



Victoria Charles & Klaus H. Carl

WIENER  
SECESSION



Autoren:

Victoria Charles & Klaus H. Carl

Mit ausführlichen Textzitaten von Hermann Bahr und Ludwig Hevesi

Layout:

Baseline Co. Ltd

61A-63A Vo Van Tan Street

4. Etage

Distrikt 3, Ho Chi Minh City

Vietnam

© Confidential Concepts, worldwide, USA

© Parkstone Press International, New York, USA

© Charles Robert Ashbee (S. 6)

© Charles Francis Annesley Voysey (S. 25)

© Ludwig von Hofmann (S. 48)

© Bertold Löffler (S. 106)

© Fritz Lang (S. 108)

© Eduard Josef Wimmer-Wisgrill (S. 153)

© Nathan Murrell (S. 153)

© Henry van de Velde (S. 171)

© Victor Horta/Droits SOFAM - Belgique (S. 173, 174, 175, 176)

© Hector Guimard (S. 178, 179)

© Jürgen Schreiter (S. 189)

© Friedrich König (S. 192)

Weltweit alle Rechte vorbehalten.

Soweit nicht anders vermerkt, gehört das Copyright der Arbeiten den jeweiligen Fotografen, den betreffenden Künstlern selbst oder ihren Rechtsnachfolgern. Trotz intensiver Nachforschungen war es aber nicht in jedem Fall möglich, die Eigentumsrechte festzustellen. Gegebenenfalls bitten wir um Benachrichtigung.

ISBN: 978-1-78042-761-4

Victoria Charles & Klaus H. Carl

WIENER  
SECESSION





# INHALTSVERZEICHNIS

|   |     |
|---|-----|
| <b>Vorwort</b>  | 7   |
| <b>Kunsthistorischer Kontext</b>                                | 11  |
| Wien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts                 | 11  |
| Die Weltausstellung des Jahres 1889                             | 14  |
| Die Kunst der Jahrhundertwende in England                       | 21  |
| Die Kunst der Jahrhundertwende auf dem Kontinent                | 27  |
| <b>Die Vorläufer der Wiener Secession in München und Berlin</b> | 29  |
| München   | 29  |
| Berlin  | 45  |
| <b>Die Wiener Secession</b>                                     | 55  |
| Wien bis zur Jahrhundertwende                                   | 55  |
| Das Künstlerhaus  | 58  |
| Die Secession I   | 68  |
| Die Zeitschrift Ver Sacrum                                      | 73  |
| Die Secession II  | 89  |
| Das Ausstellungshaus der Wiener Secession                       | 90  |
| Der Beethovenfries  | 103 |
| Die Secession III   | 107 |
| <b>Künstler der Wiener Secession</b>                            | 113 |
| Gustav Klimt  | 113 |
| Koloman Moser   | 129 |
| Alfred Roller   | 139 |
| Egon Schiele  | 140 |
| Weitere Wiener Künstler   | 146 |
| <b>Die Wiener Werkstätten</b>                                   | 149 |
| Die wichtigsten Künstler der Wiener Werkstätten                 | 155 |
| <b>Architektur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts</b>   | 159 |
| England und Belgien   | 162 |
| Frankreich  | 170 |
| Österreich  | 171 |
| <b>Bibliografie</b>   | 193 |
| <b>Abbildungsverzeichnis</b>                                    | 194 |







# VORWORT

Ein Text über eine so einschneidende, aber nur etwa zehn Jahre dauernde Periode wie die der Wiener Secession zu schreiben, ohne dazu Zeitzeugen anzuhören oder zu befragen, ist vergleichsweise etwa so einfach, wie einen Pudding an eine Wand zu nageln. Deswegen kommen im vorliegenden Band zwei wichtige, glaubhafte und kompetente Chronisten zu Wort, deren Aussagen heute nicht schöner formuliert werden könnten als zu der Zeit ihrer Veröffentlichung. Sie werden deshalb zwar nur in Auszügen, aber inhaltlich unverändert übernommen, ihre Texte wurden lediglich in orthographischer Hinsicht und außerdem sehr behutsam korrigiert, gewisse alte Schreibweisen aus der Zeit vor der Rechtschreibreform des Jahres 1901 wurden aus Gründen der Authentizität beibehalten. Die Rede ist von Hermann Bahr und Ludwig Hevesi.

