

secession

Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession
Friedrichstraße 12, A-1010 Wien
T. +43-1-587 53 07, F. +43-1-587 53 07-34
office@secession.at, www.secession.at

SECESSION

Die Wiener Secession ist ein Ausstellungshaus für zeitgenössische Kunst, das in der Geschichte der Moderne einzigartig ist. Hier verbindet sich ein aktuelles, in die Zukunft gerichtetes künstlerisches Programm mit einem Bau, dessen Architektur ikonisch für die Aufbruchsstimmung um 1900 steht. Seine Architektur ist so jung geblieben, dass sie in ihrer Funktionalität und ästhetischen Eleganz auch heute hervorragende Bedingungen für die Kunst- und Ausstellungspraxis bietet. Das Raumkonzept der Secession ermöglicht den KünstlerInnen unterschiedliche Formen der Nutzung. Sie werden als spannende Herausforderung angenommen, und die Auseinandersetzung mit dem Bauwerk, innen wie außen, erweist sich als produktiv für jeweils neue künstlerische Ideen und Konzepte, die eigens für die Secession entwickelt werden. So bildet ihre Fassade immer wieder einen Ort der künstlerischen Auseinandersetzung und manchmal auch ihre Kuppel, die aus 3000 vergoldeten, eisernen Lorbeerblättern gefertigt ist. Der großartige, mit einem Glasdach versehene Hauptraum, ein White Cube der ersten Stunde, ist in seiner Flexibilität besonders für Interventionen geeignet. Neben dem Hauptraum bieten das Grafische Kabinett im Obergeschoß und die aus drei Räumen bestehende Galerie im Untergeschoß des Hauses vielfältige Ausstellungsmöglichkeiten.

Im Sinne ihres an der Fassade angebrachten Mottos „Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit“ realisiert die Secession ein international ausgerichtetes Programm, das in Einzel- und Themenausstellungen aktuelle künstlerische Ausdrucksformen aufgreift. Es ist ein Sensorium für die ästhetischen, kunst-, kultur- und gesellschaftskritischen Diskurse, die unsere Zeit prägen, und die politische Bedeutung, die ihnen zukommt. Die Secession ist ein wichtiges Forum für junge Kunst mit einer Bereitschaft zum Experiment. Ihr Konzept umfasst aber auch markante, bereits etablierte Positionen. Texte, Kataloge, Symposien und Vorträge erweitern, dokumentieren und vermitteln die Aktivitäten des Hauses.

Die Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession ist heute weltweit das älteste unabhängige, ausdrücklich der zeitgenössischen Kunst gewidmete Ausstellungshaus. Das Programm für die jährlich 10 bis 15 Ausstellungen wird auf demokratischer Basis und nach ausschließlich künstlerischen Gesichtspunkten von den Mitgliedern des Vorstands der KünstlerInnenvereinigung erstellt. Die Finanzierung wird jeweils zu einem Drittel von der öffentlichen Hand, von privaten Förderern und durch Einnahmen getragen.

Die Secession wurde 1897 von einer Gruppe von Künstlern um Gustav Klimt gegründet, die sich vom konservativen Künstlerhaus abgespalten hatte. Klimt wurde der erste Präsident der Vereinigung, unter den Gründungsmitgliedern waren die Maler Kolo Moser und Carl Moll sowie die Architekten Josef Hoffmann und Joseph Maria Olbrich. Olbrich gestaltete 1898 das Ausstellungshaus, ein gebautes Manifest für die Ideen der neuen Künstlervereinigung, die sich der aktuellen Moderne verschrieben hatte. Eine wichtige Funktion in der secessionistischen Bewegung hatte auch ihre Kunstzeitschrift Ver Sacrum (Heiliger Frühling), deren programmatischer Titel bis heute in goldenen Lettern die Fassade

secession

Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession
Friedrichstraße 12, A-1010 Wien
T. +43-1-587 53 07, F. +43-1-587 53 07-34
office@secession.at, www.secession.at

des Hauses ziert. Als „Tempel der Kunst“ der frühen Moderne konzipiert, ist die Secession eines der bedeutendsten Kunstwerke des Wiener Jugendstils.

Die Secession erregte bei ihrer Gründung großes Aufsehen mit ihren Ausstellungsgestaltungen, die raumbezogen und die künstlerischen Disziplinen übergreifend eine Synthese von Architektur, Malerei, Skulptur, Grafik und Dekor darstellten. Eine der berühmtesten Ausstellungen war 1902 Ludwig van Beethoven gewidmet. Ein Hauptwerk daraus ist der Beethovenfries von Gustav Klimt, den er 1902 eigens für eine große Gruppenausstellung, die Beethoven gewidmet war, geschaffen hat. Die mehr als 34 Meter lange Wandmalerei hat die 9. Symphonie Beethovens zum Thema und löste wegen ihrer Erotik und Drastik neben Bewunderung auch heftige Kritik aus. Der Beethovenfries war damals im linken Seitenschiff des Hauptraums der Secession angebracht und wurde 1903 abgenommen. Seit 1972 im Besitz der Republik Österreich, befindet er sich seit 1986 wieder in der Secession, in einem eigens dafür geschaffenen Raum im Untergeschoß des Hauses.

