

Jugendstil und Musik in der Oper der Jahrhundertwende

von Horst Weber, Göttingen

I

Es ist ungewiß, ob es einen musikalischen Jugendstil gibt. Diese Unsicherheit ist u. a. darin begründet, daß auch in der Kunstgeschichte der Begriff „Jugendstil“ nicht fest umrissen ist und die Übernahme in die Literaturwissenschaft nicht gerade zu seiner Präzisierung beigetragen hat¹. Daher ist die Frage, ob der Begriff „Jugendstil“ auch auf Musik anwendbar ist, nur durch eine interdisziplinäre Diskussion zu erörtern; die Oper erscheint als Diskussionsgegenstand besonders geeignet, da in ihr Musik, Dichtung und bildende Kunst zusammenwirken.

Die Jugendstildiskussion innerhalb der Kunstgeschichte ist von zwei widerstrebenden Tendenzen beherrscht: Die eine Richtung versucht, den Jugendstil auf Gebrauchskunst, in der er sich zuerst ausprägte, einzugrenzen und ihm dadurch einen möglichst konkreten Inhalt zu bewahren; als konstitutive formale Merkmale des Jugendstils gelten Linie, Ornament, Flächigkeit und Rahmenkonstruktion, – wie sie besonders deutlich im Buchschmuck der Zeit erscheinen. Schon der Frage einer Jugendstilmalerei stehen manche Vertreter dieser Richtung kritisch gegenüber². Die andere Richtung, die auch die Ausdehnung des Jugendstilbegriffs auf andere Künste – und zwar auch auf die Musik – betrieben hat, tendiert dazu, Jugendstil als umfassenden Epochenbegriff für die Kunst der Jahrhundertwende zu etablieren, und zwar in der grundsätzlich richtigen Erkenntnis, daß hinter jenen typischen Formen des Jugendstils eine bestimmte Lebenshaltung, ja eine Ideologie steht, die auch auf andere Künste ausstrahlt hat³. Als eine zentrale Komponente dieser Lebenshaltung wurde die Ästhetisierung des Lebens erkannt⁴; man konnte sich dabei auf die Herkunft des Jugendstils von den englischen „Arts and Crafts“ berufen, einer Bewegung, die sich in sozialreformerischem Eifer gegen die Industrie, gegen die Maschine als Produktionsmittel wandte und durch Rückkehr zum Handwerk die Entfremdung des Menschen von seiner Umwelt überwinden wollte⁵. Der Jugendstil wurde eine

1 Wichtige Untersuchungen zum Jugendstil in der Literatur: V. Klotz, *Jugendstil in der Lyrik*, in: Akzente 4, 1957, S. 26-34. E. Klein, *Jugendstil in deutscher Lyrik*, Phil. Diss. Köln 1957. H. Fritz, *Literarischer Jugendstil und Expressionismus. Zur Kunsttheorie, Dichtung und Wirkung Richard Dehmels*, Stuttgart 1969. D. Jost, *Literarischer Jugendstil* (Sammlung Metzler Nr. 81), Stuttgart 1969.

2 Vgl. F. Schmalenbach, *Die Frage einer Jugendstilmalerei*, in: Jugendstil, hrsg. von J. Hermand (Wege der Forschung, Bd. 110), Darmstadt 1971, S. 315-332.

3 Z. B. K. Bauch, *Jugendstil*, in: Der Weg ins 20. Jahrhundert, hrsg. v. H. Seling, München 1959, S. 9-35.

4 Siehe H. Fritz, a. a. O., S. 81-128.

5 N. Pevsner, *Wegbereiter moderner Formgebung. Von Morris bis Gropius*, rde 33, Hamburg 1957, S. 36-44.

ausgesprochene „Villenkunst“; man umgab sich mit erlesenen Gegenständen in seinem Heim, — ein hortus conclusus, der vor der Außenwelt abgeschirmt war. Das innere Leben — Maeterlincks „*vie intérieure*“ —, das seelische Erleben war wichtiger als die Außenwelt, ein narzißtischer Zug ist für die Geschöpfe des Jugendstils charakteristisch; sie sind gleichsam Menschen ohne Perspektive, ohne Handeln, Entscheidungen, ohne Geschichte.

Derlei Züge sind leicht in den literarischen Vorlagen zu Opern jener Zeit zu finden, man denke etwa an *Salome* oder *Pelléas et Mélisande*. Auch die formalen Kriterien des Jugendstils sind in der szenischen Verwirklichung der Opern nachweisbar; es sei nur daran erinnert, daß Gustav Mahlers Bühnenbildner an der Wiener Hofoper Alfred Roller Mitbegründer der Sezession war, oder daß Mahlers Protagonistin Anna Bahr-Mildenburg eine Regiebearbeitung des *Tristan* veröffentlicht hat⁶, in der das unentwegte Umschlingen und Sich-wieder-entwinden von Tristan und Isolde den gestischen Stil einer Eleonora Duse auf die Opernbühne zu übertragen versuchte.

