

Zwischen Ästhetizismus und Innovation : Gustav Mahler und die Sezession

Autor(en): **Meylan, Claude / Eidenbenz, Michael**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(2003)**

Heft 79

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927924>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ZWISCHEN ÄSTHETIZISMUS UND INNOVATION

VON CLAUDE MEYLAN

Gustav Mahler und die Sezession

In der Anthologie von Texten des in München lebenden westschweizer Kritikers William Ritter, herausgegeben vom Autor dieser Zeilen¹, kann man lesen, dass dieser, einer der scharfsinnigsten Vertrauten des Komponisten, in seiner ersten, 1906 publizierten Schrift von der «sezessionistischen Verwirrung»² spricht, für die Gustav Mahler ein Beispiel sei. Und weiter von einer Natur, die «er sich selber schafft», die aber in «der Wirklichkeit nicht existiert» und in die Kunst nur «durch die extravaganen bildlichen Mittel gewisser sezessionistischer Gemälde» übertragbar sei. 1912 charakterisiert Ritter die ganze 9. Sinfonie als «ein Werk, das in der delikaten und manchmal irritierenden Kunst eines Sezessionisten der Wiener *Kunstschau* geschaffen sei. Man stelle sich Smetanas Melodien oder Dvoráks slawische Tänze in der Art Klimts behandelt vor, so dass sie vom Tod sprechen und Lebensabschied bedeuten»³. Und im gleichen Jahr behauptet er: «Als gewiss Erster habe ich diese Verbindung zu Klimt gespürt.»⁴

Gewiss muss man Ritters Behauptung unter dem Aspekt der Freundschaft, in der er beiden Künstlern verbunden war, etwas relativieren. Doch lohnt es sich, sie zu prüfen, indem man sich in Erinnerung ruft, was die Sezession war und welcher Art Klimts Entwicklung war, um Klarheit über die wirkliche Natur dieser Verbindung zu erlangen, über die Ritter – von sehr konservativem Urteil der Malerei gegenüber, wie man sich denken kann – sich nicht äussert. Dies soll im Folgenden versucht werden.

In einem bemerkenswerten, analytische und synthetische Intelligenz verbindenden Aufsatz, einem der Juwelen unter den die Ausstellung *Wien 1880-1938* begleitenden Texten, legt Jean Clair dar, dass «der Sezessionist nicht zerstört, nicht ausmerzt. Er modifiziert vielmehr den Sinn der Kunstwerke der Vergangenheit.» Der Modernismus, der ganz Europa eroberte, wurde «zur Avantgarde der prometheischen Natur» (Kubismus, Futurismus, Serialismus...), während

der Sezessionismus sich als «kritische Reflexion epimetheischer – «nach-denkender» – Natur» definieren lässt; er muss also «seinen Fortgang beleuchten, indem er seine Vergangenheit erhellt»⁵. Und Carl Schorske gibt in seinem Meisterwerk zu bedenken, dass diese Bewegung an die «secessio» des römischen Plebs erinnere, der, der patrizischen Regierung überdrüssig, sich auf den Aventin zurückzog⁶: Eine Revolte gegen den Vater also, aber noch keine Revolution! Will man in der Musikgeschichte eine Analogie finden, so stösst man auf die «Groupe des Six»: Diese Komponisten vertreten keine prometheische Doktrin (ausser in dem verfälschenden Pamphlet Coctaus, das aber auf keinen von ihnen zutrifft); und unter den Sezessionisten dürften wir noch nicht einmal einen ähnlich starken Zusammenhalt wie in diesem Künstlerkreis erkennen können.

Man kann zwei Künstlergenerationen der Sezession unterscheiden (wobei solche Einteilungen den unterschiedlichen Perspektiven, Überschneidungen und der Individualität jedes einzelnen nur bedingt gerecht werden können): Die erste ist jene Klimts und der Gründerväter – welche William McGrath in einem anderen brillanten Text von *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse joyeuse* richtig «die dionysischen Träumer» nennt. Ihr konservatives, epimetheisches Ziel war die Rückkehr zu den Werten des Instinkts, um die «wahre Gestalt des modernen Menschen» zu zeigen, die meist durch die Tradition der österreichischen Plastik kaschiert und verstrickt in einen historisierenden Realismus im Dienste der imperialen und bourgeoisen Tradition war.