secession

Friedrichstraße 12, A-1010 Wien
T. +43-1-587 53 07
F. +43-1-587 53 07-34
office@secession.at
www.secession.at
Öffnungszeiten: Di–So 10–18 Uhr

secession

Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession
Friedrichstraße 12, A-1010 Wien
T. +43-1-587 53 07, F. +43-1-587 53 07-34
office@secession.at, www.secession.at

SECESSION SCHLÜSSEL ZUR WIENER MODERNE

Es gibt keinen Wiener Bau, der den Aufbruch der Moderne so jugendlich radikal formuliert und unverbraucht bewahrt hat wie der weiße, goldüberstrahlte „Kunsttempel“ der Wiener Secession. Eine ins Bild gesetzte Zukunft, mit eingeschlossen ein neuer Blick auf die Vergangenheit, die am Ende des 19. Jahrhunderts bedroht war, im dekorativen Müll einer aus den Fugen geratenen Repräsentations- und Bildungsgesellschaft zu versinken.

Wenn man unter *Schlüsselbau* ein Bauwerk versteht, das alle Komponenten einer Zeit, die kulturellen und gesellschaftlichen, die ökonomischen und technologischen, die künstlerisch tradierten und ästhetisch zukunftsweisenden, das alle diese Momente auf höchstem Niveau vereint, dann ist das Haus der Wiener Secession ein solcher säkularer „Schlüsselbau“, in dem die Zugänge zur Kunst und Architektur der aufbrechenden Wiener Moderne um 1900 zu finden sind. Und man kann getrost einen Rundblick über die zum Teil grandiosen Bauten dieses Jahrzehnts wagen, keines hat die Strahlkraft, wie dieses kleine Ausstellungsgebäude im Blickfeld der Karlskirche, am Rande eines innerstädtischen Großraums, für den die Wiener (und sei's vielleicht nur im Kopf) noch immer keine Form gefunden haben.

Und was ist mit Otto Wagner? Wagners „moderne“ Bauten entstanden am Ende eines Architektenlebens, das mit dem Aufbruch einer Generation zusammenfiel. Sie sind Zeitzeugen anderer Natur, anderen Umfangs und anderer Bedeutung.

Joseph Maria Olbrich galt im Kreis der Revoluzzer als die Verkörperung des alles überstrahlenden Junggenies. Er stand im Alter von dreißig Jahren im Zenit seiner künstlerischen Imagination, eingebettet in ein kreativ brodelndes Umfeld und im Verein mit den fortschrittlichsten gesellschaftlichen Kräften. Er hatte also die besten „thermischen Bedingungen“ für einen einmaligen künstlerischen Höhenflug. Gleichzeitig befand er sich noch unter den Fittichen eines fast religiös verehrten Meisters, darüber hinaus trunken vom Richard-Wagnerischen Fortschrittsmythos und Nietzscheanischem Selbstverständnis von Kunst.

Die Secession nimmt aber noch in andere Hinsicht eine absolute Sonderstellung ein: Das Haus ist vermutlich das bestanalyisierte Bauwerk Wiens. Im Zuge der letzten Generalrenovierung ist eine begleitende Forschungsarbeit von Otto Kapfinger gemacht worden, die nicht nur die Planungs- und Baugeschichte und deren zeitgenössische Rezeption, sondern auch die wechselvolle Chronologie permanenter Umbauten, schließlich die teilweise Zerstörung im Zweiten Weltkrieg und die späteren Umbau- und Renovierungsversuche detailliert darstellt. Die letzte Generalsanierung (Adolf Krischanitz), übrigens ebenfalls in einer „Aufbruchstimmung“ der Wiener Architektur in den achtziger Jahren durchgeführt, war im Sinne einer „kritischen Denkmalpflege“ eine modellhafte Auseinandersetzung mit einem ebenso hermetischen wie malträtierten, ja fragmentierten Bauwerk der Wiener Moderne. So repräsentiert der Bau nicht nur eine einmalige „Wortmeldung“,

sondern einen fortgesetzten Diskurs, eine faszinierende, durch ein Jahrhundert gehende Bau- und Rezeptionsgeschichte, die für die neue Architekturforschung Wiens eine Herausforderung bleibt. Die Secession vereinigt ein Wiener Paradoxon, Zeitzeichen und zeitloses Baudenkmal in einem zu sein.

secession

Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession
Friedrichstraße 12, A-1010 Wien
T. +43-1-587 53 07, F. +43-1-587 53 07-34
office@secession.at, www.secession.at

BEETHOVENFRIES

Gustav Klimt gestaltete den berühmten Beethovenfries für die XIV. Ausstellung der „Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession“, die vom 15. April bis 27. Juni 1902 stattfand. In dieser Ausstellung erfuhr die Idee des secessionistischen Gesamtkunstwerks durch das Raumkonzept Josef Hoffmanns eine hervorragende Ausprägung. Als Hommage an den Komponisten Ludwig van Beethoven gedacht, bezogen sich die Werke von 21 Mitgliedern der Künstlerbewegung inhaltlich und räumlich auf die eben von Max Klinger vollendete Beethovenfigur.

