

Wien um 1900

Brutstadt der Moderne

Eine Ausstellung der Fondation Beyeler in Riehen belegt eindrücklich, wie zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Wien die Trennung von bildender Kunst und Handwerk im Konzept des Gesamtkunstwerks aufgehoben wurde.

«Klimt, Schiele und ihre Zeit» heisst der etwas irreführende, aber sicher publikumswirksame Untertitel des von Barbara Steffen kuratierten Überblicks über das Kulturtreibhaus Wien an der Wende zum 20. Jahrhundert. Passend behauptet das Katalogvorwort, die Schau sei «die erste Ausstellung in der Schweiz, die einen umfassenden Überblick über die Kunst der Wiener Moderne gibt».

Warum diese Übertreibungen? Im Winter 1988/89 gab das Zürcher Kunsthaus, gestaltet von Harald Szeemann und Klaus Albrecht Schröder einen, was die Anzahl der ausgestellten Künstler und die Zeitspanne betrifft, weiter reichenden Überblick. Und schon damals war – unter dem Titel: Egon Schiele und seine Zeit. Österreichische Malerei und Zeichnung von 1900 bis 1930 – die Sammlung Leopold die wichtigste Leihgeberin. Am gleichen Ort war drei Jahre später Gustav Klimt mit 60 Gemälden und 130 Zeichnungen präsent – «eine der ersten umfassenden monographischen Dokumentationen zu Leben und Werk des grossen österreichischen Künstlers», wie der damalige Kunsthaus-Direktor Felix A. Baumann anmerkte.

So bedeutend die Schnittmengen der drei Präsentationen sein mögen: Am Verdienst, die «Versuchsstation des Weltuntergangs» (so Karl Kraus über das Wien der Jahrhundertwende) einmal mehr zu präsentieren, ist nicht zu deuteln. Dabei sind zwei Aspekte besonders gut herausgearbeitet: Zum einen die künstlerisch produktive Spannung zwischen Gustav Klimt und Egon Schiele, und zum zweiten jener «Hang zum Gesamtkunstwerk»,

Die Ausstellung «Wien 1900. Klimt, Schiele und ihre Zeit» in der Fondation Beyeler in Riehen belegt, wie die Trennung von bildender Kunst und Handwerk vor hundert Jahren im Konzept des Gesamtkunstwerks aufgehoben wurde.



Die von Barbara Steffen in Zusammenarbeit mit dem Museum Leopold in Wien kuratierte Schau zeigt (vom 26.9.2010 bis 16.1.2011) ausserdem eindrücklich, dass Klimt und Schiele, die heute populärsten Vorreiter der Bewegung, künstlerisch wenig verband. Klimt, fast 20 Jahre älter als Schiele, sah eine gesellschaftliche Mission darin, bildende Kunst und Kunsthandwerk zusammenzuführen und die «ideale Gemeinschaft aller Schaffenden und Geniesenden» zu fördern. Schiele dagegen (wie seine Altersgenossen Oskar Kokoschka und Richard Gerstl) ging es in erster Linie um sich selbst. Sie malten, um ihrem eigenen Ich auf die Spur zu kommen.

Zur Ausstellung erschien ein sorgfältig redigierter Katalog. Barbara Steffen (Hrsg.): Wien 1900. Klimt, Schiele und ihre Zeit. Ein Gesamtkunstwerk. 272 Seiten, Ostfildern 2010 (Hatje Cantz Verlag) CHF 62.00. Von Interesse ist auch die als Hörbuch auf einer CD mit einem illustrierten Begleitheft publizierte Audioführung. United One Records LC 04455 € 12.95

den Harald Szeemann erstmals 1983 beschworen hatte und fünf Jahre später in seinem Zürcher Katalogbeitrag auf das «Gesamtkunstwerk Wien» übertrug.¹ Die unterschiedliche Interpretation des Begriffs ist dabei nicht zu übersehen: Ursprünglich – und darauf bezog sich Szeemann 1983 – waren Werke gemeint, die aus dem Einsatz diverser Kunstgattungen (zum Beispiel Musik, Tanz, Malerei) ein neues Ganzes schufen. Wien um

¹ Schade, dass Barbara Steffen auf diese Zusammenhänge in ihrem kundigen Katalogbeitrag nur en passant eingeht. Szeemanns wichtiger Aufsatz von 1988 wird gänzlich ignoriert.

1900 als Gesamtkunstwerk zu plakativieren, ist höchstens als Marketingidee vertretbar. Denn das Konzept der Secessionisten, das damit umschrieben werden soll, bezog sich ja nicht auf den Lebensraum der Stadt, sondern auf die Überwindung der Grenzen zwischen «hoher» und «angewandter» Kunst und der Unterschiede zwischen den Künsten: Architekten entwarfen nicht nur Gebäudehüllen, sondern nahmen auch Einfluss auf das Innere, auf die Raumgestaltung ebenso wie auf die Möblierung.

Auch einen zweiten Gegensatz hatten Gustav Klimt, der erste Vorsitzende der Secession, und seine Mitstreiter im Visier: Sie demolieren, mindestens verbal, die Grenzen zwischen Kunst-Schaffenden und Kunst-Genießenden. Die Auftraggebenden konnten sich als Teil des Kunstbetriebs fühlen, während sich die



Gustav Klimt: Goldfische (1901/02)

Künstler aus ihren Elfenbeintürmen befreien und sich mit dem Publikum auseinander setzen sollten.