Hermann Bahr (1863-1934), geboren im oberösterreichischen Linz, war, wie ihn das Österreich-Lexikon *AEIOU* beschreibt, ein „Dichter, glänzender Essayist und Kritiker, anregender Interpret literarischer Strömungen vom Naturalismus bis zum Expressionismus, einer der bedeutendsten Lustspiieldichter seiner Zeit, führender Theoretiker des Impressionismus und Wortführer von *Jung-Wien*“, einer Gruppe berühmter Literaten in Wien, die sich als ‚Kaffeehausliteraten‘ bezeichnete und sich auch in Hermann Bahrs von 1894 bis 1904 erschienenen Wochenzeitschrift *Die Zeit* artikulierte. Hermann Bahr lebte und arbeitete über zwanzig Jahre lang in Berlin, unter anderem auch als Regisseur beim Intendanten, Regisseur und Schauspieler Max Reinhardt (1873-1943), hatte dann lange Arbeitsperioden in Salzburg und Wien, bevor er 1922 bis zu seinem Tod nach München wechselte. Seine Werke im Einzelnen aufzuzählen, sprengt den Rahmen dieses Vorworts bei weitem.

Ludwig Hevesi (1842-1910), geboren als Ludwig Hirsch im österreichisch-ungarischen Heves, war ein Journalist und Schriftsteller, der als 24-jähriger bei einer ungarischen Tageszeitung begann und nach relativ kurzer Zeit bereits zum Kulturberichterstatter des Wiener *Fremdenblattes* avancierte. Zu Regierungszeiten des über einen Vielvölkerstaat herrschenden Kaisers Franz-Joseph von Österreich-Ungarn publizierte er vor allem für die Wiener Secession als Chronist und Kunstkritiker. Zu seinen Publikationen gehören *Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert* (1903; 2 Bände), die *Aufsatzsammlungen: 8 Jahre Secession* (1907), aus denen hier zitiert wird, und *Altkunst – Neukunst: Wien 1894-1908*; (1909).

Damit dürften die Kompetenz und die Sachkunde der beiden Zeitzeugen genügend nachgewiesen sein. Ludwig Hevesi schrieb, um ihn gleich einmal zu Wort kommen zu lassen:

„Ja, ein Lehrbuch der Sezession gibt es nicht.“ Das war meine Antwort, als nach den ersten Erfolgen der neuen Vereinigung ein Kunstfreund mich fragte, aus welchen Quellen er sich über diese unbequeme Umwälzung belehren könnte. Käme jetzt eine solche Frage an mich, so würde ich das vorliegende Buch empfehlen.

Die Wiener Secession war kein singuläres oder urplötzlich aus dem Nichts entstandenes Ereignis. Sie hatte einige Vorläufer und, natürlich, auch einige Nachfolger, da die jüngeren Maler früher oder später auch in anderen Kunstzentren damit begannen, gegen die starre Vorherrschaft der etablierten, in der Regel recht konservativen Künstler, die gegenüber allen neuen Ideen in Ausbildung und Ausführung eine strikte Abwehrhaltung einnahmen, opponierten. Da diese jungen Künstler kaum eine Chance zu einer mit den bereits anerkannten Künstlern gleichwertigen Präsentation ihrer Werke erhielten – ihre Arbeiten wurden meistens schon im Vorfeld einer Ausstellung von einer Jury, die natürlich ebenfalls aus den Etablierten bestand, abgelehnt – wurde ihnen auch oft genug jegliche wirtschaftliche Grundlage entzogen.

Der Vollständigkeit halber wird hier in gebotener Kürze auch über die wichtigsten Vorläufer der Wiener Secession berichtet.

**Charles Robert Ashbee,**  
Kamineinfassung, ausgeführt bei  
Arthur Cameron, für „Magpie and  
Stump“, 37 Cheyne Walk, London,  
1893. Schlichte, emaillierte  
Kupferziegel, 215 x 201,5 cm.  
Victoria and Albert Museum, London.

**Ditha Moser,**  
Faltkalender, 1907.  
Schenkung von Oswald Oberhuber an  
die Universität für angewandte Kunst,  
Kunstsammlung und Archiv, Wien.