Klimts monumentaler Wandzyklus befand sich im linken Seitensaal, den die BesucherInnen der Ausstellung als Erstes betraten. Heute wird der Fries als eigenständiges Kunstwerk wahrgenommen und gilt als einer der Höhepunkte des Wiener Jugendstils.

Das Thema des Frieses bezieht sich auf Richard Wagners Interpretation der IX. Symphonie von Ludwig van Beethoven und stellt die Suche der Menschheit nach dem Glück dar. Als Sinnbild für diese Sehnsucht wählt Klimt schwebende Genien, die an der linken Seitenwand in die Erzählung einführen und als horizontale Figurenkette im Fries mehrfach wiederkehren. Dieser horizontale Zug wird auf der linken Seitenwand nur durch eine Figurengruppe unterbrochen: Eine stehende nackte Frauengestalt und ein kniendes nacktes Paar – Symbole der leidenden Menschheit – flehen den Ritter in goldener Rüstung um Hilfe an. Der „wohlgerüstete Starke“ begibt sich stellvertretend für die Menschheit auf die Suche nach dem Glück, innerlich angespornt durch die zwei allegorischen Frauenfiguren hinter ihm, Ehrgeiz und Mitleid.

In der Darstellung der Stirnwand muss sich die Menschheit den Gefahren und Verführungen der „Feindlichen Gewalten“ stellen. Dort breitet sich der Gigant Typhoeus, ein hybrides Ungeheuer mit Zottelfell, blauen Flügeln und schlangenartigem Leib, fast über die gesamte Stirnwand aus und blickt mit Perlmutteraugen auf die Betrachterinnen. Links von ihm stehen seine Töchter, die drei Gorgonen, und über diesen starren maskenartige Frauenköpfe aus dem Bild, allegorische Darstellungen von Krankheit, Wahnsinn und Tod. Die Frauen rechts des Ungeheuers versinnbildlichen Wollust, Unkeuschheit und Unmäßigkeit, die an ihrem großen Bauch erkennbar ist. Etwas abseits kauert die abgemagerte Frauengestalt des „nagenden Kummers“. Rechts oben an der Stirnwand ist der Kopf eines schwebenden Genius zu erkennen. In Klimts Narrativ ziehen somit die Wünsche und Sehnsüchte der Menschen über die „Feindlichen Gewalten“ hinweg.

Auf der rechten Seitenwand findet die Sehnsucht der Menschheit nach Glück Erfüllung in der Poesie, dargestellt als Frauengestalt mit Leier. Es folgt eine leere Wandpartie, unter der im ursprünglichen Ausstellungsarrangement eine Öffnung den Blick auf Klingers Beethovenplastik freigab. Mit dieser visuellen Einbeziehung der Beethovenikone bereitete Klimt den dramaturgischen Höhepunkt des Frieses vor: In der Schlusszene leiten weibliche Gestalten als Sinnbilder der Künste in die ideale Sphäre der Kunst. Klimts Apotheose der Kunst besteht aus einem küssenden Paar vor dem „Chor der Paradiesengel“ und nimmt direkt Bezug auf Beethoven. „Diesen Kuss der ganzen Welt“ heißt es in

secession

Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession
Friedrichstraße 12, A-1010 Wien
T. +43-1-587 53 07, F. +43-1-587 53 07-34
office@secession.at, www.secession.at

einer Passage aus dem Schlusschor von Beethovens IX. Symphonie, basierend auf Friedrich von Schillers „Ode an die Freude“.

Der Zyklus war ursprünglich nur als Dekorationsmalerei gedacht und sollte nach der Ausstellung abgetragen werden. Der Sammler Carl Reininghaus kaufte den Fries und veranlasste, dass das Kunstwerk nach Beendigung der Klimtretrospektive (XVIII. Ausstellung 1903) samt Unterbau aus Schilfrohr und Lattenrost in acht Teile zersägt und von der Wand genommen wurde. 1915 erwarb der jüdische Industrielle August Lederer den Fries. 1938 wurde die Familie Lederer von den Nationalsozialisten enteignet, der Fries verblieb in Österreich. 1972 wurde er von der Republik Österreich rechtmäßig erworben und binnen zehn Jahren vom Bundesdenkmalamt Wien restauriert. 1986 konnte der Wandzyklus in einem eigens dafür geschaffenen Raum in der Secession als Dauerleihgabe der Österreichischen Galerie Belvedere wieder der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

secession

Friedrichstraße 12, A-1010 Wien
T. +43-1-587 53 07
F. +43-1-587 53 07-34
office@secession.at
www.secession.at
Öffnungszeiten: Di–So 10–18 Uhr

secession

Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession
Friedrichstraße 12, A-1010 Wien
T. +43-1-587 53 07, F. +43-1-587 53 07-34
office@secession.at, www.secession.at

DER BEETHOVENFRIES VON GUSTAV KLIMT UND DIE WIENER SECESSION

„Aber hier hört der Spaß auf, und ein brennender Zorn erfaßt jeden Menschen, der noch einen Rest von Anstandsgefühl hat. Was soll man zu dieser gemalten Pornographie sagen? [...] Für ein unterirdisches Local, in dem heidnische Orgien gefeiert werden, mögen diese Malereien passen, für Säle, zu deren Besichtigung die Künstler ehrbare Frauen und junge Mädchen einzuladen sich erkühnen, nicht.“