Doch all diese Bezüge zwischen Jugendstil und Oper, die sich beliebig vermehren ließen, rechtfertigen nicht schon, von musikalischem Jugendstil zu sprechen; die formalen Kriterien des Jugendstils müßten an der Musik der Opern selbst verifiziert werden. Aber es ist schwierig zu entscheiden, was in der Musik das Äquivalent für Linie, Ornament, Fläche und Rahmen sei. Entspricht die Linie in der bildenden Kunst der melodischen Linie in der Musik, und wäre etwa Schönbergs *Pelléas und Mélisande* mit seiner hypertrophen Polyphonie „Jugendstilmusik“?

Es ist freilich zu bedenken, daß die Idee der Stilkongruenz um die Jahrhundertwende eine wichtige Rolle gespielt hat. In Wien z. B. veranstaltete der „Verein für Kunst und Kultur“, dem auch Schönberg und sein Kreis angehörte, eine Dichterlesung Richard Dehmels, die in den Ausstellungsräumen des Hagenbundes, einer Abspaltung der Sezession, stattfand und während der Vertonungen Dehmelscher Gedichte von Schönberg, Zemlinsky u. a. vorgetragen wurden. Das Zusammenwirken der Künste in stilkongruentem Rahmen wurde also auch außerhalb der Oper betrieben. Peter Behrens, der die Programmhefte jenes Vereins gestaltete und mit dem Wiener Kreis Kontakt hatte, konstatierte in seiner 1900 erschienenen Schrift *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols*⁷: „Der Stil einer Zeit bedeutet nicht besondere Formen in irgend einer besonderen Kunst; jede Form ist nur eines der vielen Symbole des inneren Lebens, jede Kunst hat nur teil am Stil. Der Stil aber ist das Symbol des Gesamtempfindens, der gesamten Lebensauffassung einer Zeit und zeigt sich nur im Universum aller Künste.“ Im Gegensatz zu den immerhin berechtigten Bedenken heutiger Wissenschaftler hatten die Künstler um 1900 offensichtlich das Bewußtsein, es gebe noch einen Stil. Dieses Bewußtsein muß zunächst einmal ernst genommen werden,

6 A. Bahr-Mildenburg, *Tristan und Isolde. Vollständige Regiebearbeitung sämtlicher Partien mit Notenbeispielen*, Leipzig 1936.

7 P. Behrens, *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols*, Leipzig 1900, S. 10.

auch wenn geprüft werden muß, inwieweit es sich um Ideologie handelt, die durch die Analyse der formalen Gestaltung in den einzelnen Künsten widerlegt wird. Trotz methodischer Schwierigkeiten muß die Frage eines musikalischen Jugendstils erörtert werden, zumal dies schon von fachfremder Seite versucht wurde⁸.

II

Im folgenden sollen aus einer Oper Alexander Zemlinskys einige satztechnische Details mitgeteilt werden, die zu formalen Kriterien des Jugendstils in Beziehung gesetzt werden können. Zemlinskys dritte Oper, *Der Traumgörge*, nach einem Libretto des Wiener Journalisten Leo Feld, der dem Kreis um Wolzogens „Überbrett!“ angehörte, entstand in den Jahren 1904 bis 1906. In ihr wird eines der zentralen Probleme des fin de siècle gestaltet, nämlich die Beziehung zwischen Traum und Wirklichkeit. Natürlich wäre es auch hier lohnend, das Libretto auf Ideen des Jugendstils hin zu untersuchen, aber deren Konstatierung wäre wiederum für das eigentliche Problem eines musikalischen Jugendstils peripher. Stattdessen möchte ich mich gleich der musikalischen Faktur der innerhalb der Oper zentralen Traumscene zuwenden; in ihr überläßt sich der Held der Oper zunächst Naturstimmungen, verliert sich dann in Kindheitserinnerungen und erlebt schließlich – in Schlaf gesunken – einen Traum, in dem ihm eine Prinzessin als Allegorie der Welt erscheint; diese verlockt ihn, die dörfliche Idylle, in der er bisher gelebt hat, zu verlassen und sich die Welt zu erobern.

Die ersten 16 Takte⁹ dieser Szene bilden eine Periode, deren Harmonik unbeeleglich in *Des*-Dur verharrt, in lang ausgehaltenen Bläserakkorden ist der *Des*-dur-Dreiklang ständig gegenwärtig, lediglich Figurationen in Klarinette und Harfe beleben diesen stehenden Klang, indem sie teils durch Neben- und Durchgangsnoten den *Des*-dur-Dreiklang umschreiben, teils durch harmonieeigene Töne darstellen. Harmonisches Charakteristicum dieser Figurationen bildet die Trübung von *Des*-dur zur gleichnamigen Mollvariante durch das ständig im Durchgang erscheinende *fes* und gegen Ende der Periode die Streifung der Subdominante, die wiederum zwischen Dur und Moll schwankt.

