße – „Verwaltungsbeamte, Universitätsangehörige, Bankiers, zahlreiche Angehörige freier Berufe wie Kaufleute, Rechtsanwälte, Ärzte.“³⁷

Diese vertraten die Kultur der Stadt. Auch trotz der Probleme blieb Wien eine europäische kulturelle Stätte, wo man angenehm lebte. Wie Stefan Zweig in seinem Buch *Die Welt von gestern* erwähnt, übernahm die etablierte mittlere Schicht die Rolle des Kulturpflegers mit Ehre, sodass die ganze Stadt von der Kultur lebte. Der Mäzen der Künstler war nicht mehr der Adel, sondern das Bürgertum. Im Zentrum der Interessen stand vor allem das Theater. Die Leistungen und das Leben der Schauspieler waren, so Zweig, wichtiger als andere Weltnachrichten. Als Beispiel fügt er ein Ereignis mit einer Dienerin hinzu, die mit Tränen erzählte, dass die größte Schauspielerin vom Burgtheater Charlotte Wolter starb und sie sah sie nie. Den unteren Schichten waren nur die Veranstaltungen öffentlichen Charakters, wie der Besuch des Praters, öffentliche Begräbnisse, Konzerte oder die Fronleichnamsprozession zugänglich.³⁸

Dies beschreibt den Zustand der liberalen Vätergeneration um 1900. Allmählich gewann die Kunst bei dieser Schicht an immer größerer Bedeutung, die in dieser fast bedingungslosen Orientierung am Theater gipfelte. Schorske erklärt sie als Reaktion auf den zunehmenden Verlust der Stellung in der politischen Sphäre. Die Kunst stellte nicht mehr nur eine Domäne der Reichen dar, sondern bot ein realisiertes Ideal, eine Zuflucht vor den Problemen.³⁹ Beliebte waren vor allem die Oper, Operette, das Drama oder die historische Malerei, durch die sich das Publikum über die Wirklichkeit und Probleme hinwegtäuschen konnte.⁴⁰

Da die Beschäftigung mit Kunst in Wien eine „gesellschaftliche Ausschließlichkeit“ war, bemühte sich das Bürgertum, seinen Söhnen schon seit der Kindheit den engen Kontakt mit Kunst zu verschaffen. Die „ästhetische Kultur“, in der sie erzogen wurden, hatte dann für die Söhne nicht mehr eine gesellschaftliche Bedeutung, sondern es war ihr Leben, „die Luft, die sie atmeten.“⁴¹ So bereiteten die Väter unabsichtlich den Boden für die moderne Kunst. Während sie noch die Ideale der klassischen akademischen Kunst bekannten, entwickelten sich in einigen Salons und Wiener Kaffeehäusern neue moderne Kunstauffassungen.

³⁶ Vgl. Schwendter, Rudolf: Armut und Kultur der Wiener Jahrhundertwende. In: Nautz, J./Vahrenkamp, R. (Hrsg.) (1996), S. 678-693.

³⁷ Lorenz (1998), S. 11

³⁸ Vgl. Zweig, Stefan: *Svět včerejška. Vzpomínky jednoho Evropana*. Vysoké Mýto: Sumbalon, 2013, S. 27-35.

³⁹ Vgl. Schorske (2000), S. 28f.

⁴⁰ Vgl. Lorenz (1998), S. 11f.

⁴¹ Schorske (2000), S. 281.

In der bürgerlichen Welt spielte die Kunst zwei Rollen – sie vertrat die Ideale dieser Schicht und sollte den einzelnen Menschen „adeln“, „verfeinern“. Mit der öffentlichen Ablehnung der modernen Kunst hat sich diese „gesellschaftliche und private“⁴² Aufgabe getrennt.

2.3.1 Das Kaffeehaus als Ort der modernen Literatur und die Wiener Kreise

Im vorigen Kapitel wurde beschrieben, dass die Tradition des Wiener Theaters und der Musik dank des etablierten Bürgertums weiter gepflegt wurde. In diesem Unterkapitel wird darauf eingegangen, wie die Organisation des kulturellen Lebens der Söhne aussah. Da sich die Moderne außerhalb der Akademie bildete, wurde – wie in anderen europäischen Städten – zum Ort der modernen künstlerischen Zusammenkünfte das Kaffeehaus.

Neben dem Salon war es der bedeutende Treffpunkt der intellektuellen Kreise. Die Salons wurden vor allem von den jüdischen gebildeten Frauen geführt, von deren Einstellung zu den modernen Ideen es abhing, ob ihre Wegbereiter in den Salon Eingang fanden. Von den wichtigsten ist zum Beispiel der von Josephine von Wertheimstein zu nennen, in dem sich die Literaturpersönlichkeiten wie Ferdinand von Saar, Alfred von Berger und Hugo von Hofmannsthal fanden. Als Salon der Moderne galt der von Bertha Zuckerkandl, der Journalistin und heftiger Unterstützerin der modernen Richtungen, wo sich die Gründer der Secession wie der modernen Literatur Arthur Schnitzler und Hermann Bahr, der Komponist Gustav Mahler oder der Philosoph Ernst Mach trafen. Spätere Generation der „Ornamentkritiker“ – Adolf Loos, Oskar Kokoschka und Arnold Schönberg scharrte sich um die Eugenia Schwarzwald. Während aber der Salon ein bestimmtes anständiges Verhalten voraussetzte, denn der Eingeladene war dort immerhin nur ein Gast, konnte man im Café auf die Höflichkeiten verzichten und eine ungezwungener Konversation führen. Das Kaffeehaus bot die Möglichkeit, für wenig Geld stundenlang zu debattieren und sich dazu eine gute Informiertheit zu verschaffen, denn das Café war damals mit allen derzeitigen Tageszeitungen ausgestattet. Deshalb lockte dieser Ort auch viele Intellektuelle. Auch die kontroversen Persönlichkeiten konnten sich hier unter der Menge der Debattierten am Tisch seiner Befürworter verlieren. Nicht dass das Kaffeehaus nur die Bedingung der Ungezwungenheit erfüllen würde, mit der auch die Lebensweise der Bohème verbunden ist. Die bestimmte Atmosphäre des Kaffeehauses gehörte außerdem zu den Kennzeichen der damaligen Zeit in Wien, denn sie spiegelte die Art der Wahrnehmung wider, die die Künstler sowie die Philosophie beschäftigte: der vom Zigarettenrauch erfüllte Raum, die Unzahl der Nachrichten

⁴² Schorske (2000), S.280.

in Tageszeitungen, der Lärm der Debattierten führte zur Überreizung der Sinne, die eine gestörte Konzentration und Abstand von Realität verursachte. Der Gast des Kaffeehauses war nicht fähig, einen langen Text konzentriert durchzulesen und durch die „Fülle“ der Reize wurde er zu einem „Konstrukt“ seiner Eindrücke, was die Bevorzugung der subjektiven Weltanschauung implizierte. Diese impressionistische Wahrnehmung und Schilderung war für die Wiener Moderne charakteristisch.⁴³

Seit dem 17. Jahrhundert entwickelte sich in Wien große Kaffeehauskultur, sodass sich einzelne Literaten-, Künstler- oder Intellektuellencafés bilden konnten. Gerade für die moderne Literatur wurde das Café Griensteidl am Michaelerplatz zum Ort der teils regelmäßigen, teils zufälligen Treffen. Die jungen Literaten gruppierten sich um Hermann Bahr. Zum engeren „Tisch“ Bahrs gehörten: Arthur Schnitzler, der junge Hugo von Hofmannsthal, Leopold Andrian, Richard Beer-Hofmann, Baumgartner, Felix Salten, Richard Specht, Leo Feld, Felix Dörmann, Ferry Bératon und Karl Kraus, später Peter Altenberg. Außerdem verkehrten hier auch andere wichtige Persönlichkeiten, wie z.B. Viktor Adler, Vertreter der Arbeiterbewegung, oder Georg von Schönerer, der Vorsitzende der Pangermanisten. Von den Literaten waren es noch Friedrich Michael Fels, Julius Kulka, die Gebrüder Robert und Georg Fischer u.a.⁴⁴ Nach der Schließung des Cafés 1897 übersiedelten die Literaten in das Café Central, das bis heute mit Peter Altenberg verbunden ist. Dieses Lokal war ab und zu Altenbergs Wohnort, deshalb gab er ihn oft als seine Adresse an.⁴⁵

Wunberg unterstreicht vor allem den soziologischen Charakter des Cafés „Größenwahn“, wie das Griensteidl Café zu der Zeit von den Gegnern benannt wurde. Dieser Ort unterstützte das „Zusammengehörigkeitsgefühl der jungen Dichter“⁴⁶. Das Schließen dieses Kaffeehauses verursachte auch das spätere Auseinandergehen der Gruppe.

Dieses weist aber noch auf eine Tatsache hin, dass obwohl der moderne Künstler der Kritik der Älteren ausgesetzt wurde, war ihm das „Gefühl der Zugehörigkeit“ nicht fremd. Jede große Persönlichkeit der Wiener Moderne war kein Einzelgänger, sondern wurde von einem Kreis seiner Anhänger geschart. Somit wurde das kulturelle Leben der Moderne in Kreisen organisiert. Außerdem waren die Wiener Kreise miteinander sehr verflochten. Einige Personen waren Mitglieder von mehreren Kreisen und deshalb fungierten sie als „Vermittler“, was eine schnelle Ausbreitung der Ideen ermöglichte. Vielleicht auch deshalb wirkt die

⁴³ Vgl. Lorenz, Dagmar: *Wiener Moderne*. Sammlung Metzler, Band 290, Realien zur Literatur. Stuttgart: Metzler, 1998, S. 22-5.

⁴⁴ Vgl. Wunberg, Gotthart (Hrsg.): *Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam, 2000, S. 17f.

⁴⁵ Vgl. Lorenz (1998), S. 24-6.

⁴⁶ Wunberg (2000), S. 16.

Wiener Moderne ideologisch einheitlich und manche Ideen spiegeln sich im Werk mehrerer Künstler wider. Evident ist vor allem der Einfluss von Sigmund Freud und Ernst Mach. Obwohl der Gedankenaustausch zwischen den Kreisen stattfand, war jede Gruppe gegenüber dem Rest der Gesellschaft abgeschlossen.⁴⁷

Timms schreibt den Wiener Kreisen zwei wichtige Eigenschaften zu, und zwar „Konflikt und Kreativität“⁴⁸. Für jeden Schöpfer war ein Umkreis der Verfechter für Auslegung, Bestätigung und Unterstützung seiner Ideen unentbehrlich. Zudem riefen die modernen Ideen häufig Kontroversen zwischen ihren Befürwortern und Gegnern hervor, wie z. B. zwischen Karl Kraus und den von ihm angegriffenen Journalisten. Da die kontroverse Kunst nicht immer vom konventionellen Publikum Wiens gefördert wurde, unterstützten sich die Künstler gegenseitig mit Aufträgen oder auch finanziell. So trugen sie zur künstlichen Entfaltung seiner Freunde bei. Als die bedeutendsten Kreise nennt Timms den „Wiener Kreis“ der Logiker um Moritz Schlick, den Architekten-Kreis um Otto Wagner, den Zionismus-Kreis um Theodor Herzl, den sozialdemokratischen Kreis um Viktor Adler, den literarischen Kreis um Arthur Schnitzler und schon erwähnten Bahr, den Kreis der Feministinnen um Rosa Mayreder, die Anhänger Mahlers, Schönbergs, Josef Hofmanns und Karl Kraus'. Als Zirkel, wo sich besonders die „Vermittler-Funktion“ zeigen lässt, erwähnt er den „der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung“⁴⁹. Zu Freuds Gästen zählten Musikwissenschaftler, Buchhändler oder Literaturtheoretiker. Zum Beispiel David Bach gehörte noch zu Schönbergs, Adlers und später Kraus' Kreis, wodurch für die Vermittlung von Ideen zwischen diesen Zirkeln gesorgt wurde.⁵⁰

2.3.2 Skandale um die Wiener Moderne

In diesem Textabschnitt will ich einige Reaktionen auf die moderne Kunst in Wien vorführen. Daneben soll auch gezeigt werden, dass die Radikalisierung der Gesellschaft zu heftigeren Auseinandersetzungen beitrug.

Im Jahre 1894 bekam der Maler Gustav Klimt den Auftrag von dem Ministerium und dem Ausschuss der Universität, die Deckengemälde für die Fakultäten der Philosophie, Medizin und Rechtswissenschaft zu entwerfen. Wegen seiner Vorschläge entflammte eine große Kontroverse,⁵¹ an der die Universitätsprofessoren, das Ministerium und die Künstler

⁴⁷ Vgl. Timms, Edward: *Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse*. Wien: Deuticke, 1995, S. 23-4.

⁴⁸ Ebd., S. 18.

⁴⁹ Ebd., S. 24.

⁵⁰ Vgl. Ebd., S. 22-5.

⁵¹ Vgl. Schorske (2000), S. 218f.

teilhatten. Während die Künstler Klimt verteidigten, hatten die Professoren und das Ministerium ein bisschen andere Vorstellung davon, wie die Deckengemälde aussehen sollten (wird im 4. Kapitel näher beschrieben). Um 1900 beabsichtigte der Kaiserhof, die moderne Kunst zu unterstützen, um die entstandenen Nationalkonflikte zwischen Deutschen und Tschechen zu schlichten. Deshalb entschied das Ministerium, der kosmopolitischen, alle nationalen Künste verbindenden Secession die höchste Priorität einzuräumen. Durch die Einmischung der Anhänger von Lueger, der neuen Radikalen in den Streit, erwies sich diese Unterstützung als uneffektiv und für die Regierung sogar gefährlich. Die moderne Kunst enthüllte die Spannungen nur noch stärker. Für eine Weile spielte sie aber in der Monarchie eine gesellschaftliche Rolle, was für die Moderne weltweit unüblich war.⁵² Der Skandal um die Fakultätsbilder führte dazu, dass Klimt die Professur abgesagt wurde.

Auch der Schriftsteller Arthur Schnitzler machte sich mit den Skandalen bekannt. Mit seinem Drama *Reigen* (1903), einem Dramastück von zehn Bettszenen, traute er sich selbst mit dem Spiel nur langsam an die Öffentlichkeit. In 1899 lehnte der Fischer-Verlag in Berlin wegen der bestehenden Zensur die Herausgabe ab. So entschied sich Schnitzler in 1900 nur einen kleinen Privatdruck für einige Freunde zu finanzieren. 1903 wurde das Spiel von dem „Wiener Verlag“ veröffentlicht: Nach einem Jahr verkaufte man 20.000 Stücke, bis zum Schnitzlers Tod (1931) waren es dann mehr als 100.000 Exemplare, was trotz der öffentlichen Ablehnung ein großes Interesse an diesem Text bezeugt. Mit der Aufführung des Stücks hat Schnitzler bis zum Jahre 1920 gewartet, wann es in Berlin eine Premiere hatte. Das Spiel versetzte die konservativen Seiten in größere Aufruhr als Schnitzler voraussetzte. Nachdem die Aufführung in 1921 in Wien zum Ziel der antisemitischen Exzesse wurde, hat Schnitzler weitere offizielle Aufführungen verboten. Das Drama wurde dann erst in 1982 in Basel vorgespielt. Hier war aber nicht die Kunst selbst angegriffen, sondern sie wurde nur zum Vorwand des damals bestenden Antisemitismus in Wien.⁵³

Schnitzlers weitere Novelle *Leutnant Gustl* (1900) rief wiederum auf der Seite der Armee eine große Empörung hervor, indem sie den Offizier als einen geistlosen Mann aufzeigt. Die Armee bemühte sich nach der Veröffentlichung dieser Novelle, durch die konservative Presse das Bild des Militärs zu verbessern. Schnitzler musste dann auch antisemitische Angriffe

⁵² Vgl. ebd., S. 228-234.

⁵³ Vgl. Schnitzler, Arthur: *Reigen. Zehn Dialoge*. Stuttgart: Reclam, 2010, S. 136-9.

ausstehen, die paradoxerweise den Worten seines Leutnants aus der Novelle ähnelten. Dazu gesellte sich noch die Enthebung von Schnitzlers militärischen Ranges.⁵⁴

⁵⁴ Vgl. Kimmich, Dorothee/Wilke, Tobias: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006, S. 106f.

3. Einflüsse, Epochenbegriffe und philosophischer Hintergrund

In diesem Kapitel will ich die Einflüsse auf die Wiener Moderne, die wichtigsten Epochenbegriffe und den philosophischen Hintergrund vorstellen, die in den einzelnen Kunstbereichen spürbar sind. Die Epochenbegriffe werden vor allem die in der Literatur auftretenden erklärt.

3.1 Einflüsse auf die Wiener Moderne

Die Einflüsse, die die Wiener Moderne formierten, kamen von allen europäischen Ländern und den USA, wo die Moderne schon ausbrach: aus Frankreich, Skandinavien, Deutschland, Italien. Das größte Vorbild war zuerst Deutschland – der Berliner Naturalismus und die Bildung der Secessionen. Für den ständigen Informationsaustausch sorgten durch zahlreiche Auslandsreisen auch die einzelnen Künstler selbst: der Literaturvorkämpfer Hermann Bahr besuchte alle europäischen Metropolen der Moderne, wie Berlin, Paris, Madrid und Moskau. Der Philosoph und Sprachwissenschaftler Ludwig Wittgenstein war eine gewisse Zeit bei der Cambridge-Schule tätig. Den Architekten Adolf Loos beeindruckte die moderne Architektur in München, Großbritannien und in den USA. Von derzeitigen Interaktionen zeugen zum Beispiel auch der Palais Stoclet in Brüssel, der unter Mitarbeit von Josef Hofmann und Wiener Werkstätte entstand, die Teilnahme der Maler an den Weltausstellungen und der Expressionisten an den Ausstellungen in Deutschland, Publikationen der Wiener im Berliner Fischer Verlag, die Funktion von Gustav Mahler als Dirigent in den USA.⁵⁵

Die größte philosophische Einwirkung kann man außer den zeitgenössischen Philosophen dem Schopenhauer, Nietzsche und Richard Wagner zuschreiben.

3.2 Epochenbegriffe

Da die Moderne einen Richtungspluralismus der Kunststile charakterisiert, will ich im Nächsten die Kunstrichtungen und Kunstkonzepte erwähnen, die besonders bei der literarischen Wiener Moderne den Ausdruck fanden. Obwohl sich jeder Schriftsteller durch seinen eigenen literarischen Stil auszeichnet, lässt sich bei jedem Anzeichen mindestens eines dieser Kunstrichtungen bestimmen.

Selbst die Bezeichnung „Wiener Moderne“ umfasst entweder alle modernen Kunstbereiche im damaligen Wien – die Literatur, Malerei, Architektur und Musik, oder, nur auf die

⁵⁵ Vgl. Nautz, J./Vahrenkamp, R. (Hrsg.): *Die Wiener Jahrhundertwende: Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*. 2.Aufl. Wien: Böhlau, 1996, S. 32-7.

Literatur bezogen, bezeichnet sie eine spezifische Richtung innerhalb der literarischen Moderne um 1900. Die Literaten traten damals auch unter dem Namen „Junges Österreich oder „Jung-Wien.“⁵⁶

Was unter dem Begriff „Moderne“ von ihren Zeitgenossen verstanden wurde, wird im 5. Kapitel anhand der Aufsätze von Hermann Bahr vorgestellt, denn diese galten als Programme, von denen sich Vieles auch in der Literatur widerspiegelt.

Fin-de-siècle: Diese Stilrichtung (aus dem französischen „Ende des Jahrhunderts“) kennzeichnet die Untergangsstimmung, die mit dem Bewusstsein vom Ende, aber zugleich vom neuen Anfang verbunden ist. Sie umfasst eine antinaturalistisch orientierte Literatur. Die Merkmale dieser Literatur waren die Schwäche des Willens, Hingabe an das Nervöse, verstärkte Reflexivität und Zweifel an der eigenen Identität, Zerfall des Ichs.⁵⁷

Décadence: Mit diesem Begriff ist, ähnlich wie bei *Fin-de-siècle*, ein Bewusstsein des Verfalls der bestehenden Welt gemeint. Dieses findet als Krise verschiedenartig in der Literatur sein Ausdruck. Die literarische Wiener Moderne beeinflusste hier die englische und französische Literatur.⁵⁸

Ästhetizismus: Das Programm dieser Kunstrichtung besteht in der besonderen Vorliebe für „das Schöne“, in „einer extremen Kultivierung ästhetischer Neigungen“⁵⁹. Diese Abgeschlossenheit der äußeren Welt kann man als Verlust der politischen Macht des Bürgertums erklären, (was für die Wiener Generation zutreffend würde), oder als Abwehr gegen die urbanisierte Welt, wobei die künstlerische Welt als Gegenwelt ausgedacht wird.⁶⁰

Impressionismus: Zuerst in der französischen Malerei entstandene Kunstrichtung, basiert auf den unmittelbaren Einfang der Sinneseindrücke, um den momentanen Augenblick auf die Leinwand zu bringen. Deswegen wurde auf die bisherige Tradition der Zentralperspektive, die einen vorherigen Entwurf bedurfte, verzichtet. Das Bild zerfällt in einzelne farbige Punkte. Diese Technik fand auch in anderen Bereichen seine Anwendung.⁶¹ Die einzelnen kleinen Skizzen von Peter Altenberg bilden ein Gesamtbild der Gesellschaft. Ähnlicher Gedanke beinhaltet auch Ernst Machs Philosophie, nach der die Elemente und Empfindungen den Zerfall des Ichs verursachen (von Hermann Bahr in Zusammenhang gebracht).