S.G., 22. April 1902, zitiert nach: Hermann Bahr, *Gegen Klimt*, 1903, S. 70

„Im linken Seitenschiff hat Gustav Klimt ein entzückendes Friesgemälde geschaffen, so voll seiner kühnen, selbtherrlichen Persönlichkeit, daß man sich zurückhalten muß, um dieses Gemälde nicht sein Hauptwerk zu nennen.“

Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Secession*, 1906, S. 392-393

Diese extrem entgegengesetzten Kommentare galten dem Beethovenfries von Gustav Klimt, der sich als Teil der im April 1902 eröffneten Beethovenausstellung der Wiener Secession dem staunenden Publikum offenbarte. Beide Zitate – nur ein Griff aus der Flut an gedruckten Kritiken – stehen für die Polarität zwischen positiver und negativer Wertschätzung, die Klimt von seinen Zeitgenossen erfahren hat. Der Ton dieser Wortmeldungen verrät gleichzeitig, dass die Diskussion um die Person und um den Künstler Gustav Klimt damals in eine sehr emotionale Phase geraten war. Das Schicksal dieser heute weltberühmten Künstlerpersönlichkeit wiederum war auf das Engste mit der Wiener Secession verbunden. Das Gebäude dieser Vereinigung war die Arena, in der sich der Kampf um die Anerkennung der Kunst Gustav Klimts und seiner Zeitgenossen abspielte; gleichzeitig präsentierte es sich als Tempel, in dem den Unwissenden die höchsten Offenbarungen zuteil wurden.

Nirgends wird diese Janusköpfigkeit so manifest wie in der Beethovenausstellung, die im Brennpunkt der frühen Geschichte der Secession stand. Ohne diese Gemeinschaftsarbeit, in der die Ideale der jungen Vereinigung ihren wohl konsequentesten Niederschlag fanden, wäre der Beethovenfries nicht denkbar gewesen. Für Klimts künstlerische Entwicklung war die Teilnahme an diesem ehrgeizigen Projekt von entscheidender Bedeutung.

Die Beethovenausstellung – Konzept und Kultobjekt

Im Sommer 1901 – so Ernst Stöhr in seiner Einleitung im Katalog zur Beethovenausstellung – fasste die Vereinigung den Entschluss zu einer „Veranstaltung anderer Art“, die die gewohnten Ausstellungen ablösen sollte. Hatten die Wiener Künstler bisher beispielhafte Einrichtungen geschaffen, die eine optimale Präsentation ihrer eigenen Arbeiten sowie jener ihrer ausländischen Kollegen ermöglicht hatten, so wollten sie diesmal einen großen Schritt weiter gehen: „Der Sehnsucht nach einer großen

secession

Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession
Friedrichstraße 12, A-1010 Wien
T. +43-1-587 53 07, F. +43-1-587 53 07-34
office@secession.at, www.secession.at

Aufgabe entsprang der Gedanke, im eigenen Haus das zu wagen, was unsere Zeit dem Schaffensdrang der Künstler vorenthält: die zielbewusste Ausstattung eines Innenraumes.“ Die Secessionisten wollten ihre Auffassungen einer modernen Monumentalkunst modellhaft vorführen, wobei ihnen am Arbeitsprozess sehr viel gelegen war: Gemeinsam wollten sie „lernen“. Im Hintergrund des Unternehmens standen die damals europaweiten Bestrebungen, die – bei allen unterschiedlichen Voraussetzungen – eines gemeinsam hatten: die Wiederherstellung des verlorengegangenen Zusammenhangs zwischen Architektur, Malerei und Skulptur. Längst vergessene Techniken und weit zurückliegende Stilformen wurden studiert; es wurden jene Epochen idealisiert, in denen die Einheit von Kunst, Religion und Gesellschaft noch als ungebrochen galt. So orientierten sich die Secessionisten laut Katalog an der „Tempelkunst“, dem „Höchsten und Besten, was die Menschen zu allen Zeiten bieten konnten“. Was wäre aber eine Tempelkunst ohne ein alles dominierendes Kultobjekt? Hier ergab sich für die Secessionisten der Idealfall schlechthin: Die Beethovenfigur ihres verehrten Leipziger Kollegen Max Klinger näherte sich der Vollendung – und wurde von der Kunstwelt schon voller Spannung erwartet. „Diese eine Hoffnung, der ernstesten und herrlichen Huldigung, die Klinger dem großen Beethoven in seinem Denkmale darbringt, eine würdige Umrahmung zu schaffen, genügt, jene Arbeitsfreude zu erzeugen, die trotz des Bewusstseins, dass man nur für wenige Tage schaffe, dauernde Hingabe ins Leben rief.“ – so Ernst Stöhr im Katalog.

Während einer intimen Vorfeier, zu der natürlich auch Klinger geladen war (der sich tief gerührt zeigte), wurde die Ausstellung unter den Klängen einer kleinen Bläserbesetzung eingeweiht; Gustav Mahler dirigierte die von ihm arrangierte Fassung eines Motivs aus dem Schlusschor der Neunten Symphonie von Beethoven. Auf diesen stimmungsvollen Anfang folgte die erregte Anteilnahme der Öffentlichkeit. Die Beethovenausstellung wurde einer der größten Publikumserfolge der Secession; innerhalb von drei Monaten wurden fast 60.000 Besucher gezählt. Im Mittelpunkt der zahllosen in- und ausländischen Kritiken standen der Beethovenfries von Gustav Klimt und die Beethovenfigur von Max Klinger, die die gesamte Ausstellungsprogrammatisierung bestimmte.

