

Rebekka Fritz

Karl Kraus und die Zweite Wiener Schule

Einleitung

Dieser Beitrag greift ein Thema auf, das in meiner Dissertation¹ schon am Rande gestreift wurde: die interdisziplinäre Verbreitung bestimmter ästhetischer Anschauungen im Wien des frühen 20. Jahrhunderts. Zu dieser Zeit war Wien das kulturelle Zentrum im deutschsprachigen Raum. Künstler aller Disziplinen stellten die Avantgarde; so z. B. in der Literatur Werfel, Altenberg, Hofmannsthal und Kraus, in der Musik Mahler und die sogenannte Zweite Wiener Schule – Schönberg, Berg und Webern – und in der Kunst bzw. Architektur Kandinsky und Loos. Der Kontakt zwischen den Künstlern fand nicht nur innerhalb ihrer jeweiligen Disziplin statt, sondern auch interdisziplinär. Dies kann anhand von Festschriften, Geburtstagsgratulationen und Widmungen leicht erkannt werden: So schreibt zum Beispiel Kandinsky im Schönberg-Buch, herausgegeben von Berg,² Loos im Anbruch Sonderheft zu Schönbergs 50. Geburtstag,³ Berg in der Festschrift zu Loos' 60. Geburtstag,⁴ Berg in der Festschrift zu Kraus' 60. Geburtstag⁵ und nicht zuletzt widmet Schönberg seine *Harmonielehre*⁶ Kraus.

Der Kontakt spielte sich innerhalb bestimmter Kreise und Gruppierungen ab, von denen sich einer von der oben genannten Liste herleiten läßt: Schönberg und seine Schüler – besonders Berg, Kraus und Loos.

In meinem Referat möchte ich mich nicht so sehr mit dem faktischen Nachweis der Kontakte zwischen Künstlern befassen – die Kontakte sind reichhaltig belegt,⁷ – sondern vielmehr ihre Schriften und Kunstwerke auf die Auswirkungen dieser Kontakte hin untersuchen. Die künstlerische Beziehung zwischen der Zweiten Wiener Schule und Kraus wird ausgelotet, indem ich zuerst ausgewählte Schriften stilistisch und in Bezug auf ästhetische Aspekte untersuche, um danach ihre Umsetzung exemplarisch an jeweils einem Kunstwerk – dem *Präludium* aus Bergs op. 6 und Kraus' Gedicht *Instanz des Reimes* – nachzuvollziehen.

¹ Rebekka Fritz: *Text and Music in German Operas of the 1920s*, Frankfurt a. M. 1998, S. 104ff. u. S. 186ff.

² *Arnold Schönberg: mit Beiträgen von Alban Berg, Paris von Gütersloh u. a.*, München 1912.

³ *Arnold Schönberg zum 50. Geburtstage*, Wien 1924.

⁴ *Adolf Loos: Festschrift zum 60. Geburtstag*, Wien 1930.

⁵ *Stimmen über Karl Kraus*, hrsg. v. einem Kreis dankbarer Freunde, Wien 1934.

⁶ *Arnold Schönberg: Harmonielehre*, Wien 1911.

⁷ So z. B. bei Soma Morgenstern: *Alban Berg und seine Idole*, Lüneburg 1995; *Alban Berg: Briefe an seine Frau*, hrsg. v. Helene Berg, München 1965; *The Berg-Schönberg Correspondence: Selected Letters*, hrsg. v. Juliane Brand, Donald Harris u. Christopher Haily, New York 1987; *Arnold Schönberg und Wassily Kandinsky: Briefe*, hrsg. v. Jelena Hahl-Koch, Wien 1980.