Nimmt man Klimt als Paradigma der Bewegung und betrachtet man seine Entwicklung, so erkennt man ihn zunächst als ganz von seiner Epoche und ihren Meistern abhängig (in seiner Mitarbeit bei den Fresken des Burgtheaters etwa). Später emanzipiert er sich zusammen mit seinen Kollegen in einer Art heilsamer Reinigung der Kunst: Ihr erstes Plakat stellt Theseus dar, wie er den

1. William Ritter *chevalier de Gustav Mahler. Ecrits, correspondance, documents*. Ausgewählt und herausgegeben von Claude Meylan, Bern, Peter Lang, 2000

2. Ebd. S. 59

3. Ebd. S. 298

4. Ebd. S. 50

5. Jean Clair, «Une modernité sceptique» in: *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse joyeuse*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986, S. 50

6. Carl Schorske, *Vienne fin de siècle. Politique et culture*, Paris, Seuil, 1983, S. 202



Gustav Klimt:
Beethovenfries
(Ausschnitt)
mit Mahlers
Gesicht

Minotaurus erschlägt (laut Freud ein archetypischer Vatermord), und ihre erste Zeitschrift heisst seit 1898 *Ver sacrum* (heiliger Frühling), ein «vom römischen Ritual der Opferung junger Menschen in Zeiten nationaler Gefahr inspirierter Titel»⁷.

Es entwickelt sich darauf eine Malerei, in der das von Makart und Romako ausgehende dekorative Element von Beginn weg zum äusseren Signum der ganzen Sezession wurde und dann in den Dienst einer inneren Dimension integriert wurde, indem auch die zunächst von der Tradition übernommene mythologische Allegorie einer psychologischen Allegorie mit freudianischem Wiederhall wich. Dies ist die Zeit der grossen Deckenfresken in der Universität (ab 1900: *Die Philosophie*, *Die Medizin* und *Die Jurisprudenz*) und des berühmten *Beethoven-Fries* im Sezessionsgebäude (1902), «der Kenntnis um die Abhängigkeit des Menschen von seinen Instinkten»⁸ und deren Sublimierung durch die Kunst, in der man erahnt, dass die Apokalypse meist «joyeuse» – fröhlich – ist, weil sie nach Freude sucht.

Doch die verlockende Idylle zwischen Künstlern und Bourgeoisie endet, als letztere die Projekte für die offiziellen Deckengemälde zu zensurieren beginnt (was bei jeder Gesellschaft vorkommt, in der der Staat zum Mäzen wird). Klimt fühlt sich unverstanden, zieht sich 1903 zurück (die Sezession von der Sezession...) und leitet eine dritte Periode ein, in der das zivile Engagement verstummt zu Gunsten eines Ästhetizismus des Privaten, im Wesentlichen gekennzeichnet durch Portraits und Allegorien, die die Intimität zelebrieren und in denen das Dekorative vorherrscht. Der berühmte *Kuss* gehört dazu und die Farbenpracht, das viele Gold und die künstlerische Meisterschaft verdecken nun kaum noch die Banalität des Inhalts. Es ist die Geburt des Wohnzimmer-Klimts. Es genügt, einen Blick in die Shops einiger Wiener Museen mit ihrem Bazar-Angebot zu werfen, um die missbräuchlichen Folgen davon zu erkennen.

Gegen solchen ästhetischen Verfall richtet sich die zweite Generation der Sezession, jene Kokoschkas (in seiner ersten Phase, seit etwa 1908) und Schieles, der Klimt die Axt aus der Hand nimmt, die dieser aus Verdruss hatte fallen lassen. Diese Generation übersteigt nun die Darstellung einer schlichten institutionellen Fragilität und hebt sie aufs Niveau des Persönlichen, des «zerrissenen Ichs»⁹, von dem die vom Körper reflektierten Gesichter zeugen, die, als «Befragung der Seele»¹⁰, sich des dekorativen Rahmens entledigen und unseren Blick verstören¹¹. Auf die Obsession der Gründerväter für die Vergangenheit folgt deren Überwindung; es ist die «Explosion im Garten» Schorskes, ein treffliches Bild aus der Biographie des Schülers Kokoschka, der geglaubt hatte, eine Petarde unter der Schaukel einer kindlichen Spielgefährtin plazieren zu müssen¹²!