Der Hauptgedanke dieser monumentalen, vielfarbigen Plastik geht auf eine im 19. Jahrhundert zentrale Idee vom Künstler als Erlöser und Befreier der Menschheit zurück. Als Prototyp des einsam kämpfenden, für die Menschheit leidenden Künstlergenies galt Ludwig van Beethoven; die Verehrung für diesen Komponisten hatte um die Jahrhundertwende geradezu kultische Ausmaße angenommen. Nur in diesem Licht kann man Klingers plastisches Gesamtkunstwerk und die Reaktionen der Zeitgenossen auf dessen erste, sensationelle Präsentation verstehen. In der vorgebeugten, halbnackten Gestalt mit der geballten Faust, dem konzentrierten Gesichtsausdruck und dem ins Unendliche gerichteten Blick sah man einen neuen, idealen Menschentypus. Man bewunderte den „seelischen Heroismus“, man schwärmte von der Hoffnung auf eine neue Zeit. Die auf Wolken thronende Gestalt mit dem Adler zu Füßen erscheint als Kombination von Zeus und Messias, mit den Gesichtszügen Beethovens; auf diese Weise symbolisierte Klinger seine Vorstellungen einer idealen Synthese zwischen Christentum und Antike.

secession

Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession
Friedrichstraße 12, A-1010 Wien
T. +43-1-587 53 07, F. +43-1-587 53 07-34
office@secession.at, www.secession.at

Verwirklichung

Die Beethovenausstellung war nicht nur eine Antwort auf diese Ideenwelt, sondern auch auf die in der Beethovenfigur demonstrierte Material- und Farbenvielfalt (Marmor, Bronze, Halbedelsteine, etc.). In diesem Sinne experimentierte die Gruppe von 21 Künstlern mit einer bunten Vielfalt an ihnen bis dahin nicht geläufigen Materialien und Techniken in unorthodoxen Kombinationen. Zur Programmatik gehörte die „selbstverständliche Pflicht, durchwegs echtes Material zur Anwendung zu bringen, den Schein und die Lüge energisch zu vermeiden“ (Katalog zur XIV. Ausstellung). Fast stolz berichtet der Katalog von der „Beschränktheit der verfügbaren Mittel“. Von Josef Hoffmann, dem künstlerischen Gesamtleiter des Projekts, stammte die Innenarchitektur.

In dem dreischiffigen Sakralraum der Secession ergab sich die architektonische Gliederung durch den Wechsel von rauen und glatten Putzflächen. Die Funktion der Säle wurde durch ihre Ausstattung offenbar. Der helle Hauptsaal, in dessen Mitte Klingers „Beethoven“ thronte, diente der Apotheose des Künstlergenies. In der Blickrichtung Beethovens befand sich an der Stirnwand Adolf Böhms Dekoration Der werdende Tag, die hintere Wand zeigte Die sinkende Nacht von Alfred Roller. Die etwas gedämpfter beleuchteten Seitenräume standen im Zeichen von Leiden und Erlösung, von Kampf und Überwindung; in den Wandmalereien herrschten die Dramatik und Dynamik der Erzählung vor, gefasst in der horizontalen Bewegung. Der im Katalog vorgeschriebenen Gehrichtung folgend, gelangte der Besucher zunächst in den linken Seitensaal, wo er mit Klimts Beethovenfries konfrontiert wurde; gleichzeitig wurde ihm durch die breiten Wandöffnungen schon ein Blick auf die Kultfigur gewährt. Nach der Begegnung mit dem göttlichen Genie begab sich der Besucher im rechten Seitensaal zum Ausgang, vorbei an den Wandmalereien Mannesmut und Kampfesfreude von Ferdinand Andri und Freude schöner Götterfunke von Josef Maria Auchentaller. Thematisch begleitet wurden die friesartigen Wandmalereien beider Seitensäle von quadratischen Schmuckplatten mehrerer Künstler, die sich in regelmäßiger Reihung im unteren Wandbereich befanden. Trotz der materiellen und künstlerischen Vielfalt wurde die Maxime der einheitlichen Wirkung konsequent eingehalten. Die Dekorationen wurden mit Reliefs von stilisierten Monogrammen versehen, die im Katalog aufgeschlüsselt wurden. Dieses kleine, quadratische Buch – ein wesentlicher Teil des Gesamtkunstwerks – enthielt außerdem Originalholzschnitte vieler Künstler, ein Novum für die Secession. Alfred Rollers Ausstellungsplakat zeigt das rhythmisch wiederholte Motiv seiner Dekoration Die sinkende Nacht: die ornamental stilisierte, vorgebeugte Engelsgestalt mit der goldenen Scheibe in der Hand, umgeben von Sternen.