Schriften

Sprache

In den Schriften Kraus', Loos' und denen der Zweiten Wiener Schule – hier besonders in Schönbergs sogenanntem *Gedanke Manuskript*⁸ – erscheinen immer wieder bestimmte Schlagwörter, die eine ganz eigene Bedeutung haben. Die Logik und (Natur-) Notwendigkeit eines Kunstwerks wird betont, sein innerer Zusammenhang und der hinter bzw. über dem Kunstwerk stehende Gedanke hervorgehoben. So schreibt Kraus in einem Aphorismus: „Das geschriebene Wort sei die naturnotwendige Verkörperung eines Gedankens und nicht die gesellschaftsfähige Hülle einer Meinung.“⁹ Berg äußert sich ganz ähnlich über Schönbergs Kompositionen: „jede Form, und sei es die einfachste und älteste, entspringt der Notwendigkeit seiner Kunst und nicht ihrer Fertigkeit.“¹⁰

Ästhetische Aspekte

Nicht nur die Sprache in den Schriften der Zweiten Wiener Schule und Kraus' ähneln sich, sondern auch die darin ausgedrückten ästhetischen Anschauungen. Drei dieser Aspekte erscheinen immer wieder – nicht nur bei Berg und Kraus, sondern auch in Schönbergs und Loos' Schriften.

Form, Inhalt und Gedanke im Kunstwerk

Schönberg schreibt in dem Aufsatz *Composition with Twelve Tones* von 1941: „THE TWO-OR-MORE-DIMENSIONAL SPACE IN WHICH MUSICAL IDEAS ARE PRESENTED IS A UNIT. Though the elements of these appear separate and independent to the eye and ear, they reveal their true meaning only through their co-operation. [...] All that happens at any point of this musical space has more than a local effect. It functions not only in its own plane, but also in all other directions and planes, and is not without influence even at remote points.“¹¹

Er stimmt mit Kraus' Aphorismus überein, daß die Form des Ausdrucks im Kunstwerk und sein Inhalt sich gegenseitig beeinflussen. Beide sind von Anfang an Teil des Kunstwerks, sie bedingen einander und sind voneinander abhängig; beide bestimmen den Gedanken, also die Aussage, des Kunstwerks.

Das Kunstwerk als Organismus

„Ansichten pflanzen sich durch Teilung, Gedanken durch Knospung fort.“¹² Kraus beschreibt in diesem Aphorismus auf sehr unterschiedliche Art denselben Sachverhalt

⁸ Arnold Schönberg: *Coherence, Counterpoint, Instrumentation. Instruction in Form*, hrsg. v. Severine Neff, London 1994. Ders.: *The Musical Idea and the Logic, Technique and Art of its Presentation*, hrsg. v. Patricia Carpenter u. Severine Neff, New York 1995.

⁹ Karl Kraus: *Aphorismen*, in: Schriften, Bd. 8, hrsg. v. Christian Wagenknecht, Frankfurt 1986, S. 111.

¹⁰ Alban Berg: „Gurrelieder“ von Arnold Schönberg, *Führer*, in: Glaube, Hoffnung und Liebe, hrsg. v. Frank Schneider, Leipzig 1981, S. 113.

¹¹ Arnold Schönberg: *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schönberg*, hrsg. v. Leonard Stein, London 1975, S. 220.

¹² Kraus, S. 111.

wie Schönberg im obigen Zitat: Für beide ist das Ganze des Kunstwerks mehr als die Summe seiner Teile. Gleichzeitig ist das Ganze schon in jedem seiner Teile enthalten und gestaltet es maßgeblich mit.

Symmetrie

In seinem Aufsatz *Die Büchse der Pandora*¹³ stellt Kraus den symmetrischen Aufbau und die geschlossene dramatische Form der beiden Werke Wedekinds – *Erdgeist* und *Die Büchse der Pandora* – in den Vordergrund, obwohl ihr Aufbau vielmehr auf eine offene dramatische Form schließen läßt. Susanne Rode hat eindrucksvoll dargestellt, wie sehr Berg in seiner Ausarbeitung des Librettos zu *Lulu* von dieser Interpretation der Dramen beeinflusst war.¹⁴ Symmetrische Formen sind für Kraus und die Komponisten der Zweiten Wiener Schule wichtige ästhetische Ausdrucksmittel. Dies hängt eng mit den beiden schon genannten ästhetischen Aspekten zusammen: Die symmetrische Form ist eng mit dem Inhalt verknüpft (Tonfolgen und Sprache lassen sich nicht leichtfertig in Krebs oder Umkehrung verwenden); die Symmetrie spielt in Organismen eine wichtige Rolle.