⁵⁶ Vgl. Irsigler, Ingo/Orth, Dominik: *Einführung in die Literatur der Wiener Moderne*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2015, S. 12-3.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 12.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 12.

⁵⁹ Kimmich, Dorothee/Wilke, Tobias: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006, S. 54.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 54f.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 50.

L'art pour l'art: Dieser Termin (aus dem fr. „Kunst für die Kunst“, oder „Kunst um der Kunst willen“) stammt von Théophile Gautier. Er deutet auf die Eigenständigkeit der Kunst hin, auf die Existenz der Kunst um ihrer selbst willen, ohne dass sie sich auf irgendeine außerkünstlerische Wirklichkeit beziehen musste. Dieses Konzept bestimmt eine Absage an die Mimesis, d. h. Nachahmung der physischen, historischen oder sozialen Umwelt, welche u. a. die vorherigen Epochen des Naturalismus und Realismus prägten. Diesem Konzept folgten vor allem französische Symbolisten.⁶² Auch bei der Secession und Gustav Klimt lässt sich dieses Konzept verfolgen.

3.3 Philosophischer Hintergrund

Im Folgenden werden Ernst Mach und Sigmund Freud vorgestellt, die den philosophischen Hintergrund der Wiener Moderne prägten. Sie haben in ihren wissenschaftlichen Werken das Lebensgefühl ausgedrückt, das die junge Generation empfand. Ihre Arbeiten charakterisiert die „Wendung zum Inneren“, durch die sich auch die literarische Wiener Moderne von anderen derzeitigen Literaturen abgrenzte.

3.3.1 Ernst Mach

Ernst Mach war Physiker und Philosoph, der „subjektive Idealist“. Als Professor der Physik war er in Graz und Prag tätig, später wirkte er als Professor für induktive Philosophie an der Universität in Wien. Seine Forschungstätigkeit in Physik umfasste Mechanik, Thermodynamik, Akustik und Optik. Er kritisierte die Physik von Newton. Seine Philosophie bezeichnet man als „*Empiriokritizismus*“, der den subjektiven Idealismus mit dem Materialismus verbindet. Die Erkenntnis richtete sich ihm zufolge nach dem Prinzip der Ökonomie des Denkens. Die Erkenntnis entwickelt sich im Ersetzen der schwierigen hohen Theorie durch eine einfachere und praktische. Die Erfahrung als Ausweg der Erkenntnis besteht aus Empfindungen. Diese sind nicht materieller oder geistiger Art, sondern neutrale Elemente. Die physischen Dinge und das Bewusstsein bilden einen relativ beständigen Komplex von Empfindungen. Das Physische und das Psychische unterscheiden sich nur durch die Art ihrer Kombinationen. An seine Lehre knüpfte der Wiener Kreis (Schlick, Carnap und Neurath) mit seinem logischen Empirismus an.⁶³

⁶² Vgl. Kimmich, Dorothee/Wilke, Tobias: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006, S. 90.

⁶³ Vgl. Pyramída. Encyklopedický časopis moderného človeka, 1978, roč. VIII, č. 88, S. 2813f.

Seinen Empiriokritizismus erklärte Mach im Werk *Beiträge zur Analyse der Empfindungen* (1886). Besonders das Vorwort *Antimetaphysische Vorbemerkungen* wirkte auf die Literaten stark ein, denn sie fanden dort den entsprechenden Ausdruck für die Wahrnehmung des Lebens und seiner Dynamik.

In seinem „sensualistischen Positivismus“ sah Mach die Wirklichkeit als einen „Empfindungskomplex“ der subjektiven Eindrücke, der wahrgenommenen „Sinnesgegebenheiten“⁶⁴. Die reale Welt löst sich ihm zufolge in Empfindungen und deren Elemente auf. Bei dieser Auffassung sind das Physische und das Psychische, das Äußere und das Innere, aber auch die Realität und der Traum gleichwertig, sie setzen sich aus Elementen zusammen, deren Unterschied nur in ihren Kombinationen besteht. Daraus folgt aber, dass es keine deutliche Abgrenzung zwischen dem Ich und der Welt gibt. Das Ich zerfällt auch in einzelne Elemente und verliert somit seine primäre Funktion. Das Primäre sind demnach nur die Elemente und Empfindungen.⁶⁵

Dabei sollte auf die Unbeständigkeit der Elemente – Erinnerungen, Emotionen, Eindrücke oder Stimmungen im Ich hingewiesen werden. Die Elemente befinden sich im ständigen Wechsel. Wenn Mach an seine Kindheit zurückdenkt, erscheint ihm sein Ich als jemand völlig anderer als er heute ist. Größere Veränderungen im Ich unterschiedlicher Menschen sind im Verhältnis mit den Veränderungen in einem einzigen Ich nicht zu denken. Deshalb sei das Ich unrettbar. Und da die ganze Welt aus Empfindungen besteht, bleibt das Ich auch nach dem Tod – bis auf einige eigene persönliche Erinnerungen – in anderen enthalten.⁶⁶

Mit diesen Überlegungen gelangte Mach zur Auflösung der Metaphysik. Die Gleichwertigkeit aller Dinge führe zur gegenseitigen Demut und verhindere die Überschätzung des Eigenen. Die Jung-Wiener akzeptierten Machs philosophischen Entwurf, empfanden aber den Zerfall des Ich als eine Katastrophe, siehe zum Beispiel Hofmannsthals *Chandos-Brief*. Eine Ähnlichkeit mit Machs Beispiel aus seiner Kindheit sieht Lorenz auch im Gedicht von Hofmannsthal *Terzinen über Vergänglichkeit*. Auch in *Terzinen III* hinterließ die Philosophie Machs ihre Spuren. Das Konzept des flüchtigen Ich-Bewusstseins und des Ich als Illusion spiegeln auch Werke von Beer-Hofmann, Andrian oder Schnitzler.⁶⁷

⁶⁴ Lorenz, Dagmar: *Wiener Moderne*. Sammlung Metzler, Band 290, Realien zur Literatur. Stuttgart: Metzler, 1998, S. 103.

⁶⁵ Vgl. ebd.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 103.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 104.

Mach widmete sich nicht der traditionellen Forschung in der Physik, sondern bezog in seine Untersuchungen das Problem der Erkenntnis und der Sinneswahrnehmung mit ein.⁶⁸ Die Orientierung an der Empirie und die antimetaphysische Haltung waren auch für die Literatur der Wiener Moderne charakteristisch.

3.3.2 Sigmund Freud

Um die Jahrhundertwende war Freud mit der modernen geistigen Atmosphäre Wiens eng verbunden. Auf der einen Seite war er ihr Repräsentant, auf der anderen Seite kritisierte er sie: auch in seinen Werken findet man Themen derzeitiger kreativer Generation – das Problem der Sexualität, der Moral, der Frauenemanzipation, der Gesundheit und Krankheit, das allgemeine Interesse für die Psychologie, das Gefühl der „kollektiven Neurose“. Mit allen diesen Themen stimmte er mit der Moderne überein.⁶⁹

Freuds Überlegungen zu Mensch und Kultur spiegeln seine einzigartige Auffassung der menschlichen Psyche wider. Nach seinem Konzept fungiert der psychische Apparat als ein Mechanismus, der über eine bestimmte Menge Energie verfügt und seine psychischen Vorgänge den Regeln von Aktion und Reaktion untergeordnet sind. Die Zerstörung des Gleichgewichts zwischen Aktion und Reaktion hat traumatische Folgen. In diesem Mechanismus unterschied er zuerst zwischen Bewusstsein und Unterbewusstsein, später „Es – Ich – Über-Ich“, zwischen denen komplexe Prozesse laufen. Die Psyche ist keine statische Einheit, sondern sind ihr dynamische und konfliktgeladene Beziehungen eigen. Freud dachte im Termin der Psyche auch das Unterbewusstsein mit. Das „Unterbewusstsein“ als der energetische Kern der Psyche, „die Libido“, ist ein Komplex der Triebe, die sich die Wollust zu erreichen bemühen. Das Wesentliche ist, dass das Unterbewusstsein empirisch nicht nachweisbar ist. Man kann es nur an seinen Wirkungen im Bewusstsein oder am Handeln des Menschen erkennen, z.B. an den Neurosen, bei denen sich aber schon als deformiert erweist. Zwischen dem Bewusstsein und Unterbewusstsein besteht eine wechselseitige Beziehung. Freuds Theorie der Triebe beruht auf dem Gegensatz von dem „Prinzip der Wollust“ und dem „Prinzip der Realität“: das erste führt zur Befriedigung der Wollust, auch auf Kosten der Selbstzerstörung, und das zweite hemmt die Energie der Triebe und schützt den Menschen

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 105-6.

⁶⁹ Vgl. Stromšík, Jiří: *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: kapitoly z německé literatury*. Jinočany: H & H, 1994, S. 256.

vor der Vernichtung und der Selbstzerstörung. Sie fungieren auf dem Prinzip der Energie und ihrer Regulation.⁷⁰

Für die Entstehung der Kultur ist der Akt der „Sublimierung“ wesentlich, also die Transformation des sexuellen Triebes von seinem ursprünglichen Platz in einen anderen Bereich, zum Beispiel in das intellektuelle oder künstlerische Schaffen, das für die Gesellschaft akzeptabel ist. Freud war Naturwissenschaftler, skeptisch gegenüber der Vorstellung, dass sich der Mensch durch Veränderung der sozialen Ordnung oder Institutionen bessern kann.⁷¹

Seine Gegner behaupteten, dass Freuds Vorgehensweise keine Wissenschaft, sondern nur eine Sammlung von „pseudowissenschaftlichen Thesen“⁷² sei.

Was Freuds Beziehung zur Literatur betrifft, ähnelten seine Analysen eher einem literarischen Text als einer wissenschaftlichen Abhandlung. Das ist auch deshalb möglich, weil er für seine Forschungen die Termini im literarischen Kanon – vor allem in der klassischen griechischen Literatur fand, wie z. B. den „Ödipus-Komplex“. Für die moderne Literatur zeigte Freud kein großes Verständnis und grenzte sich von den jungen Literaten deutlich ab, denn er beharrte auf seiner Position des Naturwissenschaftlers und auf der wissenschaftlichen Bedeutung seiner Texte. So wollte er die Degradierung seiner Thesen zur reinen Literatur verhindern. Zu seiner Beschäftigung mit der Literatur merkte er aber an, dass die literarischen Texte besseren Zugang zu den menschlichen Seelenzuständen als die Wissenschaft bieten. Einen Beweis dafür lieferte das Buch *Gradiva* von W. Jensen, das unter dem Freud-Kreis großes Interesse erweckte.⁷³

Am Nächsten der Psychoanalyse steht von den Literaten das Werk von Arthur Schnitzler. In Schnitzlers Briefwechsel wie in seinen Tagebüchern ist aber auch eine gewisse Distanz zu Freuds psychoanalytischen Thesen festzustellen. Obwohl beide große Analogien zwischen ihren Arbeiten zugestanden und Freud sogar über Schnitzler als von seinem „Doppelgänger“ sprach, geht man davon aus, dass ihre Ähnlichkeit auf ihre medizinische Bildung und ihre Spezialisierung auf Neurologie zurückzuführen ist. Dort stießen sie auf ähnliche Erfahrungen, die sie in ihrem Werk verarbeiteten. Die Forschung schließt den direkten Einfluss von Freud auf Schnitzler aus und behauptet eher die „Gleichzeitigkeit“ der beiden. Persönlich trafen sich

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 257-8.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 258-60.

⁷² Ebd., S. 273.

⁷³ Vgl. Irsigler, Ingo/Orth, Dominik: *Einführung in die Literatur der Wiener Moderne*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2015., S. 36-7.

die beiden Mediziner erst nach 1922, als ihre bedeutenden Werke schon längst veröffentlicht wurden.⁷⁴

Der Einfluss Freuds zeigte sich auch in Hofmannsthals Drama *Elektra*. Den Psychoanalytiker begeisterte aber eher Hofmannsthals Bearbeitung des Dramas *König Ödipus* von Sophokles, wo der Dichter die Psychologie besonders hervorhob.⁷⁵

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 39-41.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 41.

4. Die Moderne in der Malerei, Architektur und Musik

In diesem Kapitel sollen die Neuerungen in der Malerei, Architektur und Musik hervorgehoben werden, die die moderne Kunst brachte. Die Innovationen in den einzelnen Kunstbereichen werden anhand ihrer Hauptvertreter vorgestellt.

4.1 Secession - Gustav Klimt

Die Malerei der Wiener Secession repräsentiert vornehmlich das Werk von Gustav Klimt. Die herausragende Persönlichkeit geriet in Konfrontation mit der Öffentlichkeit, weshalb ich an seinen Bildern die ambivalente Reaktion der damaligen Gesellschaft auf die moderne Kunst darlegen will. Zuerst wird auf die Dominanz der Frau in der Malerei hingewiesen, dann werden die Fakultätsbilder vorgestellt, anhand deren ich die neue Art der Darstellung in der Malerei zeigen will und zuletzt der Beethovenfries, der Klimts In-Sich-Verschließung ausdrückt.

Noch interessanter ist, dass Gustav Klimt auf Karriere eines namhaften Malers der Ringstraße verzichtete und sich der modernen Kunst zuwandte. Obwohl er nicht aus einer traditionellen bürgerlichen Familie stammte, wurde er auf der *Kunstgewerbeschule* zu den meist begabten Malern gezählt. Ein paar seiner Gemälde dekorieren die Wände des Kunsthistorischen Museums und des Burgtheaters. Da war Klimt noch ein realistischer Maler. Wie aber Schorske erwähnt, geriet er dann in eine Krise und begann nach dem neuen Ausdruck in der Malerei zu suchen. Ähnlich wie bei Sigmund Freud wurden zum Gegenstand seiner „malerischen Forschung“ Instinkte und Triebe, denen sich die sich verändernde Gesellschaft trotz der bestehenden Konventionen frei hinzugeben schien. Seine neue Darstellung der Frau rief regelmäßig eine Welle von Empörungen hervor, sodass er sich langsam zurückzog und nur im Kreis der Gruppe tätig war.⁷⁶

Sehr auffällig ist, dass in Klimts Malerei die Frauen dominieren. Warum ist dem so? In der ersten Ausgabe der Zeitschrift der Secession *Ver Sacrum* wurde Klimts Zeichnung *Alte und neue Kunst* (1898) abgebildet. Die alte Kunst stellt ein ausgestreckter Kopf des Mannes dar, die neue ein geneigter Kopf der Frau. Dabei wird schon auf die Unterschiedlichkeit der Form hingewiesen – während die alte Kunst auf der Harmonie und Ausgewogenheit der Proportionen beruhte, werden in der modernen Kunst die lockeren Formen vorherrschen. Der

⁷⁶ Vgl. Schorske, Carl E.: *Videň na přelomu století*. Brno: Barrister & Principal, 2000, S. 207-208.

Mann stand für das Klassische, die Frau steht für das Moderne. Dazu wird das Erotische immer mit der Frau verbunden, die Frau dann wiederum mit dem Ornament. Sich mit der Erotik zu beschäftigen bedeutete für Klimt gleichzeitig auch die Erforschung der Sexualität der Frau.⁷⁷ Das erklärt die Dominanz der Frau in Klimts moderner Malerei.

Und Klimt wurde tatsächlich „zum psychologischen Maler der Frau“⁷⁸. Der Gegenstand seiner frühen Gemälde war vor allem die *femme fatale*. Klimt versuchte die Verführungskraft und Sinnlichkeit der Frau einzufangen, wovon auch zahlreiche seiner Zeichnungen zeugen. Im *Fischblut* (1898) geben sich die Frauen dem wässrigen Strom der Wollust hin, in dem sie dank ihrer Haare schwimmen können. Das Haar, ein bedeutendes Ornament der Secession, wird zugleich zu einem der Zeichen der weiblichen Sinnlichkeit. Die Frauen in den *Wasserschlangen II* (1904-7), gierig nach dem Vergnügen, lösen im Mann das Gefühl aus, dass er ihre Lust nur unzureichend befriedigen kann. Beim Untersuchen des sexuellen Lebens spielte bei Klimt die Moral keine Rolle, dagegen stieß er aber auf die Angst vor Sex, die einige seiner Bilder widerspiegeln. Dieses Gefühl setzte er ins „Thema der Kastration“ um. Außer der *Jurisprudenz*, eines der Fakultätsbilder, kommt dieses Thema im Bild von *Judith mit dem Kopf des Holofernes* (1901) vor. Hier verwendet Klimt für ihre *femme fatale* eine biblische Allegorie, jedoch ohne ihre biblische Bedeutung Judiths als Retterin ihres Volkes. Im Bild wird sie zur reinen Verführerin, ihr Gesichtsausdruck strahlt Befriedigung aus. Auf den Betrachter blickt sie von oben, der Kopf Holofernes' ist nur zur Hälfte am rechten Rand unten abgebildet. Das Bild drückt Judiths Dominanz aus.⁷⁹



⁸⁰ Bild 1: Gustav Klimt: *Judith mit dem Kopf des Holofernes* (1901)

⁷⁷ Vgl. Wagner, Monika: Wiener Frauenbilder: Ornament als Verbrechen? In: Nautz, J./Vahrenkamp, R. (Hrsg.): *Die Wiener Jahrhundertwende: Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*. 2. Aufl. Wien: Böhlau, 1996, S. 543-6.

⁷⁸ Schorske, Carl E.: *Videň na přelomu století*. Brno: Barrister & Principal, 2000, S. 216.

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 216f.

⁸⁰ 1.15.Judith.Klimt_1901.jpg. [online] URL: <http://www.bible-art.info/1.15.Judith.Klimt_1901.jpg> [Zugriff am 30.10.2015]

In seiner späteren „statischen Periode“ trat bei Klimt die Darstellung der herausfordernden, mutigen Frau zurück. „Der Maler der psychologischen Frustration und metaphysischen Beängstigung wurde zum Maler der Schönheit“⁸¹, obwohl er nur die Frauen aus der hohen Gesellschaft malte, die in idealen geometrischen Formen isoliert dargestellt sind. In der Zeit seines Rücktritts aus der Öffentlichkeit, nach dem Konflikt mit den Fakultätsbildern, widmete er sich vor allem den Frauen-Porträts. Den Gipfel seiner Porträtkunst erreichte er im weiteren seiner berühmtesten Bilder *Adele Bloch-Bauer* (1907). Ihr Kleid und der Raum fließen im Bild in ein Ornament ineinander. Nur das Gesicht und die Hände fallen auf – die nackte Haut der Porträtierten, die mit der metallartigen Umgebung um sie kontrastiert. Als Ornament werden nur geometrische Formen wie Kreise, Vierecke, Dreiecke oder Spiralen verwendet. Ähnlich wie in der byzantinischen Kunst ist das Gemälde zweidimensional und die Ornamente wirken wie kristalline „Bruchstücke“, zwischen denen Spannung entsteht.⁸² Partschová sieht die Frau im Bild als ein integrierter Teil der Dekoration. Sie erklärt das aufgrund der damaligen unterschätzten Einstellung der Männer zur Frau und sieht in den Bildern ähnliche Gesinnung wie die des Otto Weininger. Weiningers Philosophie formulierte den zu der Zeit allgemeinen Frauenhass in der Gesellschaft. Die Frau wurde von ihm als eine geistlose, unfähig zur geistigen Entwicklung pure sexuelle Gestalt dargestellt, wobei der Mann zu ihr als der vernünftige, überlegene Gegensatz gegenübergestellt wurde. Nach dieser Auffassung wird die Frau in der Hochkultur zum Schmuck des Kunstwerks, zur Ergänzung des Mannes, in die der Künstler seine Sehnsüchte und Phantasien projiziert.⁸³ Hier bietet sich eine andere Darstellung von Klimts Frauen. Auf die Erotik wird aber nicht verzichtet, sie wird in der Ornamentik verhüllt. Das Ornament ist bei Klimt ein Schmuck und zugleich ein Symbol: er bedient sich byzantinischer oder ägyptischer Symbole und durch phallische Zeichen schafft er ein männliches Element in das Bild, das wieder das Begehren oder die Vereinigung des Weiblichen und Männlichen verkörpert.⁸⁴ Statt einer klaren Darstellung der Erotik wird etwas wie „universelle Geschlechtszuweisung“⁸⁵ verwendet. Wenn dem so ist, ist Klimts Werk nicht nur ein Zeugnis seiner Zeit, sondern es ist von überzeitlicher Bedeutung.

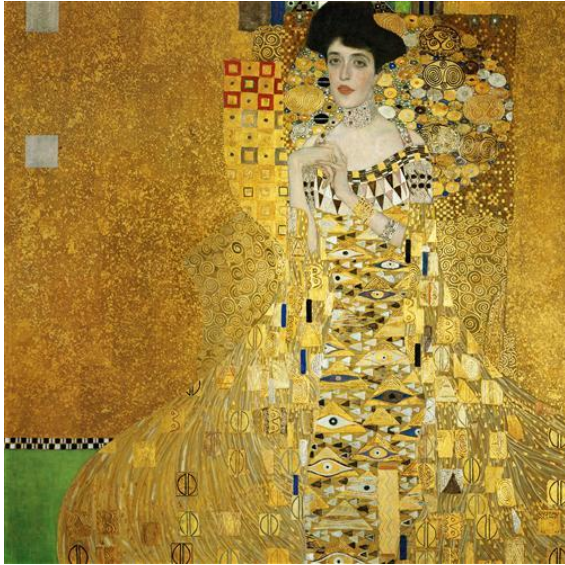
⁸¹ Schorske (2000), S. 252.