Die Beethovenausstellung dauerte nur wenige Monate, aber für die Beteiligten waren die durch dieses Projekt gewonnenen Erfahrungen von bleibendem Wert. Historisch gesehen lag die Beethovenausstellung im Vorfeld aufregender Entwicklungen, die durch sie wahrscheinlich beschleunigt wurden. Nach 1902 zeichnete sich die zunehmende Polarisierung zwischen „Naturalisten“ und „Stilisten“ ab; schließlich traten die letztgenannten 1905 als „Klimt-Gruppe“ aus der Secession aus. Ein Jahr nach der Beethovenausstellung wurde die Wiener Werkstätte gegründet, die das Zusammenwirken der Künste auf professioneller Basis weiterführte. Große Gemeinschaftsprojekte wie die „Kirche am Steinhof“ oder das „Palais Stoclet“ schlossen an die erstmals in der Beethovenausstellung erprobte Form der Zusammenarbeit an. Was nicht mehr wiederholbar war, war der Idealismus, durch den dieses einmalige Experiment getragen war.

secession

Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession
Friedrichstraße 12, A-1010 Wien
T. +43-1-587 53 07, F. +43-1-587 53 07-34
office@secession.at, www.secession.at

Der Beethovenfries als „dekoratives Prinzip“

Strategisch gesehen kam dem linken Seitensaal, in dem der Besucher erstmals von weitem mit dem „Allerheiligsten“ konfrontiert wurde, die größte Bedeutung zu. Den Prinzipien der Gleichberechtigung und der Gemeinsamkeit zum Trotz wurde dem damals 40-jährigen Klimt die Rolle als Galionsfigur der Ausstellung zuteil. Ihm standen drei Wände zur Verfügung, während sich im gegenüberliegenden Saal zwei Künstler mit je einer Längswand begnügen mussten. Auf besonders einfühlsame Weise berücksichtigte Klimt die für ihn ganz neuen technischen und inhaltlichen Voraussetzungen.

Dass der Fries in erster Linie eine ornamentale, der Architektur dienende Funktion erfüllen sollte, geht aus dem lapidaren Katalogtext hervor: „Dekoratives Prinzip: Rücksichtnahme auf die Saalanlage. Ornamentierte Putzflächen.“ Offenbar veranlasste diese Verankerung in der Architektur Klimt zu einer intensiven Suche nach neuen stilistischen Lösungen. Seine Figuren erscheinen, rhythmisch gegliedert, in Frontal- und Profilstellungen, ihre Haltungen und Bewegungen sind der strengen Tektonik unterworfen. Besondere Bedeutung erlangten dabei die Konturen, die zum Großteil mit dem Pinsel, aber auch mit Kohle, Graphit oder Pastellstiften angelegt wurden; das helle Grau der Putzflächen diente als Basisfarbe für die nur ganz leicht getönten Hautpartien. Für die übrigen Teile verwendete Klimt Kaseinfarben, deren Intensität und matt schimmernde Oberfläche effektiv mit den Goldauflagen und den glänzenden, spiegelnden oder schimmernden Applikationen kontrastierte. Das demonstrative Bekenntnis der Secessionisten zu einem kreativen Umgang mit „einfachen“ Materialien inspirierte Klimt zu höchst originellen Lösungen: Den Beethovenfries schmückten Tapeziernägel, Vorhangringe, Spiegelstücke, Perlmutterknöpfe und Modeschmuck aus geschliffenem, farbigem Glas. Gleichzeitig erinnert das schillernde, bunte Erscheinungsbild des Frieses – dies betrifft besonders die Schmalwand – an die „heidnische“ Vielfalt an farbigen Materialien in Klingers Beethovenfigur.

Bildprogramm und Symbolik

Ebenso eigenständig nimmt Klimt in seiner Programmatik auf die vorgegebenen Richtlinien Bezug. Im Katalog ist nur zu lesen, dass die „friesartigen Malereien“ sich über drei Wände erstrecken und eine zusammenhängende Folge bilden, worauf die einzelnen Programmteile kurz erläutert werden. So führt in der linken Wand die lange Kette der hoch oben schwebenden Genien, Symbol für die „Sehnsucht nach Glück“, den Betrachter in die Erzählung ein. Bis zum ersten Drittel der letzten Wand bilden diese Schwebenden das verbindende Element zwischen den einzelnen Szenen. Im Laufe der ersten Wand nimmt der „Wohlgerüstete Starke“ (der Ritter im goldenen Harnisch), angefleht durch die leidende „Schwache Menschheit“ und angetrieben durch „Mitleid und Ehrgeiz“ den Kampf um das Glück auf sich. Die „Feindlichen Gewalten“ verdunkeln die Schmalwand und entziehen die „Sehnsucht nach Glück“ vorübergehend dem Gesicht. Hier herrschen „Typhoeus“ (das Affenmonstrum mit dem überdimensionalen Flügel- und Schlangenleib), sowie „Die drei Gorgonen, Krankheit, Wahnsinn, Tod, Wollust, Unkeuschheit, Unmäßigkeit, nagender Kummer“. Die „Sehnsüchte und Wünsche“ sind jedoch stärker und fliegen über sie hinweg. Die dritte Wand, die unterhalb des Frieses zum Kultbild im hellen Mittelsaal hin durchbrochen war, steht im Zeichen der Künste. Hier findet die Sehnsucht nach Glück „Stillung in der Poesie“. Über die Kithara spielende Gestalt hinweg scheinen die „Sehnsüchte“ mit ihren teils abwehrend aufgerichteten Händen gegen eine unsichtbare Wand zu stoßen. Der darauffolgende Leerraum wirkt wie eine – vermutlich inhaltsbedingte – Zäsur zwischen der vorletzten

