

Das Verbindende der Kulturen in der „WIENER MODERNE“

Irma Trattner, Universität Salzburg (IZMS)/Kunstuniversität Linz

Abstract

In an epoch-opening in Vienna set in 1900 the "Wiener Moderne". The density and innovation of the new artistic creation are closely linked to the "Vienna Secession", with names such as Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, Koloman Moser and others linked. It will be equally represented here in their artistic and cultural and intellectual environment in their European context.

Im Frühjahr 2010 lernte ich in Amiens während einer interkulturellen Tagung zum Thema „Banquets et convivialité“ an der Universität in Amiens Germanistik-Kollegen aus Oran kennen. Die vielen interessanten Beiträge zeigten wieder einmal, wie das verbindende der Kulturen eint und zusammenhält. Während der wenigen Tage entstand ein gutes geistiges Klima, in dem allgemeines Wohlbehagen herrschte. Der rege Austausch führte zu einer Einladung an die Université d'Oran zu dem Thema „Langue Culture et Interculturalité“ zu sprechen. Ich betonte zunächst, dass ich vom Fach der Kunstgeschichte komme und für dieses Thema eher ungeeignet zu sein scheine. Es waren aber gerade diese Zweifel, die mich schließlich bewogen, die Einladung des Präsidenten zu diesem Vortrag anzunehmen.

Meinem Auftrag gemäß sollte ich über die *Interkulturellen Kulturen* und die *Bildende Kunst in der „Wiener Moderne“* sprechen – ein Thema, das an sich höchst problematisch ist. Es fügt sich aber, dass ich einen relativ leichten Einstieg in das Thema habe. Bedeutende Autoren wie Franz Werfel, Joseph Roth, Stefan Zweig, Heimito von Doderer oder Fritz von Hermanowsky-Orlando bilden literarisch jene Phalanx von Vertretern einer österreichischen Moderne, denen sich die Kontinuität eines ‚habsburgischen Mythos‘ vor allem verdankt.³³ Ein Name fehlt freilich noch in dieser Reihe: Der Name jenes Autors, der vielleicht am schärfsten gegen die ideologische Versteifung der habsburgischen Kultur vorgegangen ist und dem diese zugleich ihre treffendste Beschreibung verdankt: Robert Musil, der mit dem Begriff „Kakanien“ die wohl prägnanteste und gängigste Formel für die österreichisch-ungarische Doppelmonarchie, ihre mentale Verfassung und ihren altmodischen Lebensstil gefunden hat.³⁴ Diese Brisanz zeigte natürlich in allen kulturellen Erscheinungen ihre Auswirkungen, die die Bildende Kunst in höchstem Maße beeinflusste und noch vor dem Erscheinen des Romans von Musil, der im Jahre 1931 erschienen war, ihrer Zeit im wahrsten Sinne des Wortes voraus war.

³³Magris, Claudio: *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur*. Übers. Madeleine von Pásztor. Müller, Salzburg 1966; nach der ital. Neuausgabe bearbeitet: Zsolnay, Wien 2000.

³⁴Bolterauer, Alice: ‚KAKANIEN‘ – oder was eine mitteleuropäische Landschaft sein könnte. Anmerkungen zu Robert Musil, <http://www.kakanien.ac.at>, 8/9/2010

In Wien nahm der Zeitgeist um die Jahrhundertwende bekanntlich eine besondere Gestalt an. Wien war die Hauptstadt eines europäischen Großreichs, dessen historische Kernländer bis weit in den ost- und südosteuropäischen Raum hineinreichten. Durch jahrhundertelange Verbindungen pflegte es kontinuierlichen kulturellen Austausch mit Italien, den Niederlanden, mit Spanien und dessen Kolonien.