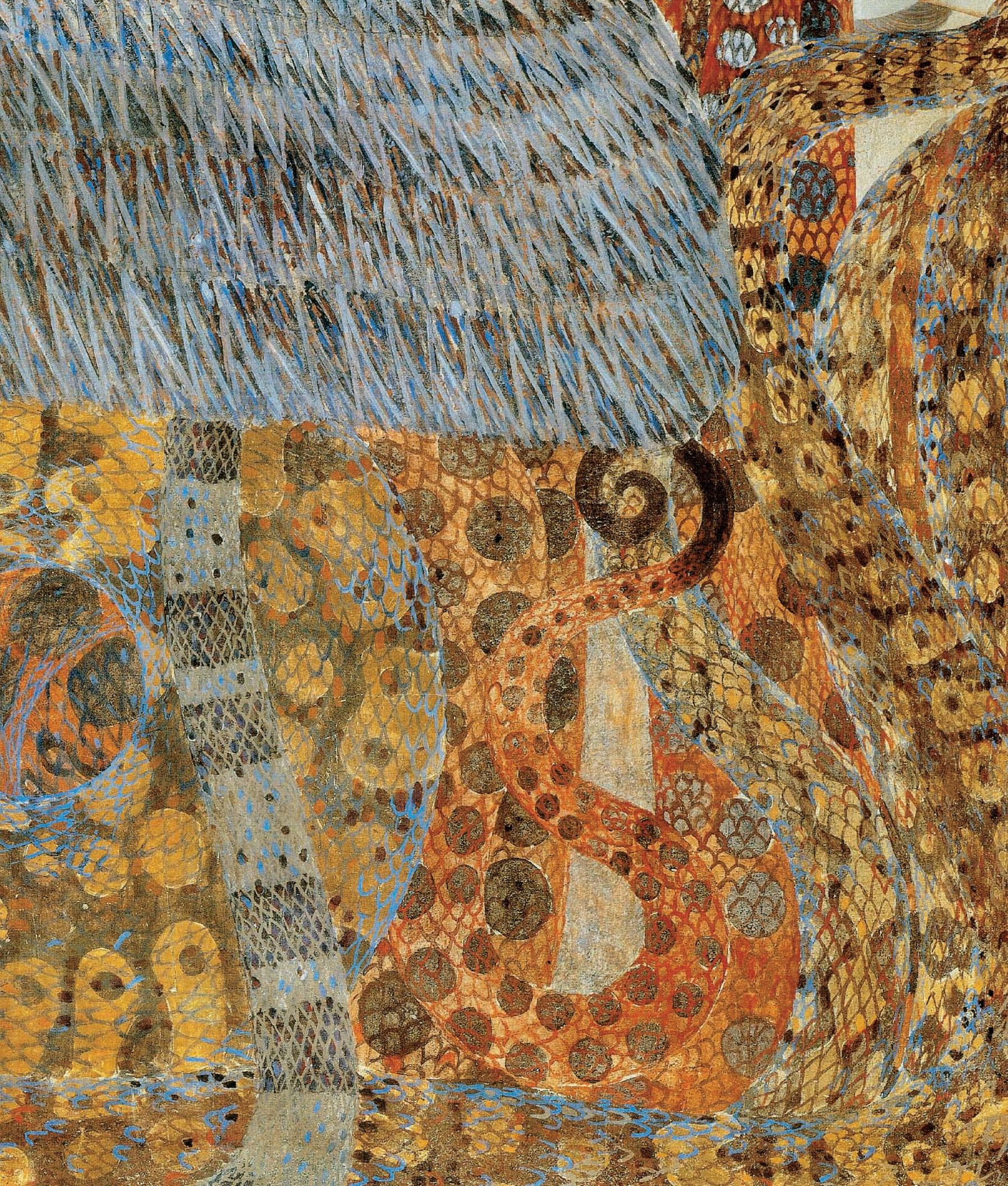
NOVEMBER  
MITTWOCH  
- 8 - 15 - 22 - 29  
DONNERSTAG  
- 9 - 16 - 23 - 30  
FREITAG  
- 10 - 17 - 24 - - -  
SAMSTAG  
- 11 - 18 - 25 - - -  
SONNTAG  
- 12 - 19 - 26 - - -  
MONNTAG  
- 13 - 20 - 27 - - -  
DIENSTAG  
- 14 - 21 - 28 - - -

LOKI

DECEMBER  
FREITAG  
1 - 8 - 15 - 22 - 29  
SAMSTAG  
2 - 9 - 16 - 23 - 30  
SONNTAG  
3 - 10 - 17 - 24 - 31  
MONNTAG  
4 - 11 - 18 - 25 - - -  
DIENSTAG  
5 - 12 - 19 - 26 - - -  
MITTWOCH  
6 - 13 - 20 - 27 - - -  
DONNERSTAG  
7 - 14 - 21 - 28 - - -

HEL







# KUNSTHISTORISCHER KONTEXT

## Wien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Die Wiener Gesellschaft war trotz ihrer Vorliebe für Bälle, Musik, Opern und Theater in ihrem Geschmack höchst konservativ. Eine Mischung aus striktem Katholizismus und strenger Moral ließ sie, wenigstens von außen gesehen, verschlossen erscheinen. Während das übrige Volk nur zu glücklich war, sich allerlei sinnlichen, von der Gesellschaft im eigenen Interesse gut geheißenen Vergnügungen wie beispielsweise dem Walzer hingeben zu können, lehnte man in der sogenannten ‚guten‘ Gesellschaft erotische, hässliche oder gar sexuelle Themen offensichtlich ab. Damit legte man aber je nach Stand unterschiedliche Maßstäbe an, was natürlich einiges über die Moralität des *fin de siècle* aussagt.