secession

Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession
Friedrichstraße 12, A-1010 Wien
T. +43-1-587 53 07, F. +43-1-587 53 07-34
office@secession.at, www.secession.at

und der letzten Szene. Hier leiten uns die „Künste“, dargestellt als von goldenen Wellen hinaufgetragene Frauengestalten, in das „ideale Reich, in dem allein wir reine Freude, reines Glück, reine Liebe finden können. Chor der Paradiesengel. Diesen Kuss der ganzen Welt.“ Diese letzten Sätze – Zitate aus dem Text des Schlusschors der Neunten Symphonie, basierend auf Schillers Ode an die Freude – bilden den Schlüssel zum allegorischen Inhalt des ganzen Frieses. Die „Neunte“ wurde um 1900 über alle Maßen bewundert; die in Beethoven projizierten Utopien bezüglich einer besseren Welt nährten sich vor allem aus dieser Quelle. Zum Geniekult um die Figur Beethovens hatte Richard Wagner sehr wesentlich beigetragen. Seine auf diesen Komponisten zugespitzte Antithese von leidendem Volk und kämpfendem Künstler könnte Klimt beeinflusst haben; darüber hinaus zeigt die Katalogbeschreibung der Szenen im Beethovenfries auffallende Parallelen zu Wagners 1846 publizierter, speziell für Laien verfasster programmatischer Deutung der Neunten Symphonie.

Jedenfalls konnte Klimt sich gerade damals mit der Thematik des einsam kämpfenden, von der Menschheit unverstandenen Künstlers gut identifizieren. Die Angriffe auf seine Kunst – besonders auf seine 1900 und 1901 in der Secession präsentierten, für die Universitätsaula geschaffenen Monumentalbilder Philosophie und Medizin – hatten zur Zeit der ersten Pläne für die Beethovenausstellung ihren Höhepunkt erreicht. Von der Schmalwand des Frieses starteten die Fratzen der Feindlichen Gewalten dem Besucher gleich bei seinem Eintritt bedrohlich bzw. herausfordernd entgegen. Wie der anfangs zitierte Kommentar illustriert, verfehlte diese Skandalwand, die von Ludwig Hevesi gerade ihrer „betörenden Schönheit“ wegen gelobt wurde, ihre provozierende Wirkung auf Publikum und Presse nicht. In ihrer mythologischen Abwehrfunktion erscheinen die frechen Drei Gorgonen wie eine Anspielung auf die Reliefs der drei Gorgonenköpfe, die sich am Gebäudeexterieur über dem Haupteingang befinden, unmittelbar unter dem berühmten Motto: „Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit.“

Klimt und die internationale Kunst

Im Sinne der Ausstellungsprogrammatur setzte Klimt sich intensiv mit Beispielen aus vergangenen Epochen der „Tempelkunst“ wie auch mit zeitgenössischen Arbeiten auseinander. Das Spektrum der Vorbilder, die Klimt auf souveräne, phantasievolle Weise verarbeitete, reicht von der ägyptischen, griechischen, japanischen, byzantinischen und mittelalterlichen Kunst bis zu Zeitgenossen wie Beardsley oder Munch, besonders aber zu den Werken jener zeitgenössischen Kollegen, die als „Monumentalkünstler“ im Milieu der Secession gerade großes Aufsehen erregt hatten. Die „moderne Gotik“ des belgischen Bildhauers George Minne inspirierte ihn zur Gestaltung der hageren, eckig gegliederten Figuren der knienden Schwachen Menschheit und des Nagenden Kummers (in der sich, einer mündlichen Überlieferung zufolge, die Angst des Künstlers vor der Syphilis verschlüsselt mitteilt); besonders mit dieser ausgemergelten, zusammengehockten Gestalt nimmt Klimt den Expressionismus von Schiele und Kokoschka vorweg. An die schottische „Mackintosh-Gruppe“ erinnern die Helligkeit der Längswände in Verbindung mit den eleganten, langgezogenen Linien, die die Figurengruppen ornamental einfassen, zum Beispiel das in einer goldenen Glocke gefangene Liebespaar in der Schluss-Szene. Die Arbeiten des Schweizer Ferdinand Hodler spielten eine wichtige Rolle bei der Heroisierung und Monumentalisierung der menschlichen Gestalt, ebenso wie bei den rhythmisch-parallelen Motivwiederholungen im Chor der Paradiesengel. Für den flächig-ornamentalen Charakter dieser Gruppe war aber zweifellos auch der holländisch-japanische Symbolist Jan Toorop von

secession

Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession
Friedrichstraße 12, A-1010 Wien
T. +43-1-587 53 07, F. +43-1-587 53 07-34
office@secession.at, www.secession.at

