

CARL E. SCHORSKE

WIEN

GEIST UND
GESELLSCHAFT
IM FIN DE SIÈCLE

DEUTSCH
VON
HORST GÜNTHER

S. FISCHER

003; 01, 800 Kt

Z154772



101 DON 3390

NÁRODNÍ KNIHOVNA



1002435548

T 219976

Die amerikanische Originalausgabe erschien 1980
unter dem Titel *Fin-de-siècle Vienna · Politics and Culture*
bei Alfred A. Knopf, New York
© 1961, 1967, 1973, 1979 by Carl E. Schorske
Diese Ausgabe © 1982 S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main
Umschlaggestaltung: P. W. Schmidt, Frankfurt
Satz: Fotosatz Otto Gutfreund, Darmstadt
Druck und Einband: Kösel, Kempten
Printed in Germany
ISBN 3-10-073603-6

Für Liz

INHALT

Einleitung

IX

I

Die Seele und die Politik:
Schnitzler und Hofmannsthal

3

II

Die Ringstraße,
ihre Kritiker und die Idee
der modernen Stadt

23

III

Ein neuer Ton in der Politik:
Ein österreichisches Trio

111

IV

Politik und Vatermord
in Freuds ›Traumdeutung‹

169

V	
Gustav Klimt:	
Die Malerei und die Krise	
des liberalen Ich	
	195
VI	
Die Verwandlung des Gartens	
	265
VII	
Die Explosion im Garten:	
Kokoschka und Schönberg	
	305
Dank	
	347
Register	
	351
Bildnachweis	
	367

EINLEITUNG

Das Europa des 20. Jahrhunderts hat auf den meisten Gebieten geistiger Tätigkeit stolz seine Unabhängigkeit vom Vergangenen verkündet. Schon im 18. Jahrhundert nahm das Wort »modern« etwas vom Klang eines Schlachtrufs an, damals aber nur als Antithese zu »antik«, zu »den Alten« – es meinte den Gegensatz zum klassischen Altertum. In den letzten hundert Jahren jedoch hat »modern« sich dazu entwickelt, unsere Wahrnehmung unseres Lebens und unserer Zeit von allem Vorherigen, von der ganzen Geschichte überhaupt zu unterscheiden. Moderne Architektur, moderne Musik, moderne Philosophie, moderne Wissenschaft – sie alle bestimmen sich selbst nicht aus dem Vergangenen, auch kaum gegen das Vergangene, sondern unabhängig von ihm. Das moderne Bewußtsein verhält sich der Geschichte gegenüber immer gleichgültiger, denn Geschichte, verstanden als Überlieferung, aus welcher es sich unablässig speisen könnte, ist ihm nutzlos geworden.

Diese Entwicklung betrifft den Historiker natürlich sehr ernsthaft, denn dabei stehen seine beruflichen Existenzbedingungen auf dem Spiel. Aber der Tod der Geschichte ist nur zu begreifen, wenn man auch den Psychoanalytiker bemüht. Der würde auf der offensichtlichsten Ebene den scharfen Bruch der Verbindung mit der Vergangenheit als Generationsrevolte gegen die Väter und als Suche nach neuer Selbstbestimmung deuten. Auf komplexere Weise strebte der entstehende »Modernismus« dazu, jene Form anzunehmen, die Heinz Kohut in einem anderen Zusammenhang als Umschichtung des Selbst bezeichnet. Der geschichtliche Wandel nötigt nicht nur den einzelnen, nach einer neuen Identität zu suchen, sondern er stellt auch ganzen Gruppen der Gesellschaft die Aufgabe, abgestorbene Überzeugungen zu revidieren oder zu ersetzen. Paradoxe Weise hat der Versuch, die Fesseln der Geschichte abzuschütteln, den Prozeß der Geschichte beschleu-

I DIE SEELE UND DIE POLITIK: SCHNITZLER UND HOFMANNSTHAL

Am Ende des Ersten Weltkriegs zeichnete Maurice Ravel in ›La Valse‹ den gewaltsamen Tod der Welt des 19. Jahrhunderts auf. Der Walzer, lange das Symbol des heiteren Wien, wurde in den Händen des Komponisten zu einer rasenden *danse macabre*. Ravel schrieb: »Ich empfinde dieses Werk als eine