Wie schwierig das war (und ist), erlebte Gustav Klimt in schmerzhafter Weise, als seine Fakultätsbilder abgelehnt wurden und ihn das zuständige Ministerium wissen liess, dass er nicht zum Akademie-Professor taugte. Seinen Frust über die mehrfache Zurückweisung machte er 1902 im Bild

«Die Goldfische» auf unmissverständliche Weise publik. Ursprünglich hätte das provo-

kante Gemälde «An meine Kritiker» heissen sollen.

Der beabsichtigte Skandal brauchte keinen eindeutigen Titel: Das Düsseldorfer Unterrichtsministerium wollte das Bild aus einer Ausstellung entfernen lassen, weil die ausladenden Hinterbacken den deutschen Kronprinzen hätten schockieren können. Und 1904, an der Weltausstellung in St. Louis (USA), und später in Wien löste es heftige Kontroversen aus. Friedrich Stern, Kunstkritiker des Neuen Wiener Tagblatts, giftete über den «verzeichneten und sehr künstlich gefärbten Frauenkörper in widriger Pose».

Und was war Schiele in den Augen der Öffentlichkeit, die den vergleichsweise gesitteten Klimt als provokanten Schmierfink erlebte? Die verklemmten Wiener Bürger, die sich 1895 erstmals von Freuds und Breuers «Studien über Hysterie» die Angstlust vor den Frauen begründen liessen, erhielten 1900 vom Leipziger Neurologen Paul Julius Möbius die wissenschaftliche Gewissheit «Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes» und drei Jahre später, mit dem Bestseller «Geschlecht und Charakter» des 23-jährigen Selbstmörders Otto Weininger, auch eine moralische Rechtfertigung für den frauenfeindlichen Zeitgeist.

Es ist heute kaum nachvollziehbar, welche Wirkung in dem misogynen Milieu die erotisch aufgeladenen Zeichnungen und Bilder entfalteten. Während Klimt die Sexualität in seinen Aktbildern so sehr ornamental camouflierte, dass sie – nach Ansicht von Karl Kraus – «die fleischlichen Gedanken rasch austreiben», begnügte sich Schiele ein paar Jahre später nicht mit der Stilisierung. Die Posen seiner Modelle sollten aus allen Blickwinkeln aufreizend wirken.

Gleichwohl bleibt die strenge Inszenierung offensichtlich: «Die Freiheit der Stellungswahl», schrieb Klaus Albrecht Schröder in seinem Beitrag zum Katalog der Zürcher Ausstellung von 1988, «findet ihre Grenzen in der zeichnerischen Brauchbarkeit des Motivs. Die Stereotypie verschiedener Haltungsmuster – das hochgezogene Bein, der Blick unter den



Egon Schiele: Liegende Frau (1917)

Rock oder auf den gekrümmten Rücken – signalisiert die Beschränkung der Selbstbestimmung der Modelle.»

Das heisst: Die provokatorische Malerei Klimts und Schieles hatte nicht das Ziel, den frauenfeindlichen Zeitgeist zu denunzieren, vielmehr war sie ein – freilich freizügiger – Reflex der herrschenden Macho-Kultur.

Gleichwohl gilt, was Barbara Steffen in ihrem Katalogbeitrag betont: «Schiele, Kokoschka und Richard Gerstl bewegten sich künstlerisch in eine andere Richtung als Klimt.» Während dieser – wie Koloman Moser und der Architekt Josef Hoffmann – seine Fertigkeiten in den Dienst des Gesamtkunstwerks stellte, waren die Frühexpressionisten «in ihren eigenen Persönlichkeiten, inneren Zwängen und der Suche nach ihrer Identität so sehr verstrickt, dass sie nur in der Malerei einen Ausweg sa-



Josef Hoffmann: Kabarett Fledermaus (1907)

hen, sich von einem inneren, existenziellen Druck zu befreien».

Das Statement belegt, wie wenig nachhaltig das ursprüngliche Gesamtkunstwerk-Konzept in Wirklichkeit war. Ohne begeisterte und generöse Geldgeber wie der Eisenbaron Viktor Zuckermandl war es nicht aufrecht zu erhalten. Das Sanatorium Purkersdorf und einige kleinere Projekte, darunter vor allem das Kabarett Fledermaus, sie die einzigen Zeugen der konsequenten Umsetzung der Idee, «alle Lebensbereiche künstlerisch zu erfassen» (so Reiner Zettl in seinem aufschlussreichen Katalogaufsatz.

Das kollektive Streben nach dem Gesamtkunstwerk erlebte später in der Bauhaus-Bewegung eine Renaissance. Es ist kein Zufall, dass sich nur wenige, ihrer selbst sichere bildende Künstler daran beteiligten, während für die Mehrheit die Malerei ein Medium der Selbsterkenntnis blieb.

Die Schau in der Fondation Beyeler zeigt die künstlerischen Aktivitäten in der Brutstadt der Moderne in ihrer ganzen Fülle. Schwerpunkte bilden Klimts und Schieles Malerei und das Kunsthandwerk der Wiener Werkstätte. Während die Erwartungen eines breiten Publikums damit in jeder Hinsicht erfüllt werden – unter anderem erstmals auch mit einer sorgfältig gestalteten Audioführung im Hörbuchformat samt illustriertem Begleitheft – kommen jene zu kurz, die ihr Wissen über die ausgestellte Epoche vertiefen möchten. Das mag man bedauern; dem Erfolg der opulenten Ausstellung tut das aber keinen Abbruch.

© 2010 Jürg Bürgi (Text und Fotos)
Abdruck und alle anderen Publikationsformen honorarpflichtig.
<http://www.juerg-buergi.ch>