Die Habsburger, deren Stammbaum sich bis in das 12. Jahrhundert zurückverfolgen lässt, waren durch ihre Heiratsdynastien mit ganz Europa verwandt. Vom 15. bis in das 19. Jahrhundert trugen die Habsburger die Kaiserkrone des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation, worin sich der Anspruch auf die Schirmherrschaft über die Christenheit und die Nachfolge des Imperium Romanum bekundete. Erst mit der Neuordnung Europas im Zuge der Napoleonischen Kriege nahmen die habsburgerischen Herrscher den Titel eines Kaisers von Österreich an.³⁵

Finale und Auftakt, Traum und Wirklichkeit: Die verschiedenen Buch-, Ausstellungs- und Veranstaltungstitel, die das Wien an der Wende zum vorigen Jahrhundert – als Focus des Doppelreiches Österreich-Ungarn, des alten Kakanien zu charakterisieren versuchten, verknüpfen Gegensätze. Carl E. Schorske hat 1985 auf dem Wiener Symposium „Ornament und Askese“³⁶, dessen Titel auf den berühmten Vortrag von Adolf Loos „Ornament und Verbrechen“³⁷ anspielt, in solchen bezeichnenden Gegensatzpaaren einen bezeichnenden Sinn für Polaritäten erkannt, der geradezu ein Zeichen jener Zeitenwende darstellt.

EINE TYPOLOGIE DER WIENER MODERNE

„Moderne“ und „Modernität“ sind komplexe Begriffe, die schwer in knappe Definitionen zu fassen sind. Daher sollen einige Schlaglichter auf das Wien dieser Epoche dazu beitragen, von ihr ein Bild zu bekommen. Was die Vertreter der Moderne Wiens in den Künsten, der Musik, des Tanzes und der Literatur verbindet, ist ihre Distanzierung von der Repräsentationskunst des 19. Jahrhunderts. Sie treten an die Stelle der an historischen Stilen und deren Nachahmung oder Verbesserung orientierten Kunst neue Formen und neue Inhalte herzustellen, die allerdings zu schwierig und sehr heterogen sind, um in eine Formel gebracht werden zu können. Schon innerhalb der Architektur sind Gegensätze, wie die die zwischen Adolf Loos und Josef Hoffmann festzustellen, und zwar zwischen den Vorstellungen eines bezüglich Material und Funktion puristischen Ästheteten auftretenden (Loos) und denen eines die ganze Fülle des Dekorativen verwirklichenden Raumkünstlers (Hoffmann).³⁸

³⁵Werkner, Patrick: *Die Wiener Moderne und ihre Künstler*, 2001, S. 14. Vgl. Zöllner, Erich *Geschichte Österreichs*, 1990, S. 466-472.

³⁶Schorske, Carl E.: „Abschied von der Öffentlichkeit“, in: *Ornament und Askese*, 1985, S. 47.

³⁷Rukschcio, Beate: „Ornament und Mythos“, in: *Ornament und Askese*, 1985, S. 120.

³⁸Werkner, Patrick: (wie Anm. 3), S. 16.

Wenn wir die Eigenart österreichischer Kunst um 1900 zu skizzieren versuchen, und ihr Erscheinungsbild mit dem vergleichen, das uns damals die Kunstszene in Paris, als dem wichtigsten Zentrum aktueller Entwicklungen vergleicht, dann fällt auf, welche nachhaltige Rolle in Wien der Historismus gespielt hat, bzw. für unser Verständnis der künstlerischen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts eine revidierende Sicht auf das Phänomen des Historismus Voraussetzung ist. Charakteristisch für die Wiener Moderne sind die vielen Querverbindungen zwischen den Künsten. Der besonders prominente Platz, den Musik und Musiktheater seit der Ära des Barock in der Kultur der Stadt Wien einnehmen, wirkt hier fort.