⁸² Vgl. ebd., S. 250-2.

⁸³ Vgl. Partschová, Susanna: *Klimt – život a dílo*. Vyd. 1. München, Praha: International Publishing; Euromedia Group - Knižní klub, 2002, S. 224-5.

⁸⁴ Vgl. Wagner, Monika: Wiener Frauenbilder: Ornament als Verbrechen? In: Nautz, J./Vahrenkamp (1996), S. 551-4.

⁸⁵ Ebd., S. 558.



⁸⁶Bild 2: Gustav Klimt: Adele Bloch-Bauer (1907)

In diesem Textabsatz werden die sogenannten „Fakultätsbilder“ vorgestellt, um die eine große Kontroverse entstand. Anhand der Bilder kann man auf die unterschiedlichen ästhetischen Vorstellungen der älteren und jungen Generation hindeuten.

Die Auseinandersetzung fand gerade an der Jahrhundertwende – im Jahre 1900 statt, als Klimt das erste Bild der *Philosophie* vorführte. Da er sich schon der modernen Malerei widmete, enthielt das Gemälde Kennzeichen einer modernen Weltanschauung, mit der sich die ältere Generation und die Konservativen nur schwer identifizieren konnten. Nach der aufklärerischen Darstellung sollte die Philosophie einen „Sieg des Lichtes über die Finsternis“⁸⁷ widerspiegeln. Sie stellte aber keine antiken Philosophen im Hain dar, die durch das Philosophieren der Welt Ordnung und Sinn geben sollten. Das Gemälde erfasste den Menschen eher als einen diesen Sinn vermissenden, einen, der, in das Leben hineingeworfen, in seinen Leiden und Freuden durch die Philosophie den Sinn des Lebens zu finden versuchte: Links im Bild zieht eine Menschenmenge, deren Nacktheit ihre Hilflosigkeit nur noch unterstreicht. Als ob die Menschen einen Strom des Lebens bildeten, der ihr Leiden auffängt. Das Bild ist wie ein *theatrum mundi* konzipiert, obwohl die Räumlichkeit zwischen dem „Weltraum“ im Bild und dem Zuschauer nur durch einen Vermittler – ein Frauengesicht als Symbol für „[d]as Wissen“⁸⁸ – unten im Bild angedeutet ist. Die Philosophie symbolisiert ein aus den Sternen des Weltalls zusammengebildetes Gesicht. Diese transzendente Darstellung bezieht das Unerklärliche und Schicksalhafte im Leben mit ein, was die positivistische

⁸⁶ Portrait of Adele Bloch-Bauer I – Gustav Klimt – WikiArt. org.[online] URL: <<http://www.wikiart.org/en/gustav-klimt/portrait-of-adele-bloch-bauer-i-1907-1>> [Zugriff am 30.11.2015]

⁸⁷ Schorske (2000), S. 219.

⁸⁸ Ebd.

Vorstellung der Väter widerlegt, dass der Mensch mit Hilfe der Wissenschaft alles beherrschen kann. Der Mensch wird nicht zum Herrscher, sondern zum Opfer seines Schicksals. Dies zeigt den großen ideologischen Unterschied, der zwischen den zwei Generationen entstanden ist.⁸⁹

Außerdem störte die Kritiker der subjektive Ausdruck des Gemäldes: es entbehrte der gesellschaftlichen Funktion (die Rolle der Philosophie in der Gesellschaft war nicht miteingedacht) und es drückte zu viel die emotionale Wahrnehmung des Lebens aus.⁹⁰

Auch was die bisher gültigen Grenzen der Ästhetik betraf, verschob sie das Bild weiter, als noch akzeptabel war: man klagte über die erotisierte Weise der Malerei, denn die Nacktheit im Bild sollte bisher eine geistige Bedeutung tragen und idealisiert wiedergegeben werden. Die Jammergestalten wirkten auf die Gegner empörend. Die liberale traditionelle Ästhetik folgte nämlich dem ethischen Imperativ, dem nach der Mensch veredelt darzustellen sei. Die Moderne befreite aber die Ästhetik von der Ethik, sodass nicht nur die Schönheit zum Gegenstand der Kunst werden konnte.⁹¹ Dem Gemälde wurden Hässlichkeit und Düsterei vorgeworfen. Schorske weist hiermit auf den Zusammenstoß zwischen „der alten ethischen und der neuen ästhetischen Kultur“⁹² hin.

Das nächste Fakultätsbild der *Medizin* (1901) rief bei den Konservativen noch größere Empörung hervor, darunter auch unter den Anhängern von Lueger. Hier befindet sich wieder ein Strom der Menschen, unter denen der Tod eine große Rolle spielt. Die Medizin verkörpert eine androgyne Frauengestalt – Hygieia, die von oben auf den Zuschauer herabblickt. Sie ist wieder Vermittlerin zwischen dem Zuschauer und der Welt im Bild unter ihr. Ihre Hand umschlingt eine Schlange, ein Ornament und „das phallische Symbol“ zugleich, die aus gläserner Schale in seiner linken Hand trinkt. In diesem Gemälde wird die Medizin von der Heimlichkeit umhüllt, die eine Heilung nicht sichern kann. Der Mensch regelt sein Schicksal wieder nicht und sogar die Möglichkeiten der Wissenschaft sind in Frage gestellt. Mehr als das verursachte aber wieder die Erotik den Skandal – wegen der Darstellung einer nackten schwangeren Frau wurde das Bild „der Obszönität“⁹³ angeklagt.⁹⁴

⁸⁹ Vgl. Schorske, Carl E.: *Videň na přelomu století*. Brno: Barrister & Principal, 2000, S. 218-224.

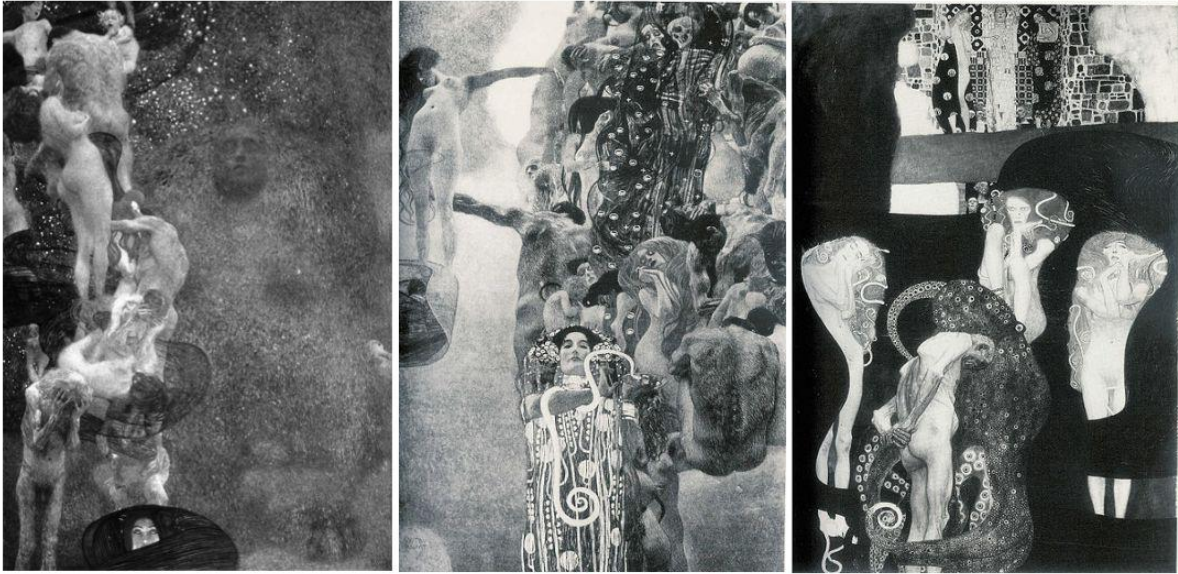
⁹⁰ Vgl. ebd. S. 224.

⁹¹ Vgl. ebd., S. 225-7.

⁹² Ebd., S. 223.

⁹³ Ebd., S. 233.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 231-3.



⁹⁵ Bild 3: Gustav Klimt: Fakultätsbilder: Philosophie (1900), Medizin (1901), Jurisprudenz (1903-7)

Der Skandal um die Fakultätsbilder führte dazu, dass Klimt die Professur abgesagt wurde. Seine Reaktion darauf äußerte sich als „Ärger und eine In-Sich-Verschließung“⁹⁶. Das erste Gefühl drückte sich im dritten Bild für die Fakultät der Rechtswissenschaft, der *Jurisprudenz* (1903-7), aus. Obwohl nach dem ersten Entwurf die Gerechtigkeit den Mittelpunkt der „Jurisprudenz“ bilden sollte, sind ihre „allegorischen Gestalten: Wahrheit, Gerechtigkeit und Recht“⁹⁷, das Kredo der liberalen Herrschaft, im Endkonzept nur oben im Bild, von dem wirklichen Gericht separiert gemalt. Das tatsächliche Gericht spielt sich als ob in einer Höhle ab, in der Mitte steht ein hagerer alter Mann, der Verurteilte. Er ist von den Furien, deren verführerische schlanke Körper den *femmes fatales* oder den Gorgonen aus dem *Beethovenfries* ähneln, umgeben. Sie herrschen über die reale Welt und fällen das Urteil. Wie Schorske erwähnt, ist hier nicht das Gericht, sondern bereits die Strafe thematisiert. „Diese Strafe ist wie ein erotischer Alptraum sexualisiert und psychologisiert“ – sie versinnbildlicht „die Angst vor der Kastration“⁹⁸. Der alte Mann scheint gegenüber den verführerischen Frauen hilflos zu sein. Da es schon klar war, dass die Bilder von der Universität nicht angenommen werden, verstärkte Klimt die Erotik in diesem Bild und formulierte das im erotischen Leben kontroverse Gefühl der „Angst vor Sex“⁹⁹, dem die junge Generation

⁹⁵ Fakultätsbilder-klimt1.jpg.[online] URL:

<<https://camerahumana.files.wordpress.com/2012/06/fakultc3a4tsbilder-klimt1.jpg>> [Zugriff am 07.06.2016]

⁹⁶ Schorske (2000), S. 237.

⁹⁷ Ebd., S. 239.

⁹⁸ Ebd., S. 240.

⁹⁹ Ebd., S. 217.

begegnete. Die Übermacht der Frau zu verleihen, war umso kühner, wenn man die damalige Einstellung zu ihr (auch unter den Modernisten wie Loos) bedenkt.

Um zusammenzufassen, welche Änderungen in die Malerei die Secession brachte, ist formal der Verzicht auf die Raumdimension zu erwähnen. Da die Malerei die Wahrheit derzeitigen Menschen ausdrücken sollte, war sie nicht mehr idealisiert und der Mensch wurde nicht mehr zum Herrscher der Weltordnung. Die Kunst entbehrte der gesellschaftlichen Funktion, dagegen verlieh ihr der Künstler mehr Subjektivität und einen emotionalen Ausdruck. Zumal die Kunst auf den Idealismus verzichtete, kam es zum idealistischen Zerfall der Trias „schön – wahr – gut“. Die Kunst brachte somit auch die Ästhetik des Hässlichen, wie Darstellung der Nacktheit ohne Idealisierung und Erotisierung der Malerei. Die Ästhetik war nicht mehr gleich der Ethik, der malerische Ausdruck war mehr psychologisiert.

Da Klimt der Konflikte schon müde war, begann er sich aus der Öffentlichkeit zurückzuziehen. Den Anlass dafür gab ihm auch die nächste Secessionsausstellung 1902. Seine zweite Reaktion der „In-Sich-Verschließung“ auf die Misserfolge spiegelt der *Beethovenfries* (1902) wider. Im Gegensatz zur *Jurisprudenz*, in der seine Auflehnung gegen die Kritiker kulminierte, bedeutet der *Beethovenfries* seine Flucht in die Kunst und den Verzicht auf die äußere Welt. In Klimts Werk stellt das Bild gleichzeitig eine Wende dar, denn der Maler wechselte danach seine Malweise. Die frühen Gemälde, die Allegorie und Dynamik kennzeichnete, wurden durch die Statik der kristallinen Ornamentik der *Adele Bloch-Bauer* ersetzt.¹⁰⁰

Das Gemälde von Klimt thematisiert die Überwindung aller Widerwärtigkeiten und Unannehmlichkeiten durch die Kunst. Es ist eine moderne Darstellung des erfüllten künstlerischen Ideals, die auf Beethovens klassischer 9. Symphonie basiert.

Wegen seiner Länge wurde der Fries an drei Wänden aufgehängt, die ihn in drei Teile gliederten: Der erste Teil wurde „Die Sehnsucht nach Glück“¹⁰¹ benannt. Der zweite Teil ist eine Allegorie auf die „feindlichen Gewalten“, die dem Menschen im Leben zustoßen können. Der dritte Teil stellt deren Überwindung vor und ist somit der Wichtigste für das Konzept der „Kunst für die Kunst“, weshalb er hier näher beschrieben wird.

¹⁰⁰ Vgl. Schorske (2000), S. 242-6.

¹⁰¹ Ebd., S. 243.



Bild 4: Gustav Klimt: Beethovenfries III - Die Sehnsucht nach Glück findet Stillung in der Poesie (1902)

Der dritte Teil des Frieses wurde selbstständig an der Nebenwand ausgestellt. Er stellt den Höhepunkt des Frieses dar. Klimt kommentierte ihn im Ausstellungskatalog folgend:

„Die Sehnsucht nach Glück findet Stillung in der Poesie. Die Künste führen uns in das ideale Reich hinüber, in dem allein wir reine Freude, reines Glück, reine Liebe finden können. Chor der Paradiesengel. ‚Freude, schöner Götterfunke‘; ‚Diesen Kuss der ganzen Welt!‘“¹⁰³

Mit Hilfe der Musen, die auf dem Bild auf „das ideale Reich“ hinweisen, können wir in diese Welt gelangen. Nur durch die Kunst kann man Harmonie erreichen und alle Probleme überwinden, was in der Realität nicht geht. Im Einklang mit den zitierten Worten der *Ode an die Freude* wird dem Zuschauer ein Kuss gesendet, hier durch einen Engelschor der Frauen, der den Mund zum Kuss verzieht. Zur Gesamtharmonie des Bildes trägt die Blumenwiese und eine regelmäßige Reihung des Chores bei, dessen Ornament auf dem Kleid auch regelmäßige Wellen entstehen lässt. Da dieses Paradies nur eine abstrakte Idee darstellt, ist der Engelschor zweidimensional gemalt und die Gewänder zeigen nicht die Körperlinien der Frauen. Im Vordergrund des Bildes steht aber der Künstler, der ebenfalls, „von der Muse geküsst“, in Ekstase geriet. Wie man sehen kann, ist die Ekstase von Mann und Frau wörtlich dargestellt. Das liebende Paar befindet sich nicht nur in sexueller Verbindung, was das Feuer über ihren Körpern noch unterstreicht, sondern sie sind von einer Form des männlichen und weiblichen

¹⁰² The Beethoven Frieze – Klimt Gustav – WikiArt.org. [online] URL: ><http://www.wikiart.org/en/gustav-klimt/the-beethoven-frieze-the-longing-for-happiness-finds-repose-in-poetry-right-wall-1902-1>< [Zugriff am 07.06.2016]

¹⁰³ Beethovenfries – Wikipedia. [online] Zitiert nach: URL: ><https://de.wikipedia.org/wiki/Beethovenfries>< [Zugriff am 22.10.2015]

Geschlechtsorgans umhüllt. Auch bei der Darstellung des Ideals und der Harmonie blieb Klimt bei dem erotischen Motiv und somit bei der Psychologie.¹⁰⁴

Die ganze Ausstellung wie dieses Bild war damals ein Ausdruck der Narzissten. Klimt tat dies als Antwort auf die Ablehnung seiner vorherigen Gemälde. Es war „die Kunst um der Kunst willen“ par excellence: Im „Tempel der Kunst“ hat der Maler in seinem Gemälde Erfüllung seines Ideals und seiner Sehnsüchte dargestellt. Die Kunst gewährte ihm Zuflucht vor dem äußeren Leben.

In Hinsicht auf den weiteren Kontext, auf Beethoven und Schiller, kann man auf die gesellschaftliche Funktion hinweisen, die sich die Klassiker von ihrem Werk noch erhofften. Die Freiheit – Gleichheit – Brüderlichkeit, die im 19. Jahrhundert noch in der Zukunft realisierbar schien, zeigte sich in Wien um 1900 als unmöglich: auch trotz der Freiheit lebte 80% der Wiener in Armut. Das Ideal schien in Bezug auf die politischen sowie privaten Verhältnisse unrealisierbar.¹⁰⁵

Klimts Ausdrucksweise ist individualisiert und verzichtet auf die gesellschaftliche Wirklichkeit.

Seine „ästhetisch-erotische Utopie“¹⁰⁶ ist eine subjektive Äußerung. Vielleicht auch deshalb ist „ein größeres Ziel“ beim Anblick des Bildes beim Hören der 9. Symphonie eher ironisch gemeint.

Die Ausstellung 1902 gehörte zu den erfolgreichsten der Wiener Secession. Ihren Mittelpunkt bildete die Statue Beethovens von Max Klinger, dessen Skulpturen denen von Auguste Rodin ähneln. Alle Teile der Ausstellung waren diesem Exponat untergeordnet. Auch die Räume im Secessionsgebäude waren von Josef Hofmann so installiert, dass sie zur Statue als zum Höhepunkt führten. Somit wurde Klingers Kunstwerk im Zentrum verehrt. Die Kunst nahm eine kultische Bedeutung an, wodurch sie sich in ihrer Funktion der Religion näherte. Gleich dem Rückzug Klimts aus der Öffentlichkeit war die ganze Ausstellung, so Schorske, „ein Beispiel des kollektiven Narzissmus: die Künstler (Mitglieder der Secession) feierten den Künstler (Klinger), der den Helden der Kunst (Beethoven) feierte.“¹⁰⁷ Diese Ausstellung ist ein Beispiel dafür, wie sich das Konzept der „Kunst um der Kunst willen“ zu dieser Zeit realisierte. Bei der Eröffnung dirigierte Gustav Mahler seine umgearbeitete Version der 9.

¹⁰⁴ Vgl. Schorske (2000), S. 244f.

¹⁰⁵ Vgl. Wagner, Monika: Wiener Frauenbilder – Ornament als Verbrechen? In: Nautz, J./Vahrenkamp, R. (Hrsg.): *Die Wiener Jahrhundertwende: Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*. 2.Aufl. Wien: Böhlau, 1996, S. 556.

¹⁰⁶ Schorske (2000), S. 286.

¹⁰⁷ Schorske (2000), S. 243.

Symphonie von Beethoven. Die Veranstaltung wurde somit zu einem „Gesamtkunstwerk der ästhetischen Wendung zum eigenen Inneren.“¹⁰⁸

Damals wurde nämlich in der bildenden Kunst die Wagnersche Idee des Gesamtkunstwerks, das alle Kunstarten umfasst, verfolgt. Deshalb war die Ausstellung der Secession immer ein Ergebnis der Zusammenarbeit der Architekten, Maler, Bildhauer, Handwerker, also der ganzen bildenden Kunst. Diese Idee war zusätzlich noch um Schillers Auffassung der Kunst bereichert, nach der die Kunst den Menschen erziehen, adeln und ihn so verbessern konnte. Man glaubte somit an die Verbesserung der Gesellschaft durch die Kunst. Deshalb unterstützte man auch den Gedanken, das Leben mit Kunst zu umgeben, oder es sogar – mit der Kunst durchdringen zu lassen! Und das Handwerk ermöglichte die Kunst in das tägliche Leben zu bringen.¹⁰⁹ Unter dieser Idee war damals nach dem englischen Vorbild von Morris und Ruskin auch die Wiener Werkstätte gegründet. Im Jahre 1903 entstand sie auf Anregung Fritz Wärndorfers, Josef Hoffmanns und Koloman Mosers. Die Organisation stellte sich der industriellen Warenherstellung entgegen. In seinem „Arbeitsprogramm“ berief sie sich direkt auf dessen englischen Begründer. Man wollte durch den vom Handwerker geschaffenen Gegenstand die Beziehung zwischen dem Künstler und Konsumenten wieder beleben. Gleichzeitig sollte die handwerkliche Arbeit gleichermaßen wie anderes künstlerisches Schaffen geachtet werden.¹¹⁰

Gustav Klimt und die Secession sind ein Beispiel für die moderne Kunst, die wegen seines kontroversen Ausdrucks mit der Gesellschaft in Konflikte geriet und deshalb sich in sich verschloss. Der Gegenstand der Kunst stellte, mindestens in Klimts modernen Anfängen, die Darstellung des menschlichen Inneren vor, das die nächste Strömung des Expressionismus noch verstärkte.

4.2 Expressionismus in der Malerei

Auch trotz der Verschiebung der ästhetischen Grenzen feierte die Secession durch ihre Ornamentik noch die Schönheit und Vitalität des Lebens. Erst der Expressionismus nutzt die Hässlichkeit als ein Ausdrucksmittel aus, um Vergänglichkeit, Apokalypse, Tod, Angst oder

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Vgl. Husslein-Arco, Agnes /Weidinger, Alfred (Hrsg.): *Gustav Klimt und die Kunstschau 1908*. Berlin/London/New York/München: Prestel und Wien: Belvedere, 2008, S. 9-13.