Wien war am Ende des 19. Jahrhunderts eine Stadt auf dem Scheitelpunkt zweier Epochen. Noch war es die Hauptstadt eines weitreichenden kaiserlichen und königlichen (k. u. k.) Kaiserreichs mit 50 Millionen Einwohnern, über das Kaiser Franz-Joseph I. (1830-1916) herrschte. Zu Beginn des Jahres 1918 hatte dieses Habsburger Kaiserreich nur noch eine Restlaufzeit von etwa einem halben Jahr vor sich. Österreich schrumpfte danach zu einem kleinen Nationalstaat mit sieben Millionen Einwohnern, von denen sich etwa drei Millionen in und rund um Wien befanden. Zwanzig Jahre später wurde es vom Nazi-Deutschland unter der Führung Adolf Hitlers (1889-1945) geschluckt, der, Ironie der Geschichte, in Linz geboren und damit Österreicher war.

Der Niedergang hatte aber schon lange vor 1918 begonnen. Militärische Niederlagen des Kaiserreichs waren warnende Anzeichen für die Unsicherheit des künftigen Fortbestehens, während Polen, Tschechen, Ungarn, Rumänen, Juden und Zigeuner aus osteuropäischen Staaten weiterhin nach Wien strömten, um dort Arbeit zu finden und als Ausgegrenzte in oft unsäglichen Verhältnissen leben mussten. Nicht nur die einflussreichen, sondern auch die vermögenden Wiener - was häufig genug nur ein Synonym ist - zogen es jedoch vor, sowohl diese Anzeichen künftiger Probleme als auch die übrige Außenwelt zu ignorieren und sich in einen Wirbel von Vergnügungen zu stürzen.

Die dekorativen Künste waren zwischen dem Untergang des Stils des französischen Kaiserreichs etwa um 1815 und der Weltausstellung in Paris im Jahr 1889 zu Ehren des hundertsten Jahrestages der Französischen Revolution (1789/1799) vielen Veränderungen unterworfen. So gab es in dieser Zeit etwa deutliche, noch auf der Weltausstellung des Jahres 1900 in Paris zu sehende Wiederbelebungen der Praktiken der Restaurationszeit sowie der Zeiten der französischen Könige Louis Philippe (1773-1850) und Napoleon III. (1808-1873). Die Nachahmungen in diesen unterschiedlichen Stilrichtungen spielten jedoch eine zu große Rolle, als dass daraus eine einheitliche Bewegung hätte entstehen können. Es gab in dieser Zeit allerdings durchaus eine Reihe von Künstlern, die sich durch die Artikulation ihres eigenen dekorativen Ideals von ihren Vorgängern abheben wollten.

Wofür stand die neue Bewegung in der angewandten Kunst im Jahr 1900? Sie markierte den Überdruß der Menschen an den sich endlos wiederholenden Formen und Methoden. Sie markierte den Überdruß an den alten Klischees und Banalitäten und an der endlosen Imitation von Möbeln aus der Zeit der Könige, die noch im Frankreich des 18. Jahrhunderts allesamt Ludwig hießen, begonnen bei Ludwig XIII. (1601-1643) bis zu Ludwig XVI. (1754-1793). Sie markierte auch den

**Gustav Klimt,**  
*Nagender Kummer,*  
(Detail der zweiten Tafel des  
*Beethoven-Frieses*), 1902.  
Secession, Wien.

**Émile Gallé,**  
*Orchideenvase.*  
Glas mit Ornamenteinlage und Relief.  
Privatsammlung.

**Louis Comfort Tiffany,**  
Geriffelte Vase in Form einer Blume,  
1900-1905.  
Bleiglas.











Überdruß der Menschen an den Formen aus der Zeit der Gotik und der Renaissance. Die neue Bewegung bedeutete, dass die Künstler endlich die Kunst ihrer eigenen Zeit annahmen.