So ist im künstlerischen Gefüge der Wiener Moderne beispielsweise neben der Bildenden Kunst, der Musik und Literatur auch dem Tanz eine gleichberechtigte Stellung zuerkannt. In Grete Wiesenthals Verbindung zu bildenden Künstlern in Wien um 1900 nimmt Erwin Lang eine besondere Stellung ein.³⁹ Er entwarf für sie Kostüme, Bühnenbilder und Plakate. Die Serie seiner Holzschnitte, in denen er Grete Wiesenthals Bewegung, ihre Gestik, Haltung und den Schwung ihrer Drehungen gestaltete (Abb.) lassen ihn zu einer wichtigen Integrationsfigur der Wiener Moderne werden.⁴⁰ Und Wiesenthals „geistigem Tanzpartner“ Hofmannsthal stellt nicht nur einmal mehr das Ausmaß der Zusammenarbeit, sondern auch die außergewöhnliche Bereitschaft unter Beweis, sich von Grete Wiesenthals Körpersprache und den damit verbundenen Möglichkeiten des Ausdrucks anregen zu lassen.⁴¹

Ihre Entwicklung fiel in unruhige Zeit- und Lebensumstände, deren radikale Umbrüche sich prägend auf die Künstlerin auswirkten: 1902 in Wien geboren, erlebte sie die Endphase und den Untergang der k.u.k. Monarchie sowie den Ersten und Zweiten Weltkrieg. Ihre bewegte Biographie hat im Œuvre der Tanzkünstlerin ebenso deutliche Spuren hinterlassen wie die bedeutenden Orte, an denen sie lebte oder die sie bereiste.

Als Grete Wiesenthal ihr Buch „Der Aufstieg – Aus dem Leben einer Tänzerin“ 1919 zu Druck brachte, war nicht nur die politische Welt eine andere geworden – von der riesenhaften Monarchie war das kleine Österreich übriggeblieben.⁴²

Meine Überlegungen zur österreichischen Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts setzen deshalb mit dem Jahr 1905 ein. Dafür gibt es mehrere Gründe: Der erste Grund ist der interner Natur, wie bereits angedeutet, und zweitens markiert dieses Jahr nicht

³⁹ Von 1910 bis 1923 war Grete Wiesenthal mit Erwin Lang verheiratet und diente ihm vielfach als Modell. Die Tatsache, dass Lang der Sohn der Frauenrechtlerin Marie Lang war, spielt mit Sicherheit eine wesentliche Rolle, das seiner Ansicht nach die Frau als gleichwertig zu einem Mann zu betrachten sei. Er fühlte er sich künstlerisch von Grete inspiriert, er erkannte aber auch ihr künstlerisches Potential, welches er nicht zu unterdrücken versuchte, sondern dies, sofern es ihm möglich war, in höchstem Maße zu fördern. Vgl. Spießberger, Sabine: *Die Tänzerin Grete Wiesenthal im Werk von Erwin Lang*, Magisterarbeit, Univ. Salzburg 2008, S. 83.

⁴⁰ Spießberger, Sabine: *Grete Wiesenthal im Werk von Erwin Lang*, in: *Mundart der Wiener Moderne. Der Tanz der Grete Wiesenthal*; hrsg. von Gabriele Brandstetter und Gundhild Oberzaucher-Schüller, München 2009, S. 115-127.

⁴¹ Brandstetter, Gabriele/ Oberzaucher-Schüller, Gundhild: *Mundart der Wiener Moderne. Der Tanz der Grete Wiesenthal*, München 2009, S. 13.

⁴² Amort, Andrea: „Die ganze Skala der Gefühle“. *Der Wiener Ausdruckstanz. 1908-1938*, in: *Kunst und Kultur in Österreich*, hrsg. von Barbara Denscher, Wien – München 1999, S. 38-39.

nur Wien auf dem Gebiet der Kunst einen gravierenden Einschnitt. In Paris treten die „Fauves“⁴³ in einer epochalen Ausstellung im Salon d'Automne hervor und erregen beträchtliches Aufsehen. In Dresden beginnt sich die Künstlergesellschaft „Die Brücke“ als Gegenstück zu Paris zu formieren. An vielen Orten bereitet sich ein neuer Aufbruch vor.