Bedeutung, dessen tiefgreifender Einfluss auf Klimt gerade im Beethovenfries einen Höhepunkt erreichte. Über unmittelbare Motiventlehnungen hinaus inspirierte Toorop den Wiener Künstler durch die Exotik seines eckiggliedrigen, überschlanken Frauentypus und die charakteristischen parallelinearen Haarmassen (wie in Sehnsucht nach Glück, Die Künste, u.a.). Auf sehr eigenständige Weise befasste Klimt sich mit der bei Toorop essentiellen, inhaltsbetonenden Funktion der Linie. Im Beethovenfries sind die Figuren durch unterschiedliche Stufen linearer Stilisierung gekennzeichnet, die ihrer Funktion im Programm oder ihrem Realitätsgrad entsprechen. Der größte Kontrast innerhalb dieser Skala findet sich in den fließenden Linien der immateriellen Idealgestalten der Sehnsüchte auf der einen, und in den realitätsbetonenden Körperumrissen des muskulösen Mannes des Liebespaares auf der anderen Seite. Auch in den mit schwarzer Kreide gezeichneten Studien zum Beethovenfries richten sich die Konturen jeweils nach dem Aussagewert der betreffenden Figur: zart und fließend bei der Schwebenden, spröde und derb bei dem knienden nackten Mann, sinnlich gekurvt bei dem Modell für die Gorgonen. In den Umrisslinien der Figur des Nagenden Kummers wird das Hagere, Eckige betont; die Poesie ist von einer archaischen Strenge, während die an- und abschwellenden Umrisslinien des muskulösen Mannes erotische Vitalität zum Ausdruck bringen. Charakteristisch für diese Studien ist der spannungsvolle Gegensatz zwischen tektonischer Strenge und sensibler Linearität.

Ausdruck und Ornamentik

Die Verbundenheit von Inhaltlichem und Dekorativem zeigt sich im Beethovenfries im Kleinen wie im Großen. So sind die Längswände durch Helligkeit, Offenheit wie durch harmonische Farb- und Linienkonstellationen geprägt; in diesen Teilen der Allegorie herrschen das Gute und Positive vor. Die dunkle Schmalwand dagegen, aus deren Dickicht die Körperformen und Ornamente blitzartig aufleuchten, ist ein Sammelbecken von allen denkbaren Lastern und Untugenden. Die grelle Erotik der Gorgonen mit ihren provokanten Körperkonturen, Haarsträhnen und eckig aufeinanderstoßenden Bewegungen setzt sich vom Idealcharakter der harmonisch fließenden Gestalten der Sehnsüchte und der Künste deutlich ab. Auf das heutige Publikum wirkt die Schmalwand nicht mehr schockierend, aber die verschwenderische Pracht des „Bösen“ vermag immer noch zu faszinieren; schon im Mittelalter hat die Hölle die Phantasie der Künstler und der Schriftsteller mehr angeregt als das Paradies (Klimt war bekanntlich ein eifriger Dante-Leser). Allegorisch gesehen prangert das moderne und zugleich zeitlose Inferno des Beethovenfrieses die materiellen und sinnlichen Genüsse an. Gleichzeitig jedoch huldigt die Wand der Feindlichen Gewalten der Ästhetik des weiblichen Körpers. Sogar die Gestalt der Unmäßigkeit, deren gewaltige Rundungen mit den Körperformen der Wollust und Unkeuschheit verschmolzen sind, weist in Verbindung mit den elegant geschwungenen, goldenen Lianen eine eigene Linienpoetik auf.

Von großer Bedeutung für den Beethovenfries ist die überragende Rolle des Goldes und des Ornaments, wobei die Grenzen zwischen Figur und Ornament fließend sind. Neben den jugendstilhaft geschwungenen Linien und den floralen Motiven setzt sich, im Anschluss an die Ausstellungsarchitektur, das geometrische Element durch; auch das Spiralmuster ist häufig anzutreffen. Die größte dekorative Phantasie entwickelte Klimt in der Wand der Feindlichen Gewalten, angefangen von dem alles umfassenden Schlangen- und Flügelkörper bis zu den zahllosen Musterformen und Schmuckteilen der weiblichen Gestalten. Am reichsten geschmückt ist die

secession

Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession
Friedrichstraße 12, A-1010 Wien
T. +43-1-587 53 07, F. +43-1-587 53 07-34
office@secession.at, www.secession.at

Unmäßigkeit, mit der sich auch die kräftigste Farbe verbindet: Ihr blauer Rock ist der koloristische Blickfang der Schmalwand.

Epilog

Der Beethovenfries von Gustav Klimt wird zusammenfassend von drei wesentlichen Neuerungen geprägt: von der monumentalen, flächenhaften Isolierung der menschlichen Gestalt, von der inhaltsbetonenden Funktion der Linie sowie von der dominierenden Rolle der Ornamentik. Die Teilnahme am „Experiment Beethoven“ bildete für Klimt den Auftakt zu den Hauptwerken seiner „Goldenen Periode“. Heute gilt die monumentale Allegorie, die dem Publikum 1986 am Ort ihrer Entstehung wieder zugänglich wurde, als Schlüsselwerk in der Entwicklung des Künstlers.

Marian Bisanz-Prakken

secession

Friedrichstraße 12, A-1010 Wien
T. +43-1-587 53 07
F. +43-1-587 53 07-34
office@secession.at
www.secession.at
Öffnungszeiten: Di-So 10-18 Uhr