Bis 1789, dem Ende des *Ancien Régime*, hatte sich der Stil ausschließlich in Abhängigkeit von Königen fortentwickelt; dieses neue Zeitalter wollte aber seinen eigenen Stil. Und es gab nicht nur in, sondern auch außerhalb Frankreichs eine spürbare Sehnsucht, nicht länger der Sklave einer von Herrschern abhängigen Kunst und Mode zu sein. Dieser Wunsch war ein wesentlicher Bestandteil des erwachenden Nationalismus dieser Zeit, in der jede Nation eine eigene, unabhängige Kunst und Literatur entwickeln wollte. Kurzum, es gab überall den Drang hin zu einer neuen Kunst, die weder eine servile Kopie der Vergangenheit noch eine Nachahmung eines ausländischen Geschmacks war.

Zusätzlich bestand ein großes Bedürfnis nach angewandter Kunst, weil es, im Gegensatz zu früheren Epochen, bis zur Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert schlichtweg keine gegeben hatte. In der Vergangenheit war alles, von der Kleidung und den Waffen bis hin zu den einfachsten Haushaltsgegenständen – von Kaminen, Kaminböcken und Blasebälgen bis hin zu Trinkbechern – reich geschmückt gewesen. Jedes Objekt hatte seine eigenen Ornamente, seine eigene Schönheit und Eleganz besessen. Aber das 19. Jahrhundert hatte sich nur noch für das Funktionale interessiert. Schönheit, Eleganz und Ornamente waren überflüssig. Dieses Jahrhundert, das so traurig in der brutalen Missachtung des Völkerrechts endete, hatte mit einer vollkommenen Gleichgültigkeit gegenüber der dekorativen Schönheit und Eleganz begonnen und war zum großen Teil durch eine einzigartige Lähmung des ästhetischen Gefühls und Geschmacks charakterisiert.

Die Rückkehr des verbannten ästhetischen Empfindens half auch bei der Entstehung des Jugendstils. In Frankreich begann man, die Absurdität der Situation zu durchschauen und verlangte nun von Möbeltischlern, Raumausstattern, Stuckateuren und sogar von Architekten Fantasie, Kreativität, ein wenig Innovation und Authentizität. Auf diese Weise entstand eine neue Form der angewandten Kunst als Antwort auf die Bedürfnisse einer neuen Generation.<sup>1</sup>

## Die Weltausstellung des Jahres 1889

Die zur Schöpfung einer neuen Kunst fähigen neuen Tendenzen sollten erst auf der Pariser Weltausstellung von 1889 in Erscheinung treten. Dort artikulierten die Engländer ihren eigenen Geschmack in Möbeln; die amerikanischen Silberschmiede Graham und Augustus Tiffany schmückten die Produkte ihrer Werkstätten mit neuen Ornamenten und Louis Comfort Tiffany (1848-1933) revolutionierte die Kunst der Buntglasherstellung.

Eine Elite französischer Künstler und Hersteller stellte Arbeiten aus, die ebenfalls große Fortschritte illustrierten: Emile Gallé (1846-1904) zeigte selbst entworfene Möbelstücke und farbige Glasvasen, bei denen er durch Feuer brillante Effekte erzielte; Clément Massier (1845-1917), Albert Dammouse (1848-1926) und Auguste Delaherche (1857-1940) stellten geflammtes Steinzeug in neuen Farben und Formen aus und Henri Vever (1875-1932), das Haus Boucheron und Lucien Falize (1839-1897) präsentierten Silber und Schmuck von neuer Raffinesse. Die neue Tendenz in der Ornamentik war so fortschrittlich, dass Falize sogar mit Küchenkräuter-Ornamenten geprägte alltägliche Silberobjekte vorführte.

Das Vorbild der Weltausstellung von 1889 trug schon bald Früchte; alles drängte zu einer Revolution in der Kunst. Befreit von den Vorurteilen der sogenannten erhabenen Kunst, suchten die Künstler nach neuen Ausdrucksformen. Im Jahr 1891 etablierte die französische *Société Nationale des Beaux-Arts* eine im ersten Jahr ihres Bestehens zwar noch weitgehend bedeutungslose Abteilung für

**Henri Vever**,  
*Grillenvase*.  
Bronze und emailliertes Silber.  
Im Jahr 1904 auf der Messe der  
*Société Nationale des Beaux-Arts* in  
Paris ausgestellt.  
Sammlung Robert Zehil.

**Edward Burne-Jones, Kate  
Faulkner** (Entwurf) und **John  
Broadwood** (Herstellung),  
*Flügel*, 1883.  
Gebeiztes und mit Gesso behandeltes  
Eichenholz mit Silber- und Goldkanten,  
266 x 140,5 x 45,7 cm.  
Victoria and Albert Museum,  
London.

**William Morris**,  
Tapete.

<sup>1</sup> Die künstlerische Sensibilität eines Volkes kommt zuerst in seiner angewandten Kunst und Architektur zum Ausdruck.