Die Gründung der Wiener Künstlervereinigung Secession 1897, die Gustav Klimt zu ihrem Präsidenten wählte, machte schon mit ihrem Namen deutlich, dass es um eine Lösung aus alten Formen, und den Austritt aus einer früheren Künstlervereinigung ging.⁴⁴ Und die „Wiener Werkstätte“ charakterisiert die Schöpfungen einer 1903 gegründeten „Produktionsgesellschaft von KunsthandwerkerInnen in Wien“,⁴⁵ die nach den Entwürfen von Josef Hoffmann und Kolo Moser arbeiteten. Wiener Jugendstil, Secession und Wiener Werkstätte sind also teilweise inhaltlich deckungsgleiche Begriffe, die gleichzeitig in Erscheinung traten und dennoch eigenständige kulturelle Identitäten schufen. Allerdings verlässt die Klimt-Gruppe unter Protest die Secession. Einer aus ihrem Kreis, Carl Moll, war dort heftig angegriffen worden.

„Der Bruch in der Secession war zwar eine bedauerliche Sache, die man aber nicht bedauern kann, da alles Menschliche dem Schicksal des Unhaltbarwerdens unterworfen sind...die Elemente trennen sich und gehen neue Gruppierungen ein. Wir stehen an der Schwelle einer neuen Gestaltung der Wiener Verhältnisse. Die Hauptsache ist doch, dass Talente vorhanden sind...- Die Sezession hatte ursprünglich zehn Jahre ins Auge gefasst, aus der nur sieben daraus geworden waren. Sieben Jahre ist viel...Der Sezession hat diese kurze Frist genügt, ihr Programm zu erfüllen. Die Kunst ist auf der ganzen Linie erneuert...“ so Ludwig Hevesi am 22. Juni 1905.⁴⁶

Wir dürfen die Jahre 1905 – 1908 als eine Art Inkubationszeit auffassen, in der sich Neues vorbereitete: Auf der Kunstschau 1908 trat Oskar Kokoschka zum ersten Mal auf, 1909 am gleichen Ort Egon Schiele, der im gleichen Jahr mit seinem Freund Anton Faistauer die „Neukunstgruppe“ gründete.⁴⁷ Zugleich stellten die Jahre 1905 – 1908 einen Zeitraum dar, in dem sich die Malerei Richard Gerstls fast explosiv entfalten sollte.⁴⁸ Parallel haben damals viele Einzelgänger an sehr unterschiedlichen

⁴³ „Fauvismus“ ist eine in der Kunstgeschichte gebräuchliche Sammelbezeichnung für zahlreiche Werke, die zwischen 1904 und 1907 in Frankreich von einer Gruppe von Malern hervorgebracht wurde. Er stellt die erste künstlerische Avantgarde-Bewegung innerhalb der Malerei des 20. Jahrhunderts dar.

⁴⁴ Die Bezeichnung „Secessionskunst“ ist als Synonym für die Kunst des Wiener Jugendstils gebräuchlich. Diese Künstlervereinigung existiert bis heute.

⁴⁵ Werkner, Patrick: (wie Anm. 3), S. 17. Es sei auch darauf hingewiesen, dass hier erstmalig auch Frauen in der Bildenden Kunst einen bedeutenden Stellenwert bekommen haben.

⁴⁶ Hevesi, Ludwig: *Acht Jahre Sezession (März 1897- Juni 1905): Kritik – Polemik – Chronik*, Wien 1906. Reprint Klagenfurt 1984, S. 502.

⁴⁷ Die Gründung der Neukunstgruppe war eine Reaktion darauf, dass Schiele, der im dritten Jahr an der Wiener Akademie studierte, mit einigen Gleichgesinnten ein Beschwerdeheft mit der Forderung nach mehr Freiheit für die Studenten der Akademie verfasst hatte und deshalb im April des Jahres von dieser Institution gewiesen wurde.

⁴⁸ Richard Gerstl begang 25-jährig wegen einer unerfüllten Liebesbeziehung zu Mathilde Schönberg

Zukunftsentwürfen gearbeitet, mit denen sie über den Horizont des alten Kakaniens hinauswiesen.