Fügen wir diesen zwei Namen noch jenen Schönbergs hinzu, der – als Maler Autodidakt und nur kurze Zeit tätig – die gleiche Zerrissenheit (besonders in seinem Selbstportrait) ausdrückte, so gelangen wir zur Musik. Und Mahler nun? Ein Sezessionist? Ja, gewiss, doch in welcher Sezession?

Es ist nicht sicher, wie sensibel Mahler der zeitgenössischen Kunst gegenüber war – ja der bildenden Kunst überhaupt –, bevor er in den Kreis seiner künftigen Schwiegerfamilie zur Jahreswende 1901/02 trat. Doch schon am 15. April 1902 dirigierte er eine Bearbeitung für Bläser des vierten Satzes aus Beethovens Neunter Sinfonie anlässlich der Einweihung der Beethoven-Statue von Klinger und des *Beethovenfrieses* von Klimt. Ein Ästhet im Sinne von Klimts Flucht ins Dekorative war er freilich nie. Er ist ein Komponist der Botschaften, wie man im letzten halben Jahrhundert nach vielerlei Widersprüchen und Zweifeln endlich erkannt und dabei auch eine Begeisterung für das «Unbehagen in der Kultur» (Freud) wiederentdeckt hat, für die das Österreich um 1900 eine Art Labor darstellte.

7. Carl Schorske, ebd. S. 203

8. Werner Hofmann, «Gustav Klimt», in: *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse joyeuse*, S. 399

9. Michel Pollak, «Sociologie et utopie d'un art autonome», in: *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse joyeuse*, S. 399

10. Kasimir Edschmid (1918), zitiert nach Alain Poirier, *L'expressionnisme et la musique*, Paris, Fayard, 1995, S. 14

11. Edschmid schreibt vom expressionistischen Künstler auch: «Er sieht nicht, er blickt. Er beschreibt nicht, er erlebt eine Erfahrung. Er reproduziert nicht, er gibt eine Form» (Alain Poirier, op. cit. S. 62). Der Blick ist also sowohl jener des Künstlers wie jener auf das Werk.

12. Carl Schorske, ebd. S. 299f

Unangenehmes Abenteuer Mahler's in der Secession.



Karikatur im
«Kikeriki» zur
Beethoven-Feier
in der Wiener
Secession 1902
(mit Max Klingers
Beethoven-Statue)

Beethoven: Hab' ich Dich endlich! Na wart', Du Symphonieverhuner!

Doch Mahler ist auch das Produkt einer persönlichen Entwicklung. In einem ihm gewidmeten Hauptartikel untersucht Schorske seine Entwicklungsspur mit grösster Präzision und Sensibilität. Als Spross einer Familie, die rasch von einer liberalen Politik und der Emanzipation der Juden zu profitieren wusste und ihren Kindern ausdrücklich eine «germanische» Erziehung zukommen lassen wollte, war Gustav in seiner Jugend umgeben von der volkstümlichen, besonders der musikalischen tschechischen Kultur. In den Wiener Kreisen, die er als Student frequentierte, entwickelte er eine seine Sozialkritik radikalierende Philosophie; von da an ist er «nicht mehr Deutscher oder Österreicher, sondern

Multinationalist. Dies ist vielleicht eine logische Konsequenz seines Judentums.»¹³

Die lange Phase, während der Mahler von der Volkspoesie aus der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* beeinflusst war, ist ein Reflex dieser ersten Periode, in der die Verwendung volkstümlicher Themen («womit er in die Gestik des Noblen das Gewöhnliche einführt»¹⁴) die klassische Ordnung unterläuft zu Gunsten einer soziologischen Dimension in der Musik. Nun können – in einer Collagetechnik wie in der 4. Sinfonie – apollinische Elemente (wie der dritte Satz *Ruhevoll*) direkt neben äusserst dionysischen wie der berühmten Engelskühe im vierten Satz stehen. Ohne es zu

13. Carl Schorske, «Gustav Mahler. Formation et transformation» in: *De Vienne et d'ailleurs. Figures culturelles de la modernité*, Paris, Fayard, 2000, S. 233

14. Carl Schorske, ebd. 227

wissen, entpuppt sich Mahler, eher epimetheisch angesichts der realen Bedingungen der Welt, als ein Beweihräucherer einer prometheischen Revolution, im Geist der Gründerväter als Sezessionist *avant la lettre*; er, der «die Renaissance des Individuums als integrierenden Teil eines die gesamte Natur umfassenden Ganzen ankündigt»¹⁵.

Exakt am Ende dieser Periode – nach der 4. Sinfonie, in der «volkstümliche Vorstellungskraft den Sieg des Vergnügensprinzips und der Lebensbejahung proklamiert und in einer Art kindlicher Regression erblüht»¹⁶ – wird Mahler, nunmehr über vierzig Jahre alt, in den Kreis der Sezession eingeführt. Seines intellektuellen und künstlerischen Fortgangs war er sich mit Sicherheit bewusst genug, um die mit dieser Bewegung gemeinsame ethische Identität nicht zu verkennen, selbst wenn es ihm schwer gefallen sein dürfte, Klimt in erster Linie als Künstler und nicht als ehemaligen Rivalen im Werben um Alma zu sehen.

Von hier an aber schlagen die beiden Künstler gegensätzliche Richtungen ein: Mahler macht nach einer schweren Krise sein Ich zum Thema der Werke, die ihm noch zu schreiben blieben – mit Ausnahme der seltsamen triumphalen Klammer der neobarocken 8. Sinfonie –, und Klimt zieht sich auf der anderen Seite in den Ästhetizismus zurück. Der Musiker also verschreibt seinen Fortgang dem Abstieg von der Umlaufbahn eines kollektiven Ichs und der Sozialkritik im Geist des Wunderhorns zur Zelebration eines zusehends individuellen Ichs (seit der 5. Sinfonie), während der Maler abhebt in glänzende und schmeichlerische Galaxien.

Mahler ist ein Janus. Als Prä-Sezessionist hatte er einst die Wege zum Expressionismus geöffnet, zu jener «Kunst der Darstellung innerer Bewegung» (Arnold Schönberg), in der die Welt «vom Ich überflutet wird»¹⁷, zu einem «Expressionismus, dessen bedeutendster Verkünder er geradezu im biblischen Sinne des Wortes war, indem er die existentielle Unruhe zum Kunstwerk machte»¹⁸ (*Das Lied von der Erde*, 9. und 10. Sinfonie, wo alles Pittoreske verschwindet). Er ist demnach ein Vorläufer der zweiten Generation mit Kokoschka und Schiele, zu der natürlich auch Schönberg und seine Schüler gehören, selbst wenn deren Sprache «Mahler irritierte: Die Verwendung eines präexistenten Referenzsystems führte den Diskurs zu einer anderen musikalischen Logik, die sich nicht mehr als harmonischer Verlauf verstehen liess»¹⁹.

Es gibt also eine *ethische* Verbindung zwischen Mahler und der ursprünglichen Sezession, deren Vorläufer er unbewusst war. Mahler überlässt dann aber Klimt seinem ästhetischen Universum und verfolgt selber eine reine und klare sezessionistische Zielrichtung. Er weist damit den Weg jenen, die über die Revolte gegen die Väter hinaus jetzt das prometheische Feuer an sich nehmen und die «Explosion im Garten» auslösen werden.

(Aus dem Französischen von Michael Eidenbenz)

15. William McGrath, ebd. S. 176

16. Carl Schorske, ebd. 238

17. Paul Hatvani (1917), zitiert nach Alain Poirier, op. cit. S. 47

18. Alain Poirier, ebd. S. 152

19. Alain Poirier, ebd. S. 148