Die letzten beiden Aspekte – die Vorstellung vom Kunstwerk als Organismus und Betonung der Symmetrie im formalen Aufbau – erscheinen in ausgeprägter Weise in Schönbergs Schriften zur Komposition mit zwölf Tönen, besonders in seinen unvollendeten Manuskripten zum musikalischen Gedanken.¹⁵ Komposition mit Reihen begünstigt diese Aspekte in gewisser Weise: Die Reihe durchdringt mit ihren Permutationen die gesamte Komposition, wobei die Permutationen wiederum auf symmetrischen Veränderungen der Reihe basieren (Umkehrung, Krebs).

Ästhetische Aspekte – Kunstwerk

Zum Schluß möchte ich die Verwirklichung dieser drei Aspekte, die bisher nur sehr abstrakt vorgestellt wurden, konkret an Kunstwerken von Berg und Kraus nachvollziehen. Die folgende Untersuchung will keinen Vergleich der beiden Werke anstellen,¹⁶ sondern lediglich Möglichkeiten der Verwirklichung der gemeinsamen ästhetischen Auffassung zeigen. Als Beispiele dienen das *Präludium* aus Bergs op. 6 und Kraus' Gedicht *Instanz des Reimes*.

Berg: op. 6, *Präludium*

Form, Inhalt und Gedanke

Der Höhepunkt dieses Stückes (T. 36) ist aus einem einzigen Motiv erstellt. Dieses Motiv ist eine Entwicklung des thematischen Materials vom Anfang des Stückes.

Es erscheint in fast allen Stimmen, aber in verschiedenen Notenwerten: Sechzehntel in den Geigen, Achtel in den Flöten, Viertel in Klarinette und Trompete, Triolen

¹³ Karl Kraus: *Die Büchse der Pandora*, in: Schriften Band 3: Literatur und Lüge, hrsg. v. Christian Wagenknecht, Frankfurt 1987, S. 9-21.

¹⁴ Susanne Rode: *Alban Berg und Karl Kraus: Zur geistigen Biographie des Komponisten der „Lulu“*, Frankfurt 1988.

¹⁵ Schönberg: *The Musical Idea* und ders.: *Coherence*.

¹⁶ Vgl. Alexander Goehr: *Schönberg and Karl Kraus*, in: *Music Analysis* 4 (1985), S. 59-71.

(Halbe) in den Posaunen. Der Höhepunkt ist die Essenz des Präludiums sowohl in Form als auch Inhalt – die Verarbeitung des zentralen Motivs – und präsentiert somit dessen Gedanken.



Notenbeispiel: Alban Berg, op.6: *Präludium*, Fl. T. 18-19, 36.

Das Kunstwerk als Organismus

Am Anfang des *Präludiums* entwickeln sich alle musikalischen Parameter aus dem Nichts: Der Rhythmus wird in Takt zwei etabliert, Tonhöhen setzen in Takt drei ein, Harmonien treten erstmals in Takt vier auf, und in Takt sechs erscheint schließlich ein Melodiefragment im Fagott. Die Komposition wächst wie ein Organismus, indem jede Entwicklung auf der vorhergehenden aufbaut.

Symmetrie

Die musikalischen Parameter ereignen sich am Ende des *Präludiums* in umgekehrter Reihenfolge ausgehend vom Melodiefragment in Trompete und Kontrabass (T. 50). Die Komposition verschwindet wieder im Nichts und spiegelt somit die Ereignisse vom Anfang.

Die drei angesprochenen ästhetischen Aspekte tragen somit maßgeblich zum Gesamteindruck von Bergs Komposition bei: Nicht allein basiert die Form auf der Symmetrie, auch die Entwicklung und Durchführung der Motive zeigt den Zusammenhang von Form, Inhalt und Gedanke. In ihrem Zusammenspiel formen sie ein organisches Ganzes.

Kraus: *Instanz des Reimes*

Nun möchte ich die drei ästhetischen Aspekte auch in einem Werk von Kraus darstellen. Ganz bewußt habe ich keine der Glossen als Beispiel gewählt, sondern ein Gedicht. Die Gedichte von Kraus wirken eher konservativ, geben aber einen guten Einblick in die Sorgfalt, die Kraus in Sprachgebrauch und Form anwendet.

Instanz des Reimes

Zwei Sphären und zwei
beginnen zu zanken,
der Reim ist Gericht.
Zum Klang wird der Schrei,
der Klang zum Gedanken,
der Zank zum Gedicht.¹⁷

¹⁷ Karl Kraus: *Worte in Versen*, in: Werke, Bd. 7, hrsg. v. Heinrich Fischer, München 1959, S. 124.

Form, Inhalt und Gedanke ganz klar: ein Gedicht (speziell) über ein Gedicht (allgemein). Aber die Abstimmung von Form, Inhalt und Gedanke geht noch tiefer: Die beiden Sphären finden sich im zweiteiligen Aufbau und in den zuerst unvereinbaren Welten von Gedicht und Gericht. Erst ihre Zusammenführung durch den Reim läßt einen Zusammenhang – den Gedanken – zutage treten.

Das Kunstwerk als Organismus

Der Sprachgebrauch läßt das Gedicht zum Organismus werden. In der ersten Hälfte des Gedichts finden sich etliche quasi-Alliterationen: S- und Z-Laute: zwei, Sphären, zanken; R-Laute: Reim, Gericht. In der zweiten Hälfte verlagern sich diese Klangmuster von den Konsonanten zu den Vokalen (quasi-Innenreime): Klang, Gedanken, Zank. Während die erste Hälfte noch recht prosaisch verläuft, mutiert das Werk in der zweiten Hälfte durch die Wiederholung eines Klanges zum Gedicht. Zusammengehalten wird es u. a. durch die Präsenz eines Teiles des Innenreimes (zanken) in der ersten Hälfte.

Symmetrie

ist in einem Gedicht oft unausweichlich, besonders wenn es wie Kraus' Gedichte eine eher konservative Form hat. Das Gedicht fällt in zwei Hälften bestehend aus jeweils drei Versen mit dem Reimschema a, b, c. Jede Hälfte besteht aus einem Satz. Die Pointe des Gedichts steckt jedoch in der „falschen“ Zuordnung der Hauptwörter im jeweils dritten Vers: Reim – Gericht, Zank – Gedicht. „Richtig“ wäre: Reim – Gedicht, Zank – Gericht. Hier nun erklärt sich auch der Titel: *Instanz des Reimes* ist eine weitere falsche Zuordnung. Erst die Verarbeitung in Reimform kann Gericht und Gedicht zu einem Gedanken verbinden.

Abschluß

In diesem Beitrag habe ich den Austausch von Ideen im Wien des frühen 20. Jahrhunderts in zwei Disziplinen – Musik und Literatur – am Beispiel der Zweiten Wiener Schule und Kraus gezeigt; und dies nicht nur abstrakt in ihren Schriften, sondern auch die praktische Umsetzung der in den Schriften dargestellten Aspekte in ihrem Werk. Diese Art von interdisziplinärer Untersuchung kann weiter ausgeweitet werden: durch den Einbezug anderer Disziplinen, z. B. der Architektur (Loos) oder der bildenden Kunst (Kandinsky). Im musikalischen Bereich ist die Relevanz der hier vorgestellten Aspekte besonders bei der Komposition mit zwölf Tönen eine genauere Untersuchung wert. In Untersuchungen solcher Art wird ein dichtes Netzwerk von Ideen erkennbar, und Strömungen können auch über einzelne künstlerische Disziplinen hinaus verfolgt werden.