Jedoch die acht heroischen Jahre der Secession, 1897 bis 1905, von ihrer Gründung bis zum Austritt der Gruppe von Gustav Klimt, Otto Wagner, Josef Hoffmann und Carl Moll, stehen wie ein erratic Block in der österreichischen Kunstszene da. Für acht Jahre war Wien das Zentrum vielfacher Aktivitäten geworden. Ferdinand Hodler und Max Klinger feierten hier Triumphe, Werke von Giovanni Segantini, Arnold Böcklin, Puvis de Chavannes, Whistler, Jan Toorop, Fernand Khnopff, Adolf Hoelzel, Monet, Cézanne, Pissaro, Sisley, Redon, Gauguin, Edvard Munch, Rodin und viele andere gehörten auf einmal ganz selbstverständlich hierher. Das Publikum hat sie in breiten Schichten aufgenommen. Wien war weltoffen wie kaum je zuvor. Ein Geben und Nehmen schien sich vorzubereiten, sodass man im wahrsten Sinne des Wortes von einer Verbindung der Kulturen sprechen kann.

Wieland Schmied schreibt im sechsten Band der *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. Das 20. Jahrhundert*, dass man dem „Österreicher einen Hang zum Unvollendeten, zum Torso, zum Fragment nachgesagt hat und dafür von Franz Schubert bis zu Robert Musil illustre Beispiele benannt habe“.⁴⁹ Und weiters führt Schmied ein Beispiel von Hans Weigel an, der dafür die Formel: „Flucht vor der Größe“ fand.

DIE KUNST DER „WIENER MODERNE“ HEUTE

Karl Kraus hatte im Jahr 1914 in seinem Nachruf auf den in Sarajevo ermordeten Thronfolger Franz Ferdinand das erschütternde Wort von der „österreichischen Versuchstation Weltuntergang“ geprägt, und er mag damit viel von der aufgekommenen Endzeitstimmung am Anfang des neuen Jahrhunderts getroffen haben. Eines Jahrhunderts allerdings, das dann von erst recht unvorstellbaren und naturwissenschaftlichen und technologischen Entwicklungen mehr und mehr geprägt wurde. Und das mit deren ungeahnten Möglichkeiten im Guten und im Bösen, einer Welt, die wohl eben damit den nachrückenden Generationen drückende Probleme einer arbeitsteiligen Industriegesellschaft vorgesetzt hat. Sowohl soziale, wirtschaftliche als auch humane, deren Lösung mehr als alle Kräfte inmitten der fließenden Veränderungen in Anspruch nahm. Und auch diese haben wieder nicht nur bei den Künstlern Betroffenheit, Angst, Rastlosigkeit oder auch aufflammende Anklage ausgelöst. Künstler gerieten damit immer mehr in ideologische Programme, ordneten sich in die unterschiedlichsten Weltanschauungen ein und formten sie zu Bildern.⁵⁰

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs hatte man die Kunst der Wiener Jahrhundertwende lange Zeit hindurch als verspätete Randerscheinung in der

im Jahre 1908 Selbstmord.

⁴⁹ Schmied, Wieland: *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. Das Zwanzigste Jahrhundert*, Bd. 6, 2002, S. 33.

⁵⁰ Vgl. Koschatzky, Walter: *Der Aufbruch an der Zeitenwende*, in: *Kunst aus Österreich. 1896-1996*, München- New York, 1996, S. 11.

europäischen Moderne angesehen. Eine Kunstgeschichtsschreibung, die auf das Geschehen in Paris und New York gebannt blickte, maß den Wiener Vorgängen nur marginale Bedeutung zu. Seit den fünfziger Jahren setzte sich, sehr langsam, die internationale Anerkennung ihrer Kunst durch. Erst Mitte der achtziger Jahre begannen die internationalen Großausstellungen über die Kunst- und Kulturgeschichte der Wiener Moderne. Dies führte zu Einzelausstellungen über Kokoschka und Schiele, die mit der Popularisierung der Wiener Moderne zu Publikumsmagneten für ein neues und zum Teil sehr junges Publikum wurde.