Diese zwischen *Des*-dur und -moll schwankende sechzehntaktige Periode bildet das einfache Modell für die harmonische Disposition der Szene. In den beiden folgenden Perioden wird dieses Irisieren auskomponiert: In der zweiten Periode erscheint über dem Orgelpunkt *Des E*-dur als enharmonisch verwechselte Durparallele zu *des*-moll, die Moll-Subdominante *ges* wird ebenfalls enharmonisch verwechselt und *fis* Ausgangspunkt einer harmonischen Abschweifung nach *C*-dur über den *D*-dur-Sextakkord als Wechseldominante; ein Trugschluß führt von *C*- nach *Des*-dur zurück. In der dritten Periode erscheint eine Passage, in der *b*-moll als Parallele von *Des*-dur auskomponiert wird; die Dur-Subdominante *Ges* wird ersetzt durch die

⁸ Beispielsweise J. Hermand, *Jugendstil. Ein Forschungsbericht 1918-1964*, Stuttgart 1965, S. 81 ff.

⁹ Klavierauszug, Wien-New York 1906, S. 57 ff.

enharmonisch verwechelte Parallele *dis*-moll, die ihrerseits wiederum von ihrer Variante *Es*-dur eingerahmt ist, Diese beiden Perioden, von denen die eine *des*-moll, die andere *Des*-dur auskomponiert, bilden wieder Ausgangspunkte für noch kompliziertere Ausführungen des harmonischen Modells, dessen Charakteristicum, nämlich das ständige Schwanken zwischen Dur und Moll respektive die Austauschbarkeit der beiden harmonischen Varianten und die Wendung zur Subdominante gegen Ende, erhalten bleiben. Diese Entwicklung kann hier nicht weiter verfolgt werden, aber die drei Abschnitte genügen zur Demonstration dessen, worauf es ankommt:

1. Zemlinsky übt die Variantentechnik an einem harmonischen Modell. Obwohl die Varianten immer entlegene Harmonien in das harmonische Modell einbeziehen, findet keine Modulation statt, durch die eine Tonart erreicht und befestigt würde, sondern das Gerüst wird auskomponiert, gewissermaßen harmonisch koloriert. Das harmonische Modell erfüllt eine Rahmenfunktion.

2. Zwischen dem, was sich auf der Bühne und in der Musik ereignet, besteht ein Zusammenhang. Spätestens seit Mozart sind Kadenz und Modulation in der Oper Ausdruck von Entscheidungen und Aktionen der dramatischen Figuren. In der Harmonik der Traumszene weder kadenziert, noch moduliert, sondern das Irisieren zwischen Dur und Moll gleichsam reflektiert, bildet sie ein musikalisches Analogon zu der Bewußtseinsentwicklung des Helden, – vom Versenken in eine Naturstimmung über Erinnerung zu einem visionären Traum.

3. Obwohl methodische Bedenken von vornherein eingeräumt werden müssen, ist man zunächst einmal versucht, von den Beobachtungen, die an der Musik der Traumszene gemacht wurden, Parallelen zu Erscheinungen des Jugendstils zu ziehen. Das harmonische Modell als Rahmen könnte ein formales Kriterium des Jugendstils erfüllen. Das Verhältnis zwischen dem stehenden *Des*-dur-Dreiklang der ersten Periode und den ihn figurierenden Bewegungen in Klarinette und Harfe könnte mit dem Verhältnis von Fläche und Linie in der bildenden Kunst des Jugendstils verglichen werden. Schließlich scheint eine Harmonik, die überall hinkommt und doch nirgends hin will, die – wie ich es eben umschrieb – sich selbst reflektiert, einen Zug zu verraten, der dem Narzißmus des Jugendstils nicht fern ist.

Es bleibt fraglich, ob derlei Analogien zwischen den Künsten ausreichen, um einen musikalischen Jugendstilbegriff zu begründen. Ein Schritt weiter wäre getan, wenn es gelänge, die aus der Anschauung gewonnenen formalen Kriterien des Jugendstils, – die nicht ohne weiteres auf Musik übertragbar sind –, auf Strukturmodelle zu reduzieren, die z. B. das Verhältnis zwischen dem Ganzen und den Teilen eines Kunstwerks des Jugendstils bestimmen, oder das Verhältnis der Teile untereinander. Voraussetzung dafür scheint jedoch, gleichsam hypothetisch die satztechnischen Eigentümlichkeiten der Musik um die Jahrhundertwende, und besonders der Oper, auf ihre Analogiefähigkeit zu Kriterien des Jugendstils zu untersuchen. Eine weitere Frage wäre, ob solche Erscheinungen für die Musik um 1900 charakteristisch oder peripher sind. Ob sich dann „Jugendstil“ als musikhistorischer Terminus durchsetzt oder nicht besser ein aus der Musik abgeleitetes Wort seine Stelle einnehmen sollte, ist schließlich auch eine Frage des common sense.