¹¹⁰ Vgl. Hoffmann, Josef: Das Arbeitsprogramm der Wiener Werkstätte. In: Breicha/Fritsch (Hrsg.): *Finale und Auftakt. Wien 1898-1914*. Salzburg: Otto Müller, 1964, S. 209-212, hier: 554-558.

Gefahr im Bild darzustellen. Dadurch wollten die Maler stärkere Emotionen bei dem Betrachter hervorrufen und seine Erwartungen enttäuschen. Die bedeutendsten Vertreter des Wiener Expressionismus waren Oskar Kokoschka und Egon Schiele, die mit der Secession mitarbeiteten und auf den späteren Veranstaltungen wie der Kunstschau 1908 ausstellten.¹¹¹

4.2.1 Oskar Kokoschka

Wie Klimt studierte auch Kokoschka auf der Kunstgewerbeschule und außer der Malerei widmete er sich dem literarischen Schaffen. Er begann als Zeichner und Graphiker und erst später wandte er sich der Malerei zu. Aus seinem Werk sind die Stillleben und Porträts hervorzuheben. Seine Modelle unterzog er einer detaillierten Analyse, wobei er mehr sein inneres Leben und die eigene Psyche mit einbezog. In der Graphik zeichnete er das Übel und Leid der Welt, die er durch Borken auf den Figuren oder deren Deformation darstellte. Bekannt ist sein Zyklus *Träumende Knaben*, er entwarf auch das *Plakat* für die Kunstschau 1908. Als einen Expressionisten kennzeichnete ihn die emotionelle Übertreibung seiner Gemälde. Nach dem 1. Weltkrieg reiste er viel und widmete sich vor allem der Landschaftsmalerei.¹¹²

4.2.2 Egon Schiele

In seinen Bildern verwendet er geometrische, bizarre Formen und expressive Farbigkeit. Schieles Werk beeinflusste auch die Psychologie von Sigmund Freud. Diese äußerte sich besonders in seinen Akten, wegen derer er einige Zeit im Gefängnis verbringen musste. Er malte expressiv geladene Landschaften, symbolische und visionäre Kompositionen und Selbstbildnisse.¹¹³ Durch die Selbstbildnisse verfolgte er seine eigene Entfaltung und brach die Tabugrenzen der Darstellung der eigenen Sexualität. Seine Landschaften tragen anthropomorphe Elemente – die Zweige der Pflanzen und Bäume sind knochenartig und ahmen menschliche Bewegungen nach. Meist drücken sie eine psychische Erstarrung, große Einsamkeit und Hoffnungslosigkeit aus.¹¹⁴

¹¹¹ Vgl. Wiener Moderne. 1890-1910. Wien: Bundespressediens, 1999. [online] URL: http://www.austria.gv.at/2004/4/15/wiener_moderne.pdf [Zugriff am 25.05.2016]

¹¹² Vgl. Bois, Alain: Expressionismus. In: Pijoan, *Dejiny umenia*/9, Bratislava: Tatran, 1986, S. 286.

¹¹³ Vgl. Pyramida. Encyklopedický časopis moderného človeka, 1985, roč. XIV., č. 164, S. 5225.

¹¹⁴ Vgl. Wiener Moderne. 1890-1910. Wien: Bundespressediens, 1999. [online] URL: http://www.austria.gv.at/2004/4/15/wiener_moderne.pdf [Zugriff am 25.05.2016]



¹¹⁵ Bild 5: Egon Schiele: Kleiner Baum im Spätherbst, 1911

4.3 Architektur

In diesem Unterkapitel werden die größten Persönlichkeiten der Architektur vorgestellt: die Secessionisten Otto Wagner, Josef Hofmann, Josef Maria Olbrich und der Vertreter der späteren Generation Adolf Loos. Als Wegbereiter der modernen Architektur unterordnete Otto Wagner alles dem Zwecke des Baus. Seine Verwendung verschiedener Baustile, die der Funktion des Baus dienen würden, bedeutete einen Bruch mit der Tradition. Die Funktion und äußere Form der Bauten sind bei ihm jedoch abgetrennt. Adolf Loos hat auch die Form des Gebäudes nach deren Funktion bestimmt.

4.3.1 Otto Wagner

Otto Wagners Konzepte wandten sich deutlich gegen den Stil der Ringstraße. Während bei den Bauten des Rings den Akzent auf die ästhetische Form gelegt worden war, betonte Wagner den Zweck des Baus. Dabei verzichtete er aber nicht auf die ästhetische Funktion – die Inspiration für Verzierungen seiner Gebäude war die Wiener Secession. Die neue Ornamentik entsprach Wagners Auffassung der modernen Architektur, die einer neuen Ästhetik bedarf und mithilfe der Linie das moderne Leben widerspiegeln sollte. Die Funktion des Gebäudes bestimmte dann auch die Form.¹¹⁶ Als Beispiel sei die *Kirche am Steinhof*

¹¹⁵ Schiele, Egon: Kleiner Baum im Spätherbst – Zeno.org. [online] URL: <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Schiele,+Egon%3A+Kleiner+Baum+im+Sp%C3%A4therbst> [Zugriff am 14.07.2016]

¹¹⁶ Vgl. Ebd., S. 87-91.

angeführt. In seinem Entwurf berücksichtigte Wagner die optischen, akustischen, hygienischen, Belichtungs- und Besonnungsbedingungen einer Anstaltskirche, nach denen er dann den entsprechenden Stil und die Bautechnik wählte. Vom Außen erinnert der Bau an die barocke Karlskirche in Wien, der Innenraum ist aber nicht barock ausgestattet. Der Pluralismus der Stile bildet Einheit und Harmonie, führt zur höchsten Vollendung der Form und verleiht der Anstaltskirche den Eindruck von Dauerhaftigkeit. Die Stilmischung wirkt nicht störend. Wagner bevorzugte den Zweck eines Baus und nutzte den Pluralismus der Stile aus. Dadurch brach er die gewöhnlichen Darstellungs- und Baukonventionen und leistete seinen innovativen architektonischen Beitrag.¹¹⁷

4.3.2 Josef Maria Olbrich und Josef Hofmann

Architekten, die vor allem durch ihre Zusammenarbeit mit der Secession bekannt sind, heißen Josef Maria Olbrich und Josef Hofmann. Olbrich war der Entwerfer des ersten Gebäudes der Secession und Hofmann begründete die Wiener Werkstätte und entwarf der Ausstellungspavillon für die Kunstschau der Secession im Jahre 1908.¹¹⁸

4.3.3 Adolf Loos

Noch eine wichtige Person ist zu erwähnen, die das Buch *Die Wiener Jahrhundertwende* (1996) zwar schon der späteren Generation zuordnet, die aber nicht fehlen darf. Es ist Adolf Loos. Diese Generation übte nicht nur Kritik an den Vätern, sondern sogar schon an ersten modernistischen künstlerischen Konzepten ihrer älteren Zeitgenossen. Sie war durch eine „Kritik universalistischer und ornamentaler Ansätze“¹¹⁹ gekennzeichnet, sie bemühte sich nicht mehr um die Darstellung der Totalität wie das Gesamtkunstwerk, sondern sie machte nur einen Teil der Wirklichkeit zum Gegenstand ihrer Kritik und Analyse. Karl Kraus (wird im 5. Kapitel als Literat näher vorgestellt) kritisierte die Sprache des Journalismus, Ludwig Wittgenstein die Sprache im Allgemeinen, Adolf Loos den Bereich der Architektur.¹²⁰

Loos war heftiger Bekämpfer des Ornaments und definierte es als ein Verbrechen an der Kunst. Das Ornament sei ein Zeichen der barbarischen Kultur, das die Hochkultur loszuwerden versuche:

¹¹⁷ Vgl. Achleitner, F.: Wien und die Postmoderne. In: Nautz, J./Vahrenkamp, R. (Hrsg.): *Die Wiener Jahrhundertwende: Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*. 2.Aufl. Wien: Böhlau, 1996, S. 580-2.

¹¹⁸ Vgl. Wunberg (2000), S. 499-502.

¹¹⁹ Nautz, J./Vahrenkamp, R. (Hrsg.): *Die Wiener Jahrhundertwende: Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*. 2.Aufl. Wien: Böhlau, 1996, S. 30.

¹²⁰ Vgl. ebd.

„Der indianer sagt: Dieses weib ist schön, weil es goldene ringe in der nase trägt. Der mensch auf der höhe der kultur sagt: Dieses weib ist schön, weil es keine ringe in der nase...trägt. Die schönheit nur in der form zu suchen und nicht vom ornament abhängig zu machen, ist das ziel, dem die ganze menschheit zustrebt. [...] [A]lle dinge, die wir modern nennen, haben kein ornament. Bis auf die dinge, die der frau gehören.“¹²¹

Dies kann man auch als Programmatik für die neue Architektur halten. Loos und seine Generation wurden somit zu Kritikern der Secession und der Wiener Werkstätte, die gerade das Ornament als die Hauptform ihrer Kunst verwendeten. Die letzten zwei Sätze verweisen wieder auf die allgemeine Einstellung zur Frau in der damaligen Gesellschaft. Da die Frau oft „geschmückt“ war und dadurch zum Träger des Ornaments wurde, hielt man sie für ein niedrigeres Wesen gegenüber dem Mann. Da das Ornamentale ein Zeichen der Primitivität und der Erotik in der Kultur ist, stellte die Frau das Triebhafte und Verführerische dar. In der Philosophie gab es ähnliche Interpretationen schon bei Nietzsche und zu dieser Zeit in Wien bei dem schon erwähnten Otto Weininger.¹²² Die Geringschätzung der Frau folgte auch der damals beginnenden Emanzipation und der instabilen wirtschaftlichen und politischen Situation nach, die die dominante Stellung der Männer und ihre Welt zu bedrohen schien.

Loos' architektonischer Stil verfolgte die Vorstellung von einer vitalen modernen Stadt, die alle Anforderungen der Modernität erfüllen würde. Sein berühmtestes Gebäude *Haus am Michaelerplatz* ist im Stil des Biedermeier ohne äußere Verzierung gebaut und fällt unter den historischen Bauten auf. Loos verband traditionelle und moderne Elemente, die im Ausdruck eines modernen Lebensgefühls nicht immer Harmonie ausstrahlen.¹²³

4.4 Musik

Auch im Bereich der Musik brachte die Wiener Moderne Neuigkeiten, die das nächste Jahrhundert beeinflussten. Zu den herausragenden Persönlichkeiten zählen vor allem Gustav Mahler und Arnold Schönberg. Ihre Musik ist nicht konfliktlos und drückt starke gegensätzliche Gefühle aus, weil sich in seinen Melodien schon eine Weltanschauung des modernen Menschen verbirgt. Deshalb waren die Komponisten beim Wiener Publikum neben der melodischen Musik von Richard Strauss nicht beliebt und abgeschätzt.

4.4.1 Gustav Mahler

¹²¹ Loos, Das Luxusfuhrwerk (1898), in: Loos, Sämtliche Schriften, S. 65. Zitiert nach: Wagner, Monika: Ornament als Verbrechen? In: Nautz, J./Vahrenkamp, R. (Hrsg.): *Die Wiener Jahrhundertwende: Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*. 2.Aufl. Wien: Böhlau, 1996, Hier S. 543.

¹²² Vgl. ebd., S. 543-5.

¹²³ Vgl. Achleitner, F.: Wien und die Postmoderne. In: Nautz, J./Vahrenkamp, R. (Hrsg.): *Die Wiener Jahrhundertwende: Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*. 2.Aufl. Wien: Böhlau, 1996, S. 583-5.

Der Komponist war einer der führenden Persönlichkeiten der modernen Musik in Wien. Als 37-jähriger wurde er zum Direktor der Hofoper. In dieser Position war er zehn Jahre lang tätig, aber wegen der antisemitischen Angriffe musste er den Posten verlassen und wurde später der Chef der Metropolitan Oper in New York, wo er seine schönste Komposition – *Lied von der Erde* verfasste. Die Inspiration für dieses Lied war der Gedichtband *Die chinesische Flöte* und der Ausflug in die Slowakei, deren Natur ihn beeindruckte. Das Grundprinzip seiner Kompositionen besteht in der Verbindung der vokalen und symphonischen Musik.¹²⁴

Als Dirigent missbilligte er die Privilegien der Primadonnen und forderte von allen hohe künstlerische Leistung. Die ursprünglichen Ideen der Komponisten spielten bei ihm die Prim. Von den Kompositionen wählte Mahler anspruchsvolle und neue Repertoires aus, in denen er neue Interpretationen vorsetzte. Seine Symphonien beruhen auf dem poetisch-philosophischen Grunde: Humanismus und Pessimismus, philosophische Meditation, Glaube und Resignation, Volkstum und Aristokratie – das sind die Hauptgegensätze des inneren Lebens des Komponisten, die seinen Symphonien verbergen. Er war fähig, die stärksten gegensätzlichen Gefühle in der Musik auszudrücken.¹²⁵ Darin besteht seine Originalität.

4.4.2 Arnold Schönberg

In der Musik war er ein Autodidakt. Da seine Kompositionen nicht verstanden wurden, gründete er einen Kreis der Anhänger, wo sich die Mitglieder ohne Öffentlichkeit und Kritik mit seinen Werken bekannt machten. Mit seinen Schülern entwickelte er ein neues Kompositionssystem, das auf der Arbeit mit 12 gleichwertigen Tönen beharrt. Diese Töne binden sich nicht an den Grundton, die Musik ist ein Ergebnis der wechselseitigen Beziehung zwischen diesen Tönen. Deshalb bezeichnet man diese Musik als atonalische. Mit seiner Musik reihte sich Schönberg in den Expressionismus ein, denn er schuf mit dem Kompositionssystem einen starken expressiven Ausdruck.¹²⁶

Schönberg gilt als Begründer der II. Wiener Schule, die er und seine Schüler Alban Berg und Anton Webern bildeten. Das Trio versteht sich als die zweite bedeutendste Schule nach der ersten klassischen Haydn – Mozart – Beethoven. Alban Berg entwickelte noch seine eigene Kompositionstechnik. In seiner Oper *Woyzeck* drückte er die aussichtslose und widersprüchliche Situation des modernen Menschen aus. Anton Webern bereicherte das atonalische

¹²⁴ Vgl. Sliacka, Daniela: Slávni hudobní skladatelia. Bratislava: Mladé letá, 1986, S. 104.

¹²⁵ Vgl. Pyramída. Encyklopedický časopis moderného človeka, 1978, roč. VIII, č. 88, S. 2813f.

¹²⁶ Vgl. Sliacka, Daniela: Slávni hudobní skladatelia. Bratislava: Mladé letá, 1986, S. 198 – 200.

Prinzip um Rhythmus, Farbigkeit und Dynamik. Er beeinflusste auch die Musik des 20. Jahrhunderts.¹²⁷

Um auf die Verflechtungen hinzuweisen, war Schönberg auch als Maler tätig. Seine malerische Tätigkeit unterstützte wohl der Maler Richard Gerstl. Schönbergs Bilder weisen ebenso einen expressionistischen Anflug auf. Im Zyklus *Visionen* versuchte er verschiedene Seelenzustände aufzunehmen, von denen vielleicht das bekannteste Bild *Tränen* ist. In einigen traumhaften Darstellungen inspirierte er sich von Freuds *Traumdeutung*.¹²⁸

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 202-7.

¹²⁸ Vgl. URL: http://www.austria.gv.at/2004/4/15/wiener_moderne.pdf [Zugriff am 25.05.2016]

5. Wiener Moderne in der Literatur

Unzufriedenheit und Zweifel an der Herrschaft des Liberalismus begann in den 1870er Jahren mit der Wirtschaftskrise. Obwohl die Liberalen viele Angriffe gegen ihre Regierung von außen zu erdulden hatten, haben die größte Kritik ihre eigenen Kinder geübt. Die junge Generation begann zuerst in der Politik in die Opposition zu gehen, wo sie sich vom Liberalismus als die neue Linke trennte. „*Die Jungen*“ war eine typische Bezeichnung, unter der die jungen Rebellen zu dieser Zeit auftraten. In den 1890er Jahren verkündete man den Bruch mit der väterlichen Tradition auch in der Kunst. In Wien war es zunächst die literarische Strömung, bekannt als „*Jung-Wien*“¹²⁹ oder *Junges Österreich*, nach 1895 setzten die Veränderungen auch in der Malerei und Architektur ein.¹³⁰

Um alle Hauptvertreter der Wiener Moderne vorzustellen, wurde folgendes Muster gewählt: zuerst wird Hermann Bahr und Karl Kraus, der Initiator der neuen Literatur und sein größter Gegner vorgestellt, obwohl Kraus' Satire eigentlich gegen alle Anhänger Bahrs außer Altenberg gerichtet wurde. Dann wird die Darstellungsweise der Gesellschaft im Werk von Arthur Schnitzler und Peter Altenberg verglichen, worauf ein Vergleich der ästhetizistischen Auffassung bei Andrian, Beer-Hofmann und Hugo von Hofmannsthal folgen wird. Da sich Hofmannsthals Frühwerk nicht nur auf den Ästhetizismus beschränkt, wird im selbständigen Kapitel noch sein *Chandos-Brief* dargelegt.

5.1 Hermann Bahr versus Karl Kraus

Hermann Bahrs Rolle des „Vorkämpfers“ bestand vor allem in seinen kritischen Schriften. Er setzte neue moderne literarische Richtungen vor, war Bahnbrecher des Naturalismus, Impressionismus und Expressionismus.¹³¹ Außerdem propagierte er nicht nur die neuen Schöpfungen seines Kreises, sondern stellte auch Prinzipien, nach denen die junge Generation schreiben sollte.

Man bezeichnete ihn als „Initiator, Meister“¹³² oder Organisator der Literatur in Wien. Die Tatsache, dass er seine Anhänger unterstützte und über sie mehrere Essays schrieb, machte ihn bekannt und damit auch die moderne Literatur für die breite Öffentlichkeit. Sein

¹²⁹ Schorske, Carl E.: *Videaň na přelomu století*. Brno: Barrister & Principal, 2000, S. 210.

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 210.

¹³¹ Vgl. Bahr, Ehrhard: *Dějiny německé literatury*. Svazek 3, Od realismu k současné literatuře. Praha: Karolinum, 2007, S. 139.

¹³² Wunberg, Gotthart: *Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam, 2000, S. 41.

erwecktes Nationalgefühl führte ihn dazu, „Maßstäbe zu setzen“¹³³. Damit erweiterte sich der politische Kampf zwischen Deutschland und Österreich um ein literarisches Gefecht, das er im Essay *Die Überwindung des Naturalismus* (1891) ansetzte. Dank seiner Europareisen (Berlin, Paris, Madrid, St. Petersburg) lernte er die modernen Kunstrichtungen kennen, wovon er in seinen Aufsätzen schrieb und somit die jungen Literaten von moderner Kunst informierte.¹³⁴

Im nächsten werden hauptsächlich zwei seine bedeutenden Aufsätze zur Moderne, *Die Moderne* und *Die Überwindung des Naturalismus* ausgelegt, die fast als Manifeste der Jungen gelten und zugleich wichtige Inhalte zusammenfassen, die sich im Werk der jungen Autoren widerspiegeln.

Bahrs Aufsatz *Die Moderne* aus dem Jahre 1890 verbindet einige wichtige Zeichen des Naturalismus und des Fin-de-siècle: den Wunsch, die vernachlässigte Kunst der Gesellschaft wieder zurückzubringen und die Untergangsstimmung, die dem „Schrei nach dem Heiland“¹³⁵ gleicht. Zu diesem Zeitabschnitt befindet sich die Menschheit in einem Punkt, wo sie nicht mehr weiß, ob es Anfang oder Ende ihrer Existenz ist. Bahr beschreibt genau „die Krankheit“ des modernen Lebensgefühls: der Geist im Menschen ist alt, das Leben aber verändert sich ständig. Deshalb entstand eine große Kluft zwischen dem Geist und dem äußeren Leben. Die einzige Erlösung sei, sich der äußeren Welt zu öffnen, die durch die Nerven und Sinne aufgenommen wird: „Sie sind die Boten von draußen, wo in der Wahrheit das Glück ist. Ihnen wollen wir dienen.“¹³⁶ Der dadurch veränderte Mensch wird zum „Gleichnis der neuen Natur.“¹³⁷

Dabei wird auf das Unentbehrliche für die Kunst – auf die Forderung nach der Wahrheit eingegangen. Nach Bahr lautet es: „Wahrheit, wie jeder sie empfindet“¹³⁸. Wunberg deutet hier auf den Gegensatz zur naturalistischen Auffassung der Wahrheit hin: es geht nicht mehr um die objektive, sondern subjektive Wahrheit. Sie basiert nicht auf den Tatsachen und der Wirklichkeit, sondern auf den Empfindungen. Somit wird die Vorstellung einer objektiven Wahrheit relativiert und zum Mittelpunkt des Interesses die „Rezeption“ des Äußeren. Das

¹³³ Wunberg, Gotthart: *Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam, 2000, S. 44.

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 41-6.

¹³⁵ Bahr, Hermann: *Die Moderne*. In: *Moderne Dichtung*. Jg. 1. H. 1. 1. Januar 1890. S. 13-15, hier: S. 189.

¹³⁶ Ebd., S. 190.

¹³⁷ Ebd., S. 191.

¹³⁸ Bahr, Hermann: *Die Moderne*. In: *Moderne Dichtung*. Jg. 1. H. 1. 1. Januar 1890. S. 13-15. Zitiert nach: Wunberg, Gotthart: *Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam, 2000, S. 33.

Außen muss im Inneren (in der „Seele“) enden. Dieser „Prozess“¹³⁹ erfolgt durch die Sinne.¹⁴⁰ Die Relativierung der Wahrheit steht in Übereinstimmung mit Machs Philosophie, die jedem Subjekt die eigene Einsicht von Wahrheit zuspricht. Obwohl hier Bahr schon eine anti-naturalistische Gesinnung andeutet, kündigt er seine Überwindung erst im nächsten Aufsatz.

Im weiteren Text *Die Überwindung des Naturalismus* (1891) charakterisiert Bahr die neue Poetik solcher Wahrnehmung: Er nennt sie „Mystik der Nerven.“¹⁴¹ Das Ideal stellt eine uneingeschränkte Hingabe an das Nervöse, an die Nerven im Menschen vor. In Hinsicht auf die „Überwindung des Naturalismus“ setzt sich Bahr mit der Frage auseinander, welche Rolle der Naturalismus für die nächsten Epochen spiele. Er folgert daraus, dass so wie der Naturalismus von der Wirklichkeit ausging, so geht die nervöse Poetik auch von der äußeren Welt aus. Im Naturalismus sieht er also eine Vorbereitungsphase für die moderne Kunst. So beruht das Ideale der neuen Kunst im Gegensatz zum klassischen Idealismus völlig auf der Wirklichkeit. Dieses Idealismus erklärt Bahr für sinngebend und real.¹⁴² Zugleich wurde dieser Aufsatz von Bahr bewusst als Gegensatz zum Berliner Naturalismus formuliert.

Durch das Motto von Paul Bourget bezieht sich Bahr auf die französische Literatur, wobei Bourget die psychologisierte Schreibweise ansetzte.¹⁴³

Der Bezug auf die Wirklichkeit ist als Merkmal der Wiener Moderne ausschlaggebend, denn gerade der Verzicht auf die Metaphysik prägte die Weltansicht der Wiener Moderne, die sich in vielen Werken wie auch in der Philosophie demonstriert. Die von Ernst Mach beschriebene Weltanschauung hat Bahr im späteren Aufsatz *Impressionismus* mit der Technik der impressionistischen Malerei verbunden und sie als die „Philosophie des Impressionismus“¹⁴⁴ erklärt.

Die Eindrücke und Regungen versteht Bahr als noch nicht verarbeitete Nervenreizungen, deren Abbildung er in dem Aufsatz *Die neue Psychologie* (1890) vorstellte. Im Vergleich zur alten Literatur, die schon die fertigen Konstrukte der Psyche – Gefühle darstellte, sollte sich die neue Literatur auf die noch nicht-bewussten Inhalte beschränken. Dabei reicht Bahr eine Schilderung mit dem Ich-Erzähler nicht aus, denn dieser sich gerade seiner Empfindungen

¹³⁹ Wunberg, Gotthart: *Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam, 2000, S. 33.

¹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 32-4.

¹⁴¹ Bahr, Hermann: Die Überwindung des Naturalismus. In: *Die Überwindung des Naturalismus*. Als zweite Reihe zur »Kritik der Moderne«. Dresden/Leipzig: E. Pierson, 1891. S. 152-159, hier: S. 202.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 202-5.

¹⁴³ Vgl. Irsigler, Ingo/Orth, Dominik: *Einführung in die Literatur der Wiener Moderne*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2015, S. 44.

¹⁴⁴ Bahr, Hermann: Impressionismus. In: *Dialog vom Tragischen*. Berlin: S. Fischer, 1904. S. 102-114, hier: S. 259.

bewusst wird. Diese Forderung Bahrs nach einer neuen Darstellung wurde dann zum Beispiel in der Erzählung *Der Tod Georgs* von Beer-Hofmann oder in dem inneren Monolog von Arthur Schnitzler verwirklicht, wo die Gedanken des Protagonisten zwischen dem Vor- (das Nicht-Bewusste) und Unbewusstsein variieren.¹⁴⁵

Karl Kraus (1874-1936) war in seiner Haltung eigentlich antimodern und stand abseits des Jung-Wiens. Mit seiner Zeitschrift *Die Fackel* ergänzte er aber das Bild der neu entstandenen Wiener Kultur, die durch seine Gestalt auch konservative Werte vertrat.

Er war ein bedeutender Satiriker, Essayist, Dichter und Dramatiker. Er stammte aus einer begüterten Familie, studierte einige Semester Jura, sein Bemühen um die Karriere des Schauspielers blieb erfolglos, aber später entdeckte er seine Neigungen zur Satire. Sein größter Beitrag zur Wiener Moderne besteht in der Gründung der Zeitschrift *Die Fackel*, deren Hauptbeiträge in den letzten 10 Jahren er selbst war. In der Zeitschrift kritisierte er die negativen Erscheinungen der Gesellschaft und kämpfte vor allem gegen die Heuchelei und Lüge des Bürgertums und für die Reinheit und Kultur der Sprache.¹⁴⁶

Seine pazifistische Einstellung spiegelt das Drama *Die letzten Tagen der Menschheit* (1919) wider. Es geht um eine Tragödie in 5 Akten mit dem Vorspiel und Epilog. Der 800-seitige Band, der nicht an einem Abend im Theater aufzuführen ist, blieb nur in der Form des Buches. Es ist eine Dokumentation des Untergangs von Österreich-Ungarn. Er legte damit die Gründe des dokumentarischen Dramas des 20. Jahrhunderts. Kraus Essays und Epigrammen über die Sprache wurden in diesen Bänden herausgegeben: *Pro domo et mundo* (1912), *Epigrammen* (1927), *Die Sprache* (1937). Er schrieb auch Gedichte, die sich auf Goethe, Liliencron und Morgenstern stützen. Als Literaturkritiker unterstützte er die jungen Künstler des Expressionismus, die er selbst entdeckte, wie den Kokoschka, Georg Trakl, Wergel, Else Lasker-Schüler.¹⁴⁷

Kraus' Satire betraf auch seine Zeitgenossen. Die Zeitschrift *Fackel* machte Kraus' Abneigung gegen die Literatur des Jung-Wiens bekannt, die er in der berühmten Text *Die demolirte Literatur* ausdrückte. In dieser erbarmungslosen Satire kritisierte er alle Nachfolger Bahrs, die sich mit ihm im Café Griendsteidl trafen. Er trat gegen ihre Stimmungskunst auf, die er als inhaltslos und fern vom wirklichen Leben bewertete. Seine Antipathie betraf vor allem Hermann Bahr. Als der Führer der Gruppe war er immer bereitwillig, auf jeden Fall alle

¹⁴⁵ Vgl. Irsigler, Ingo/Orth, Dominik: *Einführung in die Literatur der Wiener Moderne*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2015, S. 45-6.

¹⁴⁶ Vgl. Malá encyklopédia spisovateľov sveta. Bratislava: Obzor, 1978, S. 306.

¹⁴⁷ Vgl. Pyramída. Encyklopedický časopis moderného človeka, 1977, roč. VI., č. 69, S. 2201.

Moden und Sensationen durchzusetzen. Er verhöhnte die Manieren der Gruppe, den Verlust der Identität, wobei er zum Spott auch die eigenen Worte der Jung-Wiener benutzte. Aus dieser Satire entstand ein Bild der Literatur, die dann verlogen und oberflächlich erschien. Vor allem die Anpassungsfähigkeit Bahrs, der sich nicht scheute, verschiedene Stile des Journalismus in den jeweiligen Zeitschriften zu benutzen, um die Jung-Wiener zu propagieren. Bei Felix Salten kritisiert er die Journalismus-Sprache, die zur Degeneration der Sprache führt (z. B. sein Wechsel des Akkusativs und Dativs).¹⁴⁸

Um seine Aversion gegen Bahr besser aufzuzeigen, erlaubte sich Kraus einen Aufsatz mit der Betitelung *Die Überwindung des Hermann Bahr* (1893)¹⁴⁹.

5.2 Das Bild der Gesellschaft bei Arthur Schnitzler und Peter Altenberg

Im Werk von Schnitzler und Altenberg kann man das Bild der damaligen Gesellschaft finden. Obgleich bei beiden die kleindetaillierte Beobachtung und subjektive Schilderung feststellbar ist, verwenden beide einen eigenen Erzählstil und Darstellungsweise. Anhand einiger ihrer Texte und Bücher will ich auf den Unterschied in der Darstellung der Gesellschaft hinweisen. Obwohl bei beiden der Einfluss von Freud und Mach erkennbar wäre, überwiegt bei Schnitzler die Philosophie von Freud, wobei er in seinen Texten auch neue Erkenntnisse aus der Psychologie benutzt – er wurde von Freud selbst auch als sein „Doppelgänger“ bezeichnet. Der psychoanalytischen Methode seiner Texte ähnelt der „innere Monolog“, der Erzählstil, der in der deutschen Literatur zum ersten Mal verwendet wurde. Altenberg ist eher ein Impressionist, was auch die Auffassung seiner Rolle als Dichter betrifft, was noch näher erläutert wird. Ihre Biographien erwähnte ich vor allem deshalb, weil beide Schriftsteller auch einzigartige Persönlichkeiten der Wiener Moderne sind, die einer anderen gesellschaftlichen Schicht entstammten und somit bedeutende Zeugen dieser Epoche sind.

Arthur Schnitzler (1862-1931) stammte aus einer assimilierten jüdischen Familie. Sein Vater war ein bedeutender Hals-Nasen-Ohren-Arzt (HNO-Arzt), Mitbegründer der Wiener Poliklinik. Zu seinen Patienten gehörten auch bekannte Schauspieler Wiens. Sein Großvater war ländlicher Herkunft, ein arbeitswilliger Tischler, der in der Mitte des 19. Jahrhunderts nach Wien umzog. Die Mutter kam aus einer gutsituierten Familie, die eine bedeutende gesellschaftliche Position vertrat. Im Drama *Professor Bernhards* hat Schnitzler das Schicksal

¹⁴⁸ Vgl. Lorenz, Dagmar: *Wiener Moderne*. Sammlung Metzler, Band 290, Realien zur Literatur. Stuttgart: Metzler, 1998, S. 158-162.

¹⁴⁹ Vgl. Wunberg (2000), S. 710.

seines Vaters geschildert. *Eine Jugend in Wien* (1968) schildert dagegen die jungen Jahre von Schnitzlers eigenem Leben. In diesem Buch gesteht er sein schwelgerisches Leben, wo er viel Zeit in Kaffehäusern oder Salons verbrachte und viele Liebesaffären erlebte. Außerdem ist das Buch ein Zeugnis der Wiener Antisemitismus, dem Schnitzler schon an der Universität begegnete. Zur politischen Angelegenheit wurde der Antisemitismus gerade mit dem Einstieg des Bürgermeisters Karl Lueger. Auf Vaters Wunsch studierte er Medizin und wurde zum Neurologen und gleichfalls zum HNO-Arzt. Außerdem war er einer der produktivsten Schriftsteller seiner Zeit. Seine bedeutendsten literarischen Werke entstanden jedoch nach seinem 30. Lebensjahr. Bis zu seinem Lebensende vertrat Schnitzler die Position der jüdischen Assimilation, lehnte den jüdischen sowie deutsch-österreichischen Nationalismus ab. Trotzdem war er ein österreichischer Patriot.¹⁵⁰

Peter Altenberg (1859-1919) galt als die Hauptperson der Wiener Bohème. Er lebte und die Zeit verbrachte in den Cafés Griendsteidl und Central, wo er durch sein Benehmen oft Aufmerksamkeit erregte. Seine Beziehung zur Literatur erregte sein Vater, der Victor Hugo bewunderte. Altenberg wurde in Wien als eine Kopie seines Vaters wahrgenommen, aber als Vorbild in der Literatur wählte er den Charles Baudelaire. Altenbergs eigener Name war jedoch Richard Engländer. Das Pseudonym entstand aus dem Besuch seines Mitschülers in Altenberg und den Vornamen Peter wählte er aus Sympathie für die Mitschülers Schwester Bertha, die ihre Brüder Peter nannten. Ähnlich wie Baudelaire betrieb auch er das Bohème-Leben, das eine Absage an die traditionellen bürgerlichen Berufe einbezieht. Auch seine Kleidung entsprach seinem auffälligen Lebensstil. Das dekadente Leben von Altenberg kennzeichneten die Besuche der Nachtlokale, Theaters und Varietees. Aus diesen Erlebnissen und Beobachtungen entstanden seine kurzen Skizzen. Am Anfang publizierte er in Wiener und Prager Zeitungen unter der Verkürzung P.A. Seinen ersten literarischen Erfolg verdankt er gerade dem Arthur Schnitzler, der Altenberg anderen Literaten vorstellte. Karl Kraus sammelte dagegen in seinem Hotelzimmer verstreute Manuskripte und sendete sie nach Berlin dem Verleger Samuel Fischer, aus denen der Band *Wie ich es sehe* (1896) entstand. Altenbergs Leben kennzeichnete eine Ablehnung der bürgerlichen Autoritäten, er wurde zum

¹⁵⁰ Vgl. Stromšík, Jiří: *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi: kapitoly z německé literatury*. Jinočany: H & H, 1994, S. 90-6.

Verfechter der Unterdrückten und Schwachen. Nach seinem Tod wurde das eingesparte Geld nach seinem Wunsch dem Wiener Verein zur Rettung und Hilfe für Kinder gewidmet.¹⁵¹

Während Schnitzler der hochgestellten bürgerlichen Familie entstammte, stellte Altenberg die niedrigere, in der Zeit um 1900 entstandene gesellschaftliche Schicht – die Bohème vor.

Schon der Form nach unterscheiden sich die Texte von Schnitzler und Altenberg, obwohl das Werk von beiden kleinere Formen der Gattungen kennzeichnet, was für die Literatur der Jahrhundertwende charakteristisch ist.¹⁵²

Während bei Schnitzler die kleinen Formen des Dramas und der Prosa – Einakter, Novellen und Erzählungen überwiegen, besteht Altenbergs Schaffen fast ausschließlich aus kurzen prosaischen „Skizzen“ und Gedichten, die Autors Beobachtungen, Erlebnisse, Gedanken und Stimmungen enthalten, die meistens auf eine Seite hineinpassen. Aus den einzelnen Skizzen entsteht dann ein Gesamtbild der Gesellschaft, in dem sich das alltägliche Leben, Handeln und Einstellungen der Menschen entdecken. Im Schnitzlers Werk treten dagegen typisierte Figuren auf, die als repräsentativ für die jeweilige Gesellschaftschicht gelten. Im Drama *Reigen* ist das Personal nach den Gesellschaftstypen sogar genannt. Es zeigt sich, dass der soziale Status einer Person in der Gesellschaft auch den Umgang mit ihr bestimmt. Dies betrifft vor allem niedriger gestellte Frauen, wie es das Drama *Liebelei* enthüllt. In *Anatol* wird dagegen der Charakter eines schwelgerischen Lebens entlarvt. In der Novelle *Leutnant Gustl* erscheint ein Angehöriger des Militärs auch trotz seines ehrenhaften Ranges als geistlos und oberflächlich. In der Erzählung *Fräulein Else* wird das Schicksal einer Frau geschildert, die von ihrer bürgerlichen Familie abhängig bleibt. Schnitzlers Werk ist tiefpsychologisch aufgefasst, wobei die letzten zwei Novellen in der Form des inneren Monologs verfasst sind. Dadurch wird das Innere der Figur ins Zentrum gestellt, die wiederum ihre ganze soziale Schicht vertritt. Das Bild der Gesellschaft wird im Folgenden bei den beiden Autoren verglichen, indem zunächst Schnitzlers und dann Altenbergs bedeutendste Schriften dargelegt werden.

5.2.1 Arthur Schnitzler

Schnitzler debütierte mit dem Drama *Anatol* (1893). Hier kritisiert er das in seiner Generation entstandene schwelgende Leben, wobei sich auch er mit dem Spiel vom diesen Lebensstil

¹⁵¹Vgl. Altenberg, Peter: *Extraktzy života. Výbor z díla vídeňského básníka*. Hradec Králové: Cylindr, 2004, S. 267-70.

¹⁵²Irsigler, Ingo/Orth, Dominik: *Einführung in die Literatur der Wiener Moderne*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2015, S. 82.

verabschiedete. Anatol ist ein Müßiggänger, der von den oberflächlichen Liebesgeschichten abhängig bleibt. In dem Dramastück wird er in sieben verschiedenen Szenen gezeigt, woraus ein Gesamtbild von ihm entsteht. Jedoch erkennt man, dass sich bei ihm immer das gleiche Handlungsschema wiederholt: in jedem Höhepunkt liegt schon ein Verfall, jedes erlebte Liebesabenteuer beendet er schon in seinem Laufe. Anatol lebt von Augenblick zu Augenblick, kennt keine tiefe Gefühle, ist aber Künstler der Äußerlichkeiten. Er bildet sich eine Welt der Illusionen, in die er auch seine nächste Geliebte einlädt und wenn sie nicht mitarbeitet, versucht er seine Überlegenheit über sie als Frau zu behaupten.¹⁵³ Jede Liebesszene hat bei ihm eine neue Nuance, jede Regung seiner Stimmungen kann er meisterhaft hervorheben und schildern, jedoch vermeidet er damit die Grundfragen nach seinen Beziehungen. Somit lebt Anatol als ob in einem unendlichen Dasein, ohne Rücksicht auf die verursachten Folgen. In der ersten Szene *Frage an das Schicksal* soll er seine hypnotisierte Geliebte fragen, ob sie ihm treu war. Aber trotz der langen Gespräche über Treue, die er mit jeder Geliebte führt, verzichtet er vor Angst auf die Wahrheit, die er nicht herausfinden will. Das Ausweichen der Wahrheit, die ihn „einholen“ könnte, kennzeichnet auch alle seinen Dialoge und nächsten Szenen. Die Unveränderlichkeit seines Charakters bestätigt auch die letzte Szene *Anatols Hochzeitmorgen* und ihre vorherige Variante *Anatols Größenwahn*, wo der Protagonist unverändert viel älter auftreten sollte.¹⁵⁴ Durch seinen genießerischen Lebensstil, der auf oberflächlichen Liebesabenteuern und ständigem Nervenreiz beruht, wird Anatol zur dekadenten literarischen Figur der Wiener Moderne.¹⁵⁵ Ein ähnlicher Charakter wie Anatol findet sich in der Figur Fritz im Drama *Liebelei* (1896). Dieser entwickelt jedoch wahre Gefühle in einer Affäre mit einer verheirateten Frau, gleichzeitig betreibt er aber eine „Liebelei“ mit einem Mädchen aus Vorstadt – Christine, das sich wiederum in ihn hoffnungslos verliebt. Während das Mädchen nur eine Erholung von der erschöpfenden Liebesbeziehung für Fritz bedeutet, hat Christine keine Ahnung von seiner zweiten Liebesaffäre. Erst wenn er im Duell mit dem Ehemann seiner Geliebte stirbt, erfährt Christine über die Bedeutungslosigkeit ihrer Gefühle und dieser Beziehung. Das Drama enthält wieder eine kritische Einsicht in die Gesellschaft: Obwohl das Großbürgertum ursprünglich der Träger der Moral sein sollte, spielen dessen Vertreter mit Gefühlen der niedrig gestellten und nutzen sie schamlos aus. Dabei wird auf die Position der Frau aus der niederen Schicht hingewiesen: wegen ihrer sozialen Stellung und kleinem Eigentum ist sie für

¹⁵³ Vgl. Perlmann, Michaela L.: *Arthur Schnitzler*. Sammlung Metzler, Band 290, Realien zur Literatur. Stuttgart: Metzler, 1987, S. 38-41.

¹⁵⁴ Vgl. Schnitzler, Arthur: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam, 1972, S. 162-5.

¹⁵⁵ Vgl. Perlmann, Michaela L. (1987), S. 41.

die Männer nur ein „süßes Mädels“ – eine Frau für leichte Liebesabenteuer, die keine Anforderungen an den Mann stellt, bzw. stellen kann.¹⁵⁶

Das weitere Drama bringt das Sexualleben ohne Psychologisierung auf die Bühne. Vielleicht auch wegen ihrer „Sachlichkeit“ und unvertuschter Tatsachen, die vorher im Theater nie auftauchten, löste das Spiel so große Skandale aus. Schnitzler war sich der Unaufführbarkeit von *Reigen* (1903) bewusst. Selbst gesteht er in einem Brief an seine Freundin:

„Geschrieben hab ich den ganzen Winter über nichts als eine Scenenreihe, die vollkommen undruckbar ist, literarisch auch nicht viel heißt, aber, nach ein paar hundert Jahren ausgegraben, einen Theil unsrer Cultur eigentümlich beleuchten würde.“¹⁵⁷

Dieses Dokument derzeitiger Kultur besteht aus einem Einakter-Zyklus – aus 10 sexuellen Bettszenen, in denen sich alle Gesellschaftsschichten wechseln. Wie in einem Tanz wechselt jede Figur einmal seinen Partner, deshalb erscheint jede Figur auf der Bühne zweimal. Den Mittelpunkt der Szenen bildet das bürgerliche Ehepaar, indem beide (sie in der Szene vorher und er nachher) den Ehebruch begehen. Das Dramastück bereitet somit das Ende der offiziellen, scheinbar gelebten bürgerlichen Moral.

Was im Drama als so skandalös empfunden wurde, war, dass alle Schichten der Gesellschaft ihrem natürlichen Trieb untergeordnet handeln. Mit der Dirne vergnügen sich der Soldat in der ersten Szene sowie der Graf in der letzten. Außerdem haben die Figuren keine Namen, sondern sie repräsentieren bestimmte Gesellschaftstypen: „Vertreter des einfachen Volks (Dirne, Soldat, Stubenmädchen), von Kleinbürgertum (süßes Mädels), Bürgertum (junger Herr, junge Frau, Ehemann), Boheme (Schauspielerin, Dichter) und Aristokratie (Graf) verkehren miteinander“¹⁵⁸ an verschiedenen Orten Wiens. Der Schwerpunkt wurde aber nicht auf den Akt selbst gelegt (im Text ist er durch Gedankenstriche markiert), sondern auf die Dialoge und Verhaltensweisen, die den gegenseitigen Umgang in der Intimsphäre beleuchtet. Da jede Person in zwei Szenen auftaucht, ist unterschiedliches Verhalten, je nachdem mit welcher Sozialschicht sie im Umgang kommt, bei ihr bemerkbar. Aus den Dialogen ergeben sich auch schockierende Tatsachen: die Kälte und Oberflächlichkeit zwischen den Partnern, die Schmeichelei bei Männern, die psychische Erpressung der niedrig gestellten Frauen, der sie ausgestellt sind, gegen die sie sich aber nicht wehren können. Sie sehnen sich nach einer tieferen Verbindung, die ihnen nicht erwidert wird.¹⁵⁹ Bei dem Bürgertum wird das durch die

¹⁵⁶ Vgl. Perlmann, Michaela L. (1987), S. 61-5.

¹⁵⁷ Brief vom 26. Februar 1897, in: Arthur Schnitzler, *Briefe 1875-1912*, Frankfurt a. M. 1981, S. 314f., hier S. 314. Zitiert nach: Schnitzler, Arthur: *Reigen. Zehn Dialoge*. Stuttgart: Reclam, 2010, hier: S. 135.

¹⁵⁸ Schnitzler, Arthur: *Reigen. Zehn Dialoge*. Stuttgart: Reclam, 2010, S. 141f.

¹⁵⁹ Vgl. Bahr, Ehrhard: *Dějiny německé literatury*. Svazek 3, Od realismu k současné literatuře. Praha: Karolinum, 2007, S. 140.

Triebunterdrückung hervorgerufene Versagen gezeigt, das in der Szene durch das Rezitieren aus der Literatur kompensiert wird. In der Mittelszene wird die offizielle bürgerliche Moral in das Spiel involviert, indem der Ehemann seine junge Frau an die „Reinheit und Wahrheit“ erinnert. Die Ehe, die in der bürgerlichen Kultur als einziger legitimer Ort „für eine nur in aller Zurückhaltung auszuübende Sexualität“¹⁶⁰ galt, erscheint in Bezug auf die Realitäten der Szenenreihe ganz ironisch. Außer Kraft wird auch die „Doppelmoral“ dieser Kultur gesetzt, die dem Mann wegen seiner natürlichen Neugier die Liebesgeschichten bevor der Ehe erlaubt, aber die Frau ihre Bedürfnisse verdrängen muss. Dass die Sexualität genauso für die Frau natürlich ist, bestätigt das Drama durch die gleiche Anzahl von männlichen und weiblichen Figuren. Die einzige Frau, die zur Herabsetzung von Männern fähig ist, ist die Schauspielerin. Dazu verhilft ihr aber wieder ihre soziale Stellung und offene Bekundung zu Liebesabenteuern. Das Bemühen, die Liebesaffären zu vertuschen, zeigt sich nur beim Bürgertum: Der im sozialen Skala am höchsten gestellte Graf hat kein Problem, vorher mit der Schauspielerin und nachher mit der Dirne zu verkehren. Nur der Bürger orientiert sich auf die Frauen des Kleinbürger-tums, damit die „Dienste“ der Dienst- und Stubenmädchen nur in der bürgerlichen Umgebung bekannt blieben.¹⁶¹

Das Drama entdeckte die Verlogenheit der damaligen Gesellschaft und erhellte eine Seite der Kultur, die nicht ans Licht kommen sollte.

Mit dem Dramastück *Der grüne Kakadu* (1898) weist der Autor darauf hin, dass die Instinkte und Triebe auch das Handeln in der Politik beherrschten. Es wurde die Atmosphäre der französischen Revolution als Parallele zur Krisensituation in Wien um 1900 gewählt. Der Ort des Dramas ist das Kabarett, wo sich die Grenze zwischen Politik und Spiel, Realität und Kunst, Revolution und sexueller Gewalt verwischt. Die Neigung der Spielenden zu eigenen Gelüsten und Sehnsüchten führt am Ende zur Ermordung eines Schauspielers.¹⁶² Alle Figuren des Spiels sind stumpf, aber sie suchen nach einer Sensation, die sie erregen würde. Die ganze Gesellschaft lebt ohne Moral, „ihre Vertreter halten narzisstisch eigene psychologische Empfindungen für die wichtigsten Inhalte des Denkens.“¹⁶³ Die ursprüngliche bürgerliche Idee, durch Geld und Besitz zur Entwicklung der ganzen Gesellschaft beizutragen, endete also im Narzissmus. Schnitzler stellt sich nicht in die Position eines Moralisten, kommentiert nicht die Verhältnisse, aber die Wirklichkeit der Charaktere spiegelt sich im Handeln und Denken

¹⁶⁰ Schnitzler (2010), S. 146.

¹⁶¹ Vgl. Perlmann, Michaela L.: *Arthur Schnitzler*. Sammlung Metzler, Band 290, Realien zur Literatur. Stuttgart: Metzler, 1987, S. 42-4.

¹⁶² Vgl. Schorske (2000), S. 32f.

¹⁶³ Bahr, Ehrhard: *Dějiny německé literatury*. Svazek 3, Od realismu k současné literatuře. Praha: Karolinum, 2007, S. 142.

seiner Figuren wider.¹⁶⁴ Das Stück spielt sich am 14. Juli 1789 ab, es beginnt die Französische Revolution. Zum Verwischen zwischen der Realität und des Kabarettspiels wird auch durch die gesellschaftliche Situation verholten – sie wurde auch zu einem Welttheaterspiel, das ins Kabarett eindringt und mit den Charakteren spielt. In der pluralistischen Gesellschaft gesteht der Autor keine einzige definite Wahrheit, sondern weist auf ihre Relativität hin, die sich erst durch das Zusammenwirken der Gegensätze im Laufe des Spieles konstruiert – das nebenbei Gesagte erweist sich als das Wichtigste, das Pathetische wird zum Überflüssigen. Jeder Schauspieler hat ein anderes Verständnis von Wirklichkeit, was ihre Beziehung zur eigenen Rolle betrifft. Man nimmt die Rolle ernst oder man ist sich des Spieles bewusst. Damit wird auch das Hauptthema des Welttheaters – die Rolle des Menschen in der Welt aufgegriffen. Dadurch, wie die Person seine Rolle annimmt, spiegelt sich ihre Einstellung (Entschiedenheit, Zweifel, Verstellung) zu ihrer Rolle und so entsteht „ein verwirrendes Ich-Theater“¹⁶⁵.

Das Spiel reflektiert die in der modernen Gesellschaft verwirrende Lebenswahrnehmung und von Schnitzlers Werken steht es der Philosophie von Ernst Mach am nächsten – in der Welt, wo Realität und Traum ineinanderfließen, ist schwer, sich zu orientieren. Man kann aber den Pessimismus des Schriftstellers spüren, dass dies auch fatale Folgen haben wird.

Die Dramen bezeugen, inwieweit sich Schnitzler des Verfalls der Gesellschaft bewusst war. Vielleicht auch deshalb ist sein Roman *Der Weg ins Freie* (1908) melancholisch geladen. Das Werk bedeutet eine Art Versöhnung mit den Vätern, wo der Autor das alte Bürgertum als verantwortungsvoll, fleißig und mündig beschreibt – Eigenschaften, die er in der modernen Gesellschaft vermisst.¹⁶⁶ Ein Vertreter seiner Generation, der Komponist Georg, verschwendet sein Talent, weil er ein loses Gesellschaftsleben führt. Er ist nicht fähig, Klavier zu spielen oder zu komponieren, obzwar er von der Arbeit immer spricht. Erst das tragische Ereignis mit der Geliebte Anna bedeutet für ihn den „Weg ins Freie“ aus seinem stereotypischen Leben. Der Roman dokumentiert das Leben und Meinungen der Bürgerschicht derzeitigen Wiens und gleichzeitig beinhaltet auch eine Auseinandersetzung mit dem Judentum und Antisemitismus. Die antisemitischen Taktiken vom Bürgermeister Lueger enthüllt Schnitzler auch im schon erwähnten Drama *Professor Bernhards* (1912), die der Autor mit der Umgebung der Poliklinik verkleidete. Einige Professoren lösen den Kampf unter der Absicht aus, um den Begründer und den Vorsitzenden Professor abzusetzen.

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 141f.

¹⁶⁵ Schnitzler, Arthur: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam, 1972, S. 167.

¹⁶⁶ Vgl. Schorske (2000), S. 33.

Professor Bernardi ist Vertreter der absoluten humanen Werte. Trotzdem wird er zum Opfer der rassistischen, religiösen und politischen Praktiken.¹⁶⁷

Neben den Dramen werden jetzt zwei Novellen vorgestellt, in denen der innere Monolog verwendet wurde, wobei der Autor das „Innere“ der Gesellschaft untersuchte.

Schnitzlers deutlicher literarischer Beitrag bestand vor allem in den Erzählungen und Novellen, deren Thema Liebe und Tod sind. In der Novelle *Leutnant Gustl* (1900) erwies sich Schnitzler wieder als Arzt und Schriftsteller – wie bei *Anatol*, wo er seine psychologischen Studien des menschlichen Unbewusstseins verwendete.¹⁶⁸ In *Leutnant Gustl* benutzt er aber eine in der deutschen Literatur zum ersten Mal erschienene, der psychoanalytischen Methode ähnliche Erzählform – den inneren Monolog. Durch diesen erkennen wir, welche Gefühle der junge Leutnant einige Stunden vor seinem Selbstmord empfindet. Er denkt über sein geistloses Leben nach. Nachdem ihn im Theater ein Bäcker beleidigt und durch Halten seines Säbels am Handeln hindert, diktiert der militärische Ehrenkodex dem Leutnant, sich das Leben zu nehmen, um seine Ehre zu bewahren. Das Ende der Novelle erscheint lächerlich, denn der Bäcker stirbt während der Nacht und der Selbstmord ist nicht nötig. Das kehrt ihn in seine übliche Lebensweise zurück.¹⁶⁹

Der „innere Monolog“, bzw. „Bewusstseinsstrom“ basiert auf der Schilderung der Gedankengänge des Protagonisten, wodurch man auch die geschehene Handlung dank seiner Gedanken nachvollzieht. Dieses Verfahren soll der unmittelbaren Darstellung von psychischen Prozessen dienen, die sich nur auf das Innenleben der Figur beschränkt. Diese Form der Einsicht in die Gedanken stimmt mit Bahrs Proklamation der neuen Psychologie und der Nervenkunst, die eine naturalistische kleindetaillierte Wiedergabe nicht ausschließt, sich aber dem Beobachten vom psychischen Leben zuwenden soll. Die Inhalte des Gedankenstroms variieren zwischen dem Vor- und Unbewussten. Diese Methode gleicht der Psychoanalyse, die sich um möglichst freie Assoziationen, in denen auch das Unbewusste auftauchen soll, beim Patienten zu entwickeln bemüht. Schnitzler verfolgt das gleiche Verfahren, jedoch muss man beim literarischen Text eine durchdachte Komposition mitdenken. Formal werden die Gedankenfetzen durch Ellipsen, Gedankenstriche, Parataxen, Verkürzungen oder genaue Abbildung des Sprachdialekts zum Ausdruck gebracht.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Vgl. Stromšik (1994), S. 95f.

¹⁶⁸ Vgl. Stromšik (1994), S. 96-8.

¹⁶⁹ Vgl. Bahr (2007), S. 141.

¹⁷⁰ Vgl. Kimmich, Dorothee/Wilke, Tobias: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006, S. 99-102.

In den Gedanken von Gustl erkennt man die Denkformen seiner sozialen Umgebung: Eine Abneigung gegen die höher gestellten Akademiker und Sozialisten, antisemitische Haltung ergreift ihn besonders dann, wenn er sich seiner Sozialstellung bedroht fühlt. Es wird gezeigt, wieviel Gustls sozialer Status von der Sichtbarkeit für die Öffentlichkeit abhängt – soweit seine Beleidigung niemand sah, stellt das für ihn keine Gefahr vor. Sein militärischer Rang dient ihm auch zur Bewahrung seines Ansehens: Da ein Akademiker seine Ehre verletzte, indem er bemerkte, viele Offiziere gingen nicht aus Vaterlandsliebe zum Militär, hat Gustl mit ihm einen Duell vorgeplant. Gerade die innere Einsicht stellt in der Novelle das Tragische und Empörende vor: Gustl zeigt sich als ein oberflächlicher Mann, unfähig für eine tiefe Beziehung. Aus seinem Beobachten erweist sich, dass die Frau für ihn nur ein sexuelles Objekt ist. Der Ehrenkodex des Militärs ist bei ihm nicht verinnerlicht – sobald ihm der zufällige Tod des Bäckers bekannt wird, handelt er nicht nach der Pflicht und entschließt sich weiterzuleben. Dadurch entspricht sein Denken und Handeln nicht den Erwartungen und dem Ansehen, den er in der Gesellschaft noch besitzt, obwohl die Beleidigung des Bäckers darauf hinweist, dass seine soziale Stellung langsam verfällt. Der Leutnant erfährt auch trotz der Todesangst keine innere Entwicklung und hinterfragt kritisch nicht die vom Kodex eingeordneten Gesetze. Nach dem Tod des Bäckers stürzt er sich in das weitere vorgeplante Duell mit dem Akademiker.¹⁷¹

Der Öffentlichkeit wurde bald klar, dass der Leutnant keinen Einzelfall vorstellt, sondern dass seine „Geistlosigkeit“ sich allgemein auf das ganze minder gestellte Militär bezieht. Im Text zeigte sich auch die Sinnlosigkeit und Lächerlichkeit des feudalen militärischen Ehrenkodexes.¹⁷²

Der innere Monolog wurde nochmal in der späteren psychologischen Novelle *Die Fräulein Else* (1924) verwendet. Hier verarbeitet der Schriftsteller das Thema der Frauenemanzipation. Die Protagonistin ist eine im Inneren wahrhaftige und reiche Frau. Ihr tragisches Ende hat äußere Gründe – der Druck der bürgerlichen Familie und die Erpressung eines Mannes.¹⁷³ Um die Vaters Schulden zu bezahlen und die Ehre der Familie zu retten (obwohl ihre finanzielle Situation in der Gesellschaft schon längst bekannt ist), muss sie bei einem Familienbekannten um die Summe bitten. Der fordert von Else aber einen Gegendienst, sie nackt sehen zu können. Else fühlt sich verzweifelt. Als eine Trotzreaktion dazu entscheidet sie sich, sich vor

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 104-6.

¹⁷² Vgl. ebd. S. 106-7.

¹⁷³ Vgl. Stromšík (1994), S. 99.

allen Männern im Musiksalon auszuziehen. Dabei bekommt sie aber einen Hysterieanfall und in ihrem Zimmer nimmt sie zu viel Schlaftabletten, was sie das Leben kostet.¹⁷⁴

Dank des inneren Monologs hat Schnitzler nicht nur die Frau als Protagonistin, sondern auch ihr inneres Empfinden ins Zentrum gestellt. Im Gegensatz zu *Leutnant Gustl* wird der Bewusstseinsstrom durch Dialoge abgebrochen, die Else mit anderen führt. Sie dienen zur Objektivierung des Gesagten, nachdem man Elses unmittelbare innere Reaktion darauf beobachten kann. Die Novelle zeigt sie in der gerade durchlebenden Krise, in der sie sich als Instrument in den Händen der Familie findet, welche sie zwingt, sich selbst aufzuopfern.¹⁷⁵

Einer Erpressung ist sie von beiden Eltern ausgestellt – die Mutter bittet sie im Brief, aus der Liebe zur Familie mit Dorsday zu sprechen. Beide Eltern spekulieren mit ihrer Attraktivität, die Dorsday ansprechen könnte. Das zeigt, wie sich die Familie seinen Ruf in der Gesellschaft bedingungslos zu retten versucht. Dorsday repräsentiert dagegen die Macht, über die ein Mann in der patriarchalen Gemeinschaft disponiert. Mit seinem Verhalten und Ansprechen setzt er Else ständig herab, wessen sie sich in ihren Gedanken bewusst wird: Er benimmt sich respektlos und distanziert, obwohl er schon ein langjähriger Bekannte der Familie ist. Gegenüber Else hemmt er nicht seine Begierde: Er berührt mit seinen Knien ihre, spricht sie lüstern an, schon bevor seiner Forderung wird sie zum Opfer seiner Phantasien.¹⁷⁶

Die bestehenden Verhältnisse rufen in Else eine Krise der Identität und Selbstwertgefühls hervor, sie verspürt eine tiefe Abgeschiedenheit von anderen, aus der ihr niemand helfen kann. Ihre völlige Abhängigkeit von der Familie ermöglicht ihr kein eigenes erfülltes, nicht nur freies sexuelles Leben. Die Entblößung im Musiksalon kann man als ein Versuch interpretieren, doch eine Unabhängigkeit zu erlangen. Ihr hysterischer Anfall zeugt aber davon, wie schwer für eine Frau ist, sich allein der ganzen Gesellschaft entgegenzustellen. Damit sie das Tabu brechen kann, begeht sie eine Handlung gegen sich selbst. Else sieht keinen Ausweg aus den Zwängen der Gesellschaft, als sich das Leben zu nehmen.¹⁷⁷

Die Novelle enthält eine vehemente Kritik an der Gesellschaft, die die Frau daran hindert, frei zu leben. Der Tod von Frau symbolisiert in der Literatur die zu der Zeit noch gescheiterte Frauenemanzipation. „Die Auseinandersetzung mit Geschlechterrollen“ war ein der Hauptthemen der Wiener Moderne, obwohl die Gesellschaft noch nicht erlaubte, „neue

¹⁷⁴ Vgl. Irsigler, Ingo/Orth, Dominik: *Einführung in die Literatur der Wiener Moderne*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2015, S. 111.

¹⁷⁵ Vgl. ebd., S. 111-2.

¹⁷⁶ Vgl. ebd., S. 113-4.

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 114-5.

Weiblichkeitskonzepte zu etablieren.¹⁷⁸ Die Frau bleibt an ihre Rolle gebunden, die ihr durch die Konventionen zugeschrieben wird. Daraus ergeben sich bestimmte Frauentypen, die auch in der Literatur besonders vorkommen: Die „*femme enfant*“ als kindliche Frau, die jung und unschuldig ist, erscheint oft bei Peter Altenberg. Als die kränkliche, dem Tode nahestehende Frau „*femme fragile*“ kann man die *Fräulein Else* oder die Frauentypen in der Erzählung *Der Tod Georgs* von Beer-Hofmann bezeichnen. Die schon bei Gustav Klimt erwähnte „*femme fatale*“, die Männer ins Unglück stürzt, tritt in der Literatur bei Felix Dörmanns Lyrik auf. Schnitzler hat in der Literatur auch den Typ des „*süßen Mädels*“ durchgesetzt, das hauptsächlich in seinem Werk figuriert.¹⁷⁹

5.2.2 Peter Altenberg

Im Folgenden wird das Werk von Peter Altenberg vorgestellt, der vor allem durch die Sammlung der prosaischen Skizzen *Wie ich es sehe* (1896) berühmt wurde. Aus flüchtigen sinnlichen Eindrücken entstanden seine kompakten Bilder, die Empfindungen und Stimmungen beim Lesen hervorrufen. Seine Stimmungsbilder gleichen dem Prinzip der impressionistischen Malerei. Es überwiegen die Themen der Erotik, der Beziehung zwischen Mann und Frau, die Liebe als eine unmittelbare Nervenreizung, was aber Besingen der Frau als eines Ideals nicht ausschließt.¹⁸⁰

Im späteren kleinen Text *Individualität* setzt sich Altenberg damit auseinander, ob im Titel dieses Bandes das Wort *ich* oder *sehe* betont werden soll. Auch wenn der Titel auf den subjektiven Einfang der Eindrücke schon hinweist, erklärt der Autor im Einklang mit Machs Philosophie die Sinneswahrnehmung als erstrangig. Die Individualität des Dichters versteht er auch als nichts Einzigartiges, sondern nur als etwas Voraussagendes, was alle dann erkennen werden. Da alle Individuen aus den relativ gleichen Elementen bestehen, kann der Dichter von anderen nicht abweichen, sonst würde er zu einer Kuriosität der Natur, die zu falschen Schlussfolgerungen kommen würde:

„Der Dichter ist nie der »Einzig«. Dann wäre er wertlos, ein Seelen-Freak! Er ist der »Erste«. Er fühlt es, er weiß es, daß die anderen nachkommen, weil sie bereits in sich verborgen die Keime seiner eigenen Seele tragen!

Es darf nicht heißen >Wie ich es sehe<.

Es muss heißen >Wie ich es sehe<!

¹⁷⁸ Ebd., S. 70.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 71.

¹⁸⁰ Vgl. Bahr, (2007), S. 139.

Wahre Individualität ist, das im voraus allein zu sein, was später alle, alle werden müssen! Falsche Individualität ist, ein zufälliges Spiel der Natur sein wie ein weißes Reh oder ein Kalb mit zwei Köpfen. Wem nützte es denn?!? Es gehörte in ein Kuriositäten-Kabinett der Menschheit!¹⁸¹

Nach dem ersten Band veröffentlichte er weitere Sammlungen wie *Was der Tag mir zuträgt* (1901), *Pròdromos* (1906) oder *Bilderbögen des kleinen Lebens* (1909). In Hinsicht auf den Pluralismus der Stile in der Moderne hat auch Altenberg seine eigene Programmatik: Im Gegensatz zu Hofmannsthal, der das Leben und die Poesie trennt und zwischen denen er wegen der Sprachkunst der Poesie keine direkte Verbindung finden kann, wirkt die Sprache bei Altenberg als ein unmittelbares Medium für den Einfang der Wirklichkeit.¹⁸²

Als das Modernistische erweist sich bei Altenberg sein Hang zur Kurzprosa und das Experimentieren mit den Gattungsformen seiner Texte. Der Text kann aus einer Mischung der Gattungen bestehen oder kann auf Dichters Spiel mit der Gattung basieren, die auf ihre Tradition verzichtet: zum Beispiel in der *Idylle* erscheint die beschriebene Tatsache nur aus der Sicht des Künstlers als idyllisch, während sie das Mädchen zum Weinen bringt. Es wird nicht nach der Tradition ein ideales ländliches Leben entworfen, sondern die Idylle geht nur aus der inneren Weltansicht des Dichters hervor. Meistens verweist schon der Titel auf die Gattung des Textes: „Dialog“, „Idylle“, „Szene“ oder „Skizze“. Auch die einzelnen Texte sind willkürlich aneinandergereiht, wobei es nicht um eine objektive Beschreibung der Wirklichkeit geht, sondern um wieder willkürlich ausgewählte Details, die die Aufmerksamkeit des Dichters erregen. Dabei enthalten die Fragmente der Realität oft eine psychologische Sicht des Autors. Die Subjektivität ist somit den Altenbergs Texten auch trotz der Vorrangstellung der Sinneseindrücke formal wie inhaltlich immanent.¹⁸³

Da die einzelnen Textfragmente keinen einheitlichen Erzähler besitzen, entsteht eine strukturelle Offenheit, die ambivalente Deutungen ermöglicht. Dem Leser wird dadurch angeboten, seine eigenen Interpretationen, Gedanken und Gefühle mitzudenken. Die Texte enthalten auch viel Verschwiegenes, das durch zahlreiche Gedankenstriche markiert ist.¹⁸⁴

Wozu dienen denn solche zersplitterten Fragmente? Zu der kleindetaillierten Beobachtung, die der Autor schon beherrscht, will er auch den Leser erziehen: Durch seine Kleinprosa soll

¹⁸¹ Altenberg, Peter: *Wie ich es sehe. Auswahl aus seinen Büchern.* Von Karl Kraus. Neuausg. Zürich: Atlantis, 1963. S. 133f. Zitiert nach: Wunberg, Gotthard (Hrsg.): *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910.* Reclam, Stuttgart 1981, hier: S. 424f.

¹⁸² Vgl. Irsigler, Ingo/Orth, Dominik: *Einführung in die Literatur der Wiener Moderne.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2015, S. 79-81.

¹⁸³ Vgl. ebd., S. 80-3.

¹⁸⁴ Vgl. ebd., S. 83f.

der geschäftige, achtlose Mensch zum Nachdenken gebracht und auf das Reichtum des Lebens und Lebensstatsachen hingewiesen werden, die er selbst sonst nicht merken würde.¹⁸⁵ Außerdem verbirgt das detaillierte Verfahren oft eine Gesellschaftskritik, denn zum Gegenstand seiner Skizzen werden auch nebensächlichen Frauenfiguren: die Dienst- und Stubenmädchen schildert er als Schatz des Haushalts und interessiert sich für ihr Leben, Leiden und Erniedrigungen. Er bewundert aber auch gebildete und erfolgreiche charmante Frauen. Neben diesen verehrt er auch junge Mädchen wegen deren natürlichen Schönheit und Unschuld (obwohl Altenberg über Liebe schrieb, hat er eine erfüllte Liebesbeziehung nie erlebt. Alle Frauen, in die er verliebt war, wählten seinen Freund Adolf Loos). Die Liebe zur Natur war sein weiteres bedeutendes Thema, die sein Vater durch zahlreiche Ausflüge in die Umgebung Wiens bei ihm unterstützte. In seinen Skizzen widmet sich Altenberg auch der Kunst – er beschreibt die Figuren aus der altgermanischen Mythologie, Stauffischen Klassik, aber inspiriert sich auch durch die klassische Literatur und Musik oder durch die zeitgenössischen Künstler – Dostojewskij, Strindberg und Rodin.¹⁸⁶

5.2.3 Zusammenfassung

Das gleiche Thema wird bei den Autoren anders abgehandelt. Der schon erwähnte formale Unterschied führt bei den Autoren auch zur verschiedenen Darstellungsweise: Die Szenen in Schnitzlers Dramen bringen das menschliche Handeln unkommentiert zur Vorschau. In den vorgestellten Novellen ist der Erzähler die Figur selbst, wodurch das Innere der Figur in den Mittelpunkt gestellt wird. Dagegen schildern die Skizzen von Altenberg seine eigenen Erlebnisse und Beobachtungen, wodurch sie die Ansichten und das Innere des Dichters, auch wenn er sich als Erzähler nicht immer erwähnt, verbergen. Bei der Nicht-Erwähnung entsteht eine strukturelle Offenheit, die viele Interpretationen ermöglicht.

Inhaltlich spiegelt sich in den Einaktern und Novellen von Schnitzler die Zeit, die neuesten Erkenntnisse aus der Psychologie sowie die gesellschaftliche Schicht und Realität der Stadt wider, aus der er entstammt.¹⁸⁷ Er war fähig, die Gesellschaft einer harten Kritik zu unterwerfen und ihr Inneres durch den detaillierten Blick zu untersuchen. Wenn er dem Inneren mithilfe des inneren Monologs nicht folgt, berührt er in seinen Dramen intime Sphären so vorbehaltlos und direkt, sodass es noch heute überraschend wirkt. Er wurde als „Diagnostiker“ seiner Zeit bezeichnet, er enthüllt die Verlogenheit der Gesellschaft und

¹⁸⁵ Vgl. ebd., S. 80.

¹⁸⁶ Vgl. Altenberg, Peter: *Extrakt životy. Výbor z díla vídeňského básníka*. Hradec Králové: Cylinder, 2004, S. 261-6.

¹⁸⁷ Vgl. Stromšík (1994), S. 100f.

Narzissmus seiner Generation, wobei er einen großen Unterschied zu den verantwortungsvollen Vätern spürte und sich der Veränderung der Zeit bewusst war. Sein Werk erfasst die Dekadenz der Gesellschaft. Im Vergleich dazu findet man bei Altenberg keinen Unterschied zur älteren Generation, der als Bohemien für den gegenwärtigen Moment lebte. Trotzdem bleiben die Skizzen des modernen Dichters nicht ohne Kritik, die seine Alltagsbilder enthalten. Dazu erscheinen in der Kleinprosa sonst unbeachtete Details der Wirklichkeit, die Stimmungen und Ansicht des Dichters verbergen, wodurch der Dichter den Leser auf die Widersprüche und Unstimmigkeiten in der Gesellschaft empfindlich machen will.

5.3 Ästhetizismus bei Hofmannsthal, Beer-Hofmann und Andrian

In diesem Unterkapitel werden die bedeutendsten Schriften der Wiener Moderne vorgestellt, die sich mit dem Ästhetizismus auseinandersetzen. Die berühmtesten Werke von Andrian und Beer-Hofmann – *Der Garten der Erkenntnis* und *Der Tod Georgs* – betreffen gerade den ästhetizistischen Lebensstil. Auch die frühen Dramen von Hugo von Hofmannsthal spiegeln dieses Thema wider. Gleichzeitig war es für diese Generation nicht nur eine in der Moderne erschienene Kunstrichtung, sondern es war auch ihre Lebenserfahrung. Zunächst werden die Schriftsteller kurz vorgestellt, nachdem eine Darlegung der Werke folgt.

Leopold Andrian (1875-1951) besuchte auch den Kreis um Hermann Bahr, studierte Jura und arbeitete später als Diplomat. Er war ein Lyriker und Erzähler, das berühmteste Werk ist *Der Garten der Erkenntnis* (1895), das den Ästhetizismus problematisiert.¹⁸⁸

Richard Beer-Hofmann (1866-1945) wurde auch zum Rechtsanwalt und später lebte er als freier Autor. Nach den zwei bedeutendsten Vertretern der literarischen Wiener Moderne, Hofmannsthal und Schnitzler, war er ein wichtiger Lyriker, Dramatiker und Erzähler.¹⁸⁹

Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) wurde in der ästhetischen Tradition erzogen, die das Bürgertum von der Aristokratie in Wien übernommen hat. Der Vater unterstützte seine künstlerische Begabung und stellte keine Ansprüche auf seine zukünftige Karriere. Als ein schon von der Kindheit begabter Dichter ist er von der Kunst umgeben aufgewachsen und wurde zum Vorbild und Vertreter seiner Generation, die in der ästhetischen Welt den Kontakt mit dem realen Leben verlor.¹⁹⁰ Er ließ aber diesen Ästhetizismus nicht ohne Kritik, wobei er sich um Rückkehr der Kunst zur Ethik bemühte und wieder eine Teilnahme seiner Generation am öffentlichen Leben beleben wollte. Die ästhetische Kultur sollte sich wieder mit der

¹⁸⁸ Vgl. Wunberg (2000), S. 695f.

¹⁸⁹ Vgl. Wunberg (2000), S. 698f.

¹⁹⁰ Vgl. Schorske (2000), S. 36f.

Gesellschaft verbinden. In seinem Frühwerk beschäftigte sich Hofmannsthal mit den moralischen Folgen des Ästhetizismus. Diese führten ihn zur psychologischen und gesellschaftlichen Beschäftigung.¹⁹¹ Hofmannsthal war Mitbegründer der Salzburger Festspiele und erneuerte das österreichische Barocktheater, vor allem durch das Spiel *Der Rosenkavalier* (1911). Um das humanistische Erbe zu bewahren, versammelte er die schönsten Werke der deutschen Kultur und Literatur, die als *Deutsche Erzähler* (1912), *Österreichische Bibliothek* (1915-17) und *Deutsches Lesebuch* (1922-23) herausgegeben wurden.¹⁹² Er war einer der bedeutendsten deutschen Dichter der Jahrhundertwende.

5.3.1 Leopold Andrian

Leopold Andrians Novelle *Der Garten der Erkenntnis* (1895) stellt nicht einen realen Garten vor, sondern der Garten symbolisiert die Seele des Protagonisten Erwin. Somit wird in den Mittelpunkt das Innenleben des Protagonisten gestellt. Die Außenwelt nimmt die Hauptfigur nur durch die eigenen Empfindungen wahr. Der Narziss, aus dem griechischen Mythos bekannt, ist ein in sich verliebter Mann, der bei dem Versuch ertrank, mit eigenem Bild zu verschmelzen, der sich auf der Wasseroberfläche spiegelte. Der verärgerte Eros, dessen Neigung der Narziss ignorierte, hat ihn gebannt und der Weissager Theiresias sagte sein Schicksal vorher, dass der Narziss erst dann stirbt, wenn er sich selbst kennenlernt. Dieses mythologische Motiv wird in der Erzählung nachgeahmt: Die Beschäftigung mit sich selbst, die Unfähigkeit, andere Menschen zu lieben, die Inkompetenz, zwischen dem Ich und der äußeren Welt zu unterscheiden, die Illusion von der Realität zu trennen. Erwin ist der moderne Nachfolger des Narzisses aus der Mythologie, im Gegensatz zu ihm stirbt er aber „ohne Erkenntnis“. „Der Garten der Erkenntnis“ gleicht der Seele von Erwin. Der Garten ist zu klein und unfruchtbar, um irgendwelche Früchte zu bringen. Erwin erkannte die Welt nicht, war von der Realität abgetrennt. Der Garten diente ihm nicht zur Arbeit, sondern war nur eine Quelle der äußeren Reize, symbolisierte nur flüchtige Augenblicke der Schönheit. Das Erinnern auf die Vergangenheit wurde wichtiger als das Leben in der Gegenwart. Wenn der Tod zu Erwin kam, war er auf ihn vorbereitet, obwohl er jung war. Der Tod hatte nicht eine moralistische Bedeutung wie in dem Mythos, sondern er war eine psychologische Konsequenz.¹⁹³

¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 296f.

¹⁹² Vgl. Malá encyklopédia spisovateľov sveta. [zostavil Ján Juriček] Bratislava: Obzor, 1978, S. 241.

¹⁹³ Vgl. Schorske (2000), S. 295-6.

Obwohl die Novelle die Weltsicht eines Ästheten problematisiert, drückt sie gleichzeitig die Position von Andrians Generation aus, in die sie geriet: Da sie in einer Kunstwelt aufgewachsen ist, fühlte sie sich abseits des wirklichen Lebens. Denn „die ästhetische Erfahrung [...] ist nur eine scheinbare, nicht reale“¹⁹⁴. Sie beruht nicht auf der unmittelbaren realen Erfahrung. Die Kunst trennt uns somit von der Welt. Deshalb waren die Jungen nicht fähig, im Garten die Früchte wie ihre ältere Generation aufzubringen. Dieses Gefühl der Hilflosigkeit, sich am Leben nicht beteiligen zu können, führte zur Abgeschlossenheit von der Welt. Der Narziss blieb in sich selbst gefangen.¹⁹⁵

5.3.2 Richard Beer-Hofmann

Bei Beer-Hofmann ist noch die Todesthematik in der Literatur notwendig zu erwähnen. In der Zeit des *fin de siècle*, des empfundenen Untergangs, war die Auseinandersetzung mit dem Sterben und Tod in den Mittelpunkt gestellt. Die Literatur des Jung-Wiens wurde auch als „Ästhetik des Sterbens“¹⁹⁶ bezeichnet. Selbst die Titel verweisen schon auf das Thema: Hofmannsthal's *Der Tor und der Tod*, Schnitzlers Novellen *Sterben* oder *Die Toten schweigen* sowie Beer-Hofmanns berühmteste Erzählung *Der Tod Georgs* (1900). Die Begegnung mit dem Tod führt meist zur Erkenntnis und Neubewertung des Lebens. Der Tod und das Sterben werden dadurch wieder psychologisch – von innen aufgegriffen.¹⁹⁷

Auch in der Erzählung von Beer-Hofmann befreit der Tod Georgs die Hauptfigur Paul von seinem Narzissmus. Paul ist eine narzisstische Gestalt, der Traum und Realität, Welt und Ich ineinanderfließen. Da er alle Dinge und auch Geschehnisse in Träumen auf sich selbst bezieht und die dann zum Konstrukt seiner Welt werden, lebt er in reinem Subjektivismus. Solches Weltbild schließt aber die Existenz äußerer Dinge aus. Im Falle dass er sterben würde, würde für ihn die ganze Welt untergehen. Erst der Tod seines Freundes Georg zerstört Pauls subjektives Weltbild, weil Paul an der objektiven Tatsache allein nichts ändern kann. Dieses Ereignis zwingt Paul, sich auch mit dem Gedanken an den eigenen Tod zu befassen und verursacht, dass er insgesamt zu drei wesentlichen Feststellungen kommt: Zum einen wird er sich der Existenz von äußerer Welt bewusst, was zum anderen bewirkt, dass er langsam fähig ist, zwischen Traum und Realität zu unterscheiden. In der Konfrontation mit dem Tod seines Freundes erkennt der Protagonist seine narzisstische Denkweise und letztlich auch seine

¹⁹⁴ Ebd., S. 295.

¹⁹⁵ Vgl. ebd., S. 295f.

¹⁹⁶ Irsigler, Ingo/Orth, Dominik: *Einführung in die Literatur der Wiener Moderne*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2015, S. 96.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., S. 95-6.

Absonderung von der Außenwelt. Dies führt zur Befreiung vom Egoismus. Danach fängt Paul an, der Umgebung mehr zuzuhören und Stimmen wahrzunehmen, die vorher seine eigenen Gedanken verstummten. Er findet sich auch als Teil der sozialen Gemeinschaft und sein Tod ist für ihn nicht mehr so unerträglich, weil er ihn jetzt als Teil des Lebenskreislaufes versteht, wobei er aber in der Geschichte seiner Generation integriert bleibt.¹⁹⁸

5.3.3 Hugo von Hofmannsthal

Bei Hofmannsthal findet sich der Ästhetizismus schon in seinem ersten lyrischen Drama *Gestern* (1891). Schon dieses Stück stellt die ästhetizistische Lebensweise in Frage: Ein Ästhet lebt nur für heute, aber die Taten von gestern dringen auch in das jetzige Moment ein.¹⁹⁹ Im lyrischen Drama *Der Tod des Tizian* (1892) wird auf die Entfremdung der Ästheten von der realen Welt hingewiesen. Die Ästhetik gilt als einziger Wertmaßstab. Durch den jungen Schüler Gianino wird aber der Wunsch nach Erkennen der wirklichen Welt ausgesprochen, indem er sich im Traum einer anderen Welt hinter den Mauern seiner ästhetischen Schule bewusst wird.²⁰⁰ Die größte Kritik am Ästhetizismus übt aber das weitere lyrische Drama *Der Tor und der Tod* (1893). Der junge Adlige Claudio zerstört durch sein Genussleben das Leben der drei weiteren Menschen, seiner Mutter, seiner Liebe und seines Freundes. Der Tod kommt als der Richter, der die Versündigung bestraft. Aus dieser Sicht zeigen sich im Drama die traditionellen Elemente (aus dem barocken Theater), die sich um die Verbindung zwischen der Kunst und der Ethik bemühen. Die ästhetischen Elemente sind in der Gestalt des Todes zu finden, der als „dionysischer Lebensbejaher“ einen vitalen Charakter hat. Um die Kritik der liberalen jungen Generation zu unterstreichen, ist die kleine Villa des Protagonisten im biedermeierlichen Stil ausgestattet.²⁰¹ Die Tragik des Protagonisten besteht in der Feststellung am Ende seines Lebens, dass er nie wirklich gelebt hat. In Konfrontation mit seinen Nächsten kommt er dazu, dass er nie so starke Gefühle wie sie entwickelte und somit in einer Distanz zu anderen lebte. Er kennt wahre Freude oder Trauer nicht. Im Dialog mit dem Tod erkennt Claudio das wahre Leben, findet sich mit seinem Schicksal ab und versöhnt sich mit dem Tod.²⁰²

5.3.4 Zusammenfassung

¹⁹⁸ Vgl. ebd. S. 101-4.

¹⁹⁹ Vgl. Bahr (2007), S. 145.

²⁰⁰ Vgl. Schorske (2000), S. 37f.

²⁰¹ Vgl. ebd., S. 297f.

²⁰² Vgl. Bahr (2007), S. 145f.

Ähnlich wie Hofmannsthals Drama *Der Tor und der Tod* befasst sich auch Beer-Hoffmans Erzählung mit dem Thema des Todes im Ästhetizismus. In beiden Texten verändert den Protagonisten die Konfrontation mit der eigenen Sterblichkeit.

Bei der Begegnung mit dem Tod kann es zur Selbstfindung in der Gesellschaft und Neudefinierung des Lebens kommen. Im dem Wissen um den eigenen Tod sahen die Jung-Wiener den Ausweg aus der ästhetizistischen Lebensweise, die in der Wiener Moderne viel kritisiert wurde.²⁰³

Bei Hofmannstahl ist noch zu betonen, dass er auch die moralischen Folgen des Ästhetizismus zieht, wie es in den Dramen *Gestern* und *Der Tor und der Tod* bemerkbar ist. Während Beer-Hofmann seinem Protagonisten noch eine alternative Lebensweise ermöglicht, erfährt Claudio im *Tor und der Tod* seine Verfehlung am Lebensende. Obgleich Andrians Erzählung keinen Lösungsansatz für die ästhetizistische Lebensweise enthält, zeigt sie ihre Tragik in ihrer Gesamtheit.

5.4 Sprachkrise in der Krisenzeit um 1900

Als ein wichtiges literarisches Dokument der Moderne gilt *Ein Brief* (1902) von Hugo von Hofmannsthal. Deshalb werde ich dem *Chandos-Brief* ein selbständiges Kapitel widmen, weil er zugleich einen wichtigen Themenbereich der Sprachskepsis berührt, der zu der Zeit in Wien auch durch die Sprachphilosophie von Wittgenstein und Mauthner präsent war.

In dem *Chandos-Brief*, oft auch *Ein Brief* (1902) genannt, äußerte der Dichter seine Skepsis gegenüber der Ausdrucksfähigkeit der Sprache und beschreibt den Ich-Zerfall, den auch die Philosophie von Ernst Mach widerspiegelt.²⁰⁴ Im Brief schildert er die veränderte Wahrnehmungsweise, die der Philosophie von Ernst Mach konsequent nachfolgt und im Subjekt eine Krise auslöst.

Als den Verfasser des Briefes stilisiert sich der Autor in eine ausgedachte Person, den Lord Chandos, der sich am 22. August 1603 im Brief an Francis Bacon, Gründer des Empirismus, wendet. Francis Bacon wurde beabsichtigt gewählt, weil er durch den Empirismus zum neuen modernen Weltbild beitrug.

Am Anfang des Textes spricht der Lord über seine literarische Vergangenheit, wann seine Identität nicht im Vordergrund stand, weil er sich als Teilelement der Welt verstand. Die Veränderung seines Denkens und seiner Weltansicht löste eine Sprachkrise aus. Seines

²⁰³ Vgl. Irsigler, Ingo/Orth, Dominik: *Einführung in die Literatur der Wiener Moderne*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2015, S. 104-5.

²⁰⁴ Vgl. Lorenz (1998), S. 104-7.

Erachtens enthielten „die abstrakten Worte“ nicht die konkrete wahre Tragweite (sind nicht bedeutungsschwer). Es seien viele Termine für dieselben Urteile, für die seine gab es aber keine. Die Entnahme der konkreten Ausdrücke (Gießkanne, Katze, Brett) verursachte das Fehlen des Sinnes der empirischen „Weltwahrnehmung“ und letzten Endes einen „Weltzerfalls“²⁰⁵. Das Ganze symbolisiert den Übergang von der Sprachkrise zur Krisis der Identität. Seine Wahrnehmung der Welt charakterisiert einen atomisierten Blick, bei dem er alles wie unter einem Mikroskop sieht. In diesen Augenblicken empfindet er mittlerweile fast ein mystisches Erlebnis, wobei er eine Offenbarung der Dinge erlebt. Da er für diese Offenbarung über keine Begriffe verfügt und er dieses Erlebnis nur beschreiben kann, sehnt er sich nach einer absoluten Sprache. Diese Sprachutopie ist eine Erklärung für seinen Verzicht auf die weitere dichterische Produktion.²⁰⁶

Der atomisierte Blick von Chandos beruht auf dem von Bacon begründeten Empirismus, seitdem die Naturwissenschaft alles in kleine Teile zerlegte. Auch Ernst Machs Empirio-kritizismus ist nur eine moderne Fortsetzung dieser naturwissenschaftlichen Methode. Chandos verwendet diese Wahrnehmungsweise „auf die Phänomenalität der Alltagswelt“²⁰⁷, was für ihn verhängnisvoll wird. Seine Versenkung in den Dingen verursacht, dass er sich von seiner vergangenen stabilen Identität wie abgetrennt fühlt. Er ist nicht mehr der gleiche wie in seiner Kindheit, auch zu seinem Frühwerk fühlt er einen gewissen Abstand, als ob ihm diese Inhalte nicht mehr eigen wären. Für seine jetzige Weltwahrnehmung findet er keine Begriffe, wobei er bei den traditionellen Worten wie „Geist“, „Seele“, „Körper“ eine starke Unbequemlichkeit empfindet, die ihm zu abstrakt und ohne den entsprechenden Inhalt vorkommen. So bei ihm die Sprachkrise. In der Zeit der empfundenen Harmonie mit der Welt (die wieder mit Machs Theorie übereinstimmt) war sich Chandos des Zeichensystems der Sprache nicht bewusst: Die Zeichen waren gleich den Dingen und die Dinge waren gleich den Zeichen. Jetzt erscheint ihm die Sprache von der Dingwelt abgekoppelt, die ein zu abstraktes, in sich geschlossenes System bildet, das ins Leere führt. Da er durch die Sprache schon keinen Bezug zur Welt findet, erscheint ihm seine dichterische Arbeit als nichtig, weshalb er sich entschließt, damit aufzuhören.²⁰⁸

Zu erwähnen sind noch die Epiphanien, eine Art Offenbarung der Dinge, die der Lord zufällig empfindet. Diese Erlebnisse haben einen somatischen Charakter, d.h., in Chandos lösen sie

²⁰⁵ Loenz (1998), S. 152.

²⁰⁶ Vgl. ebd., S. 150-4.

²⁰⁷ Kimmich, Dorothee/Wilke, Tobias: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006, S. 114.

²⁰⁸ Vgl. ebd., S. 113-7.

das Innewerden seines eigenen Körpers aus. Gerade diese sind für den Lord schwer zu beschreiben. Diese Tatsache stellt den Empirismus in zwei Blickwinkel: Einerseits wurde die empirische Methode zum Auslöser der Krise, wenn sich der Freund von Bacon des kleindetaillierten Blicks auf den Alltag bediente. Ernst Machs Gleichstellung vom Körper und der Seele ist nur ein Ergebnis dieser Methode um Jahrhunderte später, wenn man erkannte, dass auch die seelischen Prozesse auf physiologischer Basis zu erklären seien. Deshalb wurde dem Subjekt seine Eigenständigkeit abgesprochen. Auf der anderen Seite spricht der Lord aber deswegen eine Hoffnung auf den Empirismus aus, dass die eine Erklärung für seine Epiphanien und eine neue Beziehung zwischen der Welt und dem Subjekt noch finden wird.²⁰⁹ In Hinsicht auf die „Wendung zum Inneren“, die die Wiener Moderne charakterisiert, wollte Hofmannstahl meiner Ansicht nach mit dem Brief auch darauf hinweisen, dass obzwar die Naturwissenschaft einen unheimlichen Fortschritt verzeichnete, ist das Innere noch gar nicht erforscht und die Menschheit findet sich in diesem Bereich noch im denselben Punkt wie Bacon am Anfang der modernen Wissenschaft.

Um seine unmittelbare Erlebnisse exakt erfassen zu können, sehnt sich der Lord nach einer Sprache, in der die stummen Dinge zu ihm sprechen würden. Da er diese Sprache aber nicht selbst beherrscht und weiß nicht, wie man zu ihr gelangen könnte, bleibt sie nur eine Sprachutopie.²¹⁰

Der *Chandos-Brief* ist kein einziges Dokument der Sprachkrise. Ähnliche Gedanken entwickelte auch die damalige Philosophie, vor allem die Sprachkritik von Ludwig Wittgenstein und Fritz Mauthner. Wittgensteins philosophische Schrift *Tractacus* enthält die These, dass die Sprache nicht fähig ist, das Wesen der Dinge auszudrücken, sie nähert sich nur den Dingen an. Nach Mauthners Sprachkritik führt die Sprache nicht zur Erkenntnis der Welt, sondern durch die Anwendung der sprachlichen Strukturen auf die Welt entsteht deren Zerrbild.²¹¹

Das vollkommene literarische Verstummen galt für Hofmannsthal nicht. Da er sich aber der Grenzen des sprachlichen Ausdrucksvermögens bewusst wurde, verwendete er im späteren Werk auch non-verbale Kunstarten (Ballett, Musik, Tanz, Pantomime). Deshalb verfasste er auch Libretti für den Komponisten Richard Strauss.²¹² In Zusammenarbeit mit ihm entwickelte er eine neue Form des musikalischen Theaters. Bekannt sind vor allem die

²⁰⁹ Vgl. Kimmich, Dorothee/Wilke, Tobias: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006, S. 117-9.

²¹⁰ Vgl. ebd., S. 119.

²¹¹ Vgl. Loren (1998), S. 153.

²¹² Vgl. ebd., S. 154.

Libretti *Elektra* (1904), *Der Rosenkavalier* (1911), *Ariadne auf Naxos* (1912), *Arabella* (1933).²¹³

6. Fazit

Das Ziel meiner Diplomarbeit war, die Wiener Moderne in Hinsicht auf die gesellschaftlichen und ästhetischen Wandlungen darzustellen. Zunächst wurde die gesellschaftliche Situation beschrieben. Der Radikalismus und Konservatismus der Gesellschaft verursachte, dass sich die künstlerische Elite von ihr abschloss und sich in kleinen intellektuellen Kreisen gruppierte, zwischen denen aber ein reicher Informationsaustausch bestand. Zum beliebten, die Kommunikation stützenden Ort wurde das Kaffeehaus.

Bei der Malerei, Architektur und Musik sollten besonders die Neuerungen hervorgehoben werden. In jedem Kunstbereich kann man die Überwindung der bisherigen geltenden ästhetischen Grenzen feststellen. Die Malerei von Gustav Klimt befreite die Ästhetik von der Ethik, was ihm eine Erforschung des Sexuallebens, die erotische Darstellung von Frau und erotisierende Malerei ohne Idealisierung ermöglichte. Die Bilder seiner späteren Periode wirken zwar harmonisch, aber der Sexus bleibt in den Symbolen präsent. Der Expressionismus zieht die Grenzen noch weiter, indem Egon Schiele in seinen Gemälden die Darstellung eigener Sexualität verfolgt. Diese auf Emotionen gestellte Kunstrichtung legt auf die Hässlichkeit einen ästhetischen Wert, um auch negative Gefühle wie Angst, Ärger, Unrecht oder Leid auszudrücken. Die Gemälde der Expressionisten enthalten auch soziale Anklage. Die verstärkte Emotionalität verursacht, dass sich in den Gemälden auch menschliche Wahrnehmung der Dinge verbirgt – die Bäume und Gegenstände bei Schiele haben anthropomorphe Züge, um Kälte, Erstarren oder Einsamkeit zu betonen. Die Gemälde zeichnet eine große Farbigkeit aus. Der Architekt und späterer Secessionist Otto Wagner unterordnete dem Bauzwecke unterschiedliche architektonische Stile. Die neue Ornamentik der Secession diente ihm als Inspiration zur Dekoration seiner Bauten. Adolf Loos verwirft dagegen das Ornamentale und stellt sich gegen jede Verzierung in der Kunst. Seinen Stil beeinflusste die moderne Architektur der USA und Großbritanniens, die er mit traditionellen Elementen verband. Im Werk des Komponisten Gustav Mahler vereinigte sich die symphonische und vokale Musik. Berühmt machte ihn auch seine Direktortätigkeiten bei der Hofoper in Wien und später bei der Metropolitan Oper in New York. Arnold Schönberg

²¹³ Vgl. Bahr (2007), S. 147f.

entwickelte zu seiner expressionistischen Musik ein neues Kompositionssystem der Atonalität. Er war Begründer der zweiten Wiener Schule, deren Schüler den Einfluss auf die Musik des 20. Jahrhunderts übten.

In der Literatur wurden zuerst die zwei größten Gegner Hermann Bahr und Karl Kraus vorgestellt. Bei Bahr wurde seine Rolle des Vorkämpfers erklärt und vor allem seine zwei Aufsätze *Die Moderne* und *Die Überwindung des Naturalismus* dargelegt, um das literarische Programm des Jung-Wiens näherzubringen. Im Gegensatz zu Bahrs Persönlichkeit wurde Karl Kraus gestellt, der als Einzelgänger in seiner Zeitschrift *Fackel* auftrat (obwohl er auch einen Kreis seiner Anhänger bildete), wo er jede Stilsierung und Manieren der jungen Literatur und Verfall der Sprache verwarf. Er verabscheute vor allem den Ästhetizismus und Nervenkunst dieser modernen Literatur, wodurch sie sich abseits des Lebens stellte.

Zwar wurde hier auf die ästhetischen Wandlungen nicht deutlich eingegangen, kann man als ästhetische Wandlung gerade *Die Überwindung des Naturalismus* feststellen. Wie bei Bahr erklärt, bemühten sich die vorherigen Epochen des Realismus und Naturalismus um eine objektivierte Darstellung der Wirklichkeit, wobei die moderne Literatur auf eine Nachahmung ganz verzichtet und bei der die subjektive Darstellungsweise des Dichters die Prim spielen sollte (Bahr: „Wahrheit, wie jeder sie empfindet“). Außerdem wandte sich die Literatur vom Äußeren zum Inneren, also von der Schilderung der äußeren Geschehnisse zur Darstellung der inneren Vorgänge und Eindrücke, die durch die äußere Realität im Menschen hervorgerufen wurden. Bahr selbst hat den Naturalismus als eine überwundene und überholte Epoche bezeichnet.

Das Bild der Gesellschaft in der Wiener Moderne wurde bei Arthur Schnitzler und Peter Altenberg verglichen. Schnitzler untersucht vor allem das Innenleben der Gesellschaft, wobei er als studierter Arzt auch die Erkenntnisse aus der Neurologie verwendet (wie die Hypnose im Drama *Anatol*). Es interessieren ihn besonders die sozialen Beziehungen in der Gesellschaft, die auf die menschliche Psyche auch fatale Auswirkung haben, wie im Fall von *Fräulein Else*. In seinem Werk zeigen sich die alten Konventionen und die bürgerliche Moral als überlebt, indem sie durch das Handeln der Personen gebrochen werden, was auch einen Wunsch nach deren Befreiung ausdrückt. Vor allem die Frauen sind nicht fähig, ihre traditionellen Gesellschaftsrollen zu überwinden. Doch nicht nur die alten gesellschaftlichen Formen (wie auch der militärische Ehrenkodex) werden bei Schnitzler kritisiert. Der Schriftsteller ist sich der geistigen Oberflächlichkeit und Verantwortungslosigkeit in den modernen Verhältnissen bewusst, was sich vor allem in *Leutnant Gustl* und *Anatol* demonstriert. Als ob die Gesellschaft keinen Ausweg aus der Situation wüsste, was wiederum

das Drama *Der grüne Kakadu* thematisiert. Durch die Verwendung des „inneren Monologs“, sog. „Bewusstseinstroms“ schrieb sich Schnitzler in die Geschichte der deutschsprachigen Literatur ein, indem er den inneren Monolog als Erster in sie einfuhr. Auch bei Peter Altenberg spiegelt sich das gesellschaftliche Innenleben durch sein dichterisches Auge wider, das er in den alltäglichen Dialogen und Erlebnissen in seinen kleinen Prosaskizzen auffängt. Der Dichter lässt in den Ereignissen viel Unkommentiertes und Ungesagtes, wodurch er den Leser zum Nachdenken und eigenen Schlussfolgerungen bringen will. Seine kurzen Texte verbergen nicht selten auch eine Gesellschaftskritik.

Weiter wurde die Darstellung des Ästhetizismus in der Literatur untersucht, der durch die In-Sich-Verschließung der Künstler in der Moderne entstand, bei den Wienern wurde er aber teils auch als Folge der Erziehung. Leopold Andrians *Der Garten der Erkenntnis* stellt die narzisstische Lebensweise dar, wo der Ästhet, umgeben von der Kunstwelt, das wahre Leben nie erkennt und deshalb eigentlich ohne Erkenntnis stirbt. Der Garten symbolisiert die Psyche des Ästheten, in den das reale Leben nie eindrang. Beer-Hoffmans *Der Tod Georgs* bietet eine Möglichkeit der Überwindung der ästhetizistischen Lebensweise, wodurch die Begegnung mit dem Tod eine innere Wendung im Protagonisten verursacht. Auch bei Hofmannsthals *Der Tor und der Tod* kommt die Hauptfigur Claudio durch den Tod dem Leben näher, wo der Tod gleichzeitig als Richter am Ende des Lebens ankommt. Die letzten zwei Werke enthalten zugleich eine Auseinandersetzung mit dem Tod und der eigenen Sterblichkeit, die als mögliche Lösung für den Narzissmus angesehen wurde.

Die Sterbethematik gehörte außerdem auch zu den wichtigen Themen der Wiener Moderne. Während der Tod in den ästhetizistischen Werken zur Erkenntnis führt, beschäftigen Arthur Schnitzler eher die psychologischen Folgen des Sterbens auf das Individuum.²¹⁴

Während in der Malerei die ästhetischen Grenzen nur hinter der traditionellen geschoben wurden, kennzeichnet die Literatur der Wiener Moderne auch die Kritik der modernen Kunstkonzepte²¹⁵. Deshalb findet sich in der Literatur auch eine Kritik des Ästhetizismus, wobei Hofmannsthal auch moralischen Folgen dieser Lebensweise zieht und sich wiederum um die traditionelle Rückkehr der Kunst zur Ethik bemüht.

Der *Chandos-Brief* von Hofmannsthal reflektiert die um 1900 entstandene Sprachkrise und Sprachkritik, wobei der Brief auch die Möglichkeiten der Erkenntnis der modernen Wissenschaft in Frage stellt.

²¹⁴ Irsigler, Ingo/Orth, Dominik: *Einführung in die Literatur der Wiener Moderne*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2015, S. 104f.

²¹⁵ Vgl. Lorenz (1998), S. 5.

In der Arbeit wollte ich auch auf die gegenseitigen Verflechtungen, die eine relativ einheitliche Ideenlinie bilden, hinweisen. Wo sich die Ähnlichkeit mit Freuds oder Machs Philosophie aufwies, wurde es bei den einzelnen Werken erwähnt.

Literaturverzeichnis

Altenberg, Peter: *Extrakty života. Výbor z díla vídeňského básníka.* [z něm. originálů vybr., přel. a vysvětl. opatřil Jan Hanč]; [dosl. naps. Naděžda Heinrichová] Hradec Králové: Cylindr, 2004.

Bahr, Ehrhard: *Dějiny německé literatury.* Svazek 3, Od realismu k současné literatuře. Praha: Karolinum, 2007.

Bois, Alain: *Expresionismus.* In: Pijoan, *Dejiny umenia/9*, Bratislava: Tatran, 1986.

Brix, Emil/Werkner, Patrick (Hg.): *Die Wiener Moderne: Ergebnisse eines Forschungsgespräches der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900 zum Thema "Aktualität und Moderne".* Wien/München: Oldenbourg, 1990.

Husslein-Arco, Agnes/Weidinger, Alfred (Hrsg.): *Gustav Klimt und die Kunstschau 1908.* Berlin/London/New York/ München: Prestel und Wien: Belvedere, 2008.

Irsigler, Ingo/Orth, Dominik: *Einführung in die Literatur der Wiener Moderne.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2015.

Kimmich, Dorothee/Wilke, Tobias: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006.

Lorenz, Dagmar: *Wiener Moderne.* Sammlung Metzler, Band 290, Realien zur Literatur. Stuttgart: Metzler, 1998.

Malá encyklopédia spisovateľov sveta. [zostavil Ján Juríček] Bratislava: Obzor, 1978.

Nautz, J./Vahrenkamp, R. (Hrsg.): *Die Wiener Jahrhundertwende: Einflüsse, Umwelt, Wirkungen.* 2.Aufl. Wien: Böhlau, 1996.

Partschová, Susanna: *Klimt – život a dílo.* Vyd. 1. München, Praha: International Publishing; Euromedia Group - Knižní klub, 2002.

Perlmann, Michaela L.: *Arthur Schnitzler.* Sammlung Metzler, Band 290, Realien zur Literatur. Stuttgart: Metzler, 1987.

Pyramída. Encyklopedický časopis moderného človeka, 1977, roč. VI., č. 69, S. 2201.

Pyramída. Encyklopedický časopis moderného človeka, 1978, roč. VIII, č. 88, S. 2813f.

Pyramída. Encyklopedický časopis moderného človeka, 1985, roč. XIV., č. 164, S. 5225.

Sliacka, Daniela: *Slávni hudobní skladatelia.* Bratislava: Mladé letá, 1986.

Schnitzler, Arthur: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu.* Stuttgart: Reclam, 1972.

Schnitzler, Arthur: *Reigen. Zehn Dialoge.* Stuttgart: Reclam, 2010.

Schorske, Carl E.: *Vídeň na přelomu století*. Brno: Barrister & Principal, 2000.

Stromšík, Jiří: *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: kapitoly z německé literatury*. Jinočany: H & H, 1994.

Timms, Edward: *Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse*. Wien: Deuticke, 1995.

Veber/Hlavačka/Vorel/Polívka/Wihoda/Měřinský: *Dějiny Rakouska*. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 2002.

Wunberg, Gotthart (Hrsg.): *Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam, 2000.

Zweig, Stefan: *Svět včerejška. Vzpomínky jednoho Evropana*. Vysoké Mýto: Sumbalon, 2013.

Internetquellen

Wiener Moderne.1890-1910. Wien: Bundespressediens, 1999. [online] URL: <http://www.austria.gv.at/2004/4/15/wiener_moderne.pdf> [Zugriff am 25.05.2016]

Beethovenfries– Wikipedia. [online] URL: <<https://de.wikipedia.org/wiki/Beethovenfries>> [Zugriff am 22.03.2016]

1.15.Judith.Klimt_1901.jpg. [online] URL: <http://www.bible-art.info/1.15.Judith.Klimt_1901.jpg> [Zugriff am 30.10.2015]

Portrait of Adele Bloch-Bauer I – Gustav Klimt – WikiArt. org. [online]URL: <<http://www.wikiart.org/en/gustav-klimt/portrait-of-adele-bloch-bauer-i-1907-1>> [Zugriff am 30.11.2015]

Fakultätsbilder-klimt1.jpg.[online] URL: <<https://camerahumana.files.wordpress.com/2012/06/fakultc3a4tsbilder-klimt1.jpg>> [Zugriff am 07.06.2016]

The Beethoven Frieze – Klimt Gustav – WikiArt.org. [online] URL: ><http://www.wikiart.org/en/gustav-klimt/the-beethoven-frieze-the-longing-for-happiness-finds-repose-in-poetry-right-wall-1902-1>< [Zugriff am 07.06.2016]

Schiele, Egon: Kleiner Baum im Spätherbst – Zeno.org. [online] URL: ><http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Schiele,+Egon%3A+Kleiner+Baum+im+Sp%C3%A4therbst>< [Zugriff am 14.07.2016]

Abbildungsverzeichnis

Bild 1: Gustav Klimt: Judith mit dem Kopf des Holofernes (1901)

Bild 2: Gustav Klimt: Adele Bloch-Bauer (1907)

Bild 3: Gustav Klimt: Fakultätsbilder: Philosophie (1900), Medizin (1901), Jurisprudenz (1903-7)

Bild 4: Gustav Klimt: Beethovenfries III - Die Sehnsucht nach Glück findet Stillung in der Poesie (1902)

Bild 5: Egon Schiele: Kleiner Baum im Spätherbst (1911)