Diese internationalen Präsentationen verwandelten die „Enfants terribles“, als die die Wiener Expressionisten für ein breiteres Publikum noch in den sechziger Jahren galten, gleichsam zu Staatskünstlern. Mit ihnen macht Österreich heute Kulturpolitik und wirbt für den heimischen Tourismus. So werden „Symbole nicht Stellvertretung ihrer Gegenstände, sondern Vehikel für die Vorstellung von Gegenständen“.⁵¹

Über hundert Jahre Rezeptionsgeschichte der Wiener Moderne liegen hinter uns, die gleichermaßen Verdammung wie Glorifizierung beinhalten. Das 21. Jahrhundert wird zweifellos neue Fragestellungen an die Wiener Moderne herantragen. In welcher Weise dieser Prozess unsere Wahrnehmung von Modernität beeinflussen wird, bleibt eine offene Frage. Unbestritten ist, das sowohl das ästhetische als auch intellektuelle Potenzial der Wiener Moderne mit ihrer ganzen Vielfalt mehr denn je in der Lage ist, internationale und verbindende Anerkennung zu finden.



Grete Wiesenthal,
Holzschnitt von Erwin Lang, 1915
© Institut für Kunstgeschichte

⁵¹Langer K., Susanne: *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*. Übers. von Ada Löwith, Frankfurt a. M., 1987, S. 69.

Forschungsschwerpunkte:

- Methoden der Kunst- und Werkbetrachtung,
- Exilforschung, Gender Studies,
- Allgemeine Kunstgeschichte, Kunstgeschichte des Mittelalters (Tafelmalerei, Skulptur), Kunst- und Farbtheorie, Kunstgeschichte des 20./21. Jahrhunderts,
- Transformationsprozesse in der Kunst - Mittelalter-Rezeption

Publikationen (Auswahl):

- „Die Tafelmalerei von 1260/70 bis ca. 1430 in Österreich“; Auflage: 6000, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Band II, Gotik, (2000), S. 530-552.
- 180 Künstlerbiografien über österreichische Künstler des 20. Jahrhunderts in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Band VI, Das 20. Jahrhundert, (2002), S. 557-623.
- Michael Pacher. Ein Künstler an der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit.
„Medieval Myths“ .IV. Artists, Poets, and Scholars. Ulrich Müller, Werner Wunderlich (Hg.) Künstler, Dichter, Gelehrte, Mittelaltermythen Band 4 (2005), S. 154-176.
- Rudolf IV. von Österreich und seine Stiftungen, in: Opera Facultatis Theologiae catholicae, Universitatis Carolinae Pragensis, Historia et historia artium vol. VII (2008), S. 313-344.
- „Studien zur Tafelmalerei der Internationalen Gotik“, Saarbrücken (2008) 277. S.

Redaktionen:

- Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Band II, Gotik, hrsg. von Günter Brucher; 624 S. (April 2000; Aufl. 6000).
- Redaktion: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Band VI: Das 20. Jahrhundert, hrsg. von Wieland Schmied; 654. S. (März 2002; Aufl. 6000).
- Herber, Renate: „Kunst und visuelle Wahrnehmung. Eine Einführung in die Wahrnehmungspsychologie und Gestalttheorie als methodologisches Hilfsmittel der Kunstwissenschaft“, hrsg. von Günter Brucher: 119 S. (Februar 2002; Aufl. 2000, 2. Aufl. 2004).

CV

Irma Trattner, irma.trattner@sbg.ac.at,
geb. 1954 in Esslingen a. Neckar (BRD); Mag. art. Kunstakademie Stuttgart (1975),
Mag. phil. Universität Wien (1994), Dr. phil. Universität Salzburg (2002),
Assistentin Universität Salzburg & Österreichische Akademie der Wissenschaften Wien,
Kommission für Kunstgeschichte (1995- 2005).
Seit 1998 Gründungsmitglied und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Interdisziplinären Zentrum
für Mittelalterstudien an der Universität Salzburg (IZMS),
Publikationen in Standard- und Sammelwerken, Forschungsaufenthalte in Florenz (1998-2005),
assoziierendes Mitglied am Kunsthistorischen Institut in Florenz;
zahlreiche Vorträge im In- und Ausland, seit 1999 Lehrtätigkeit an der Universität Salzburg, seit
2008 Dozentin an der Kunstuniversität Linz, lebt in Salzburg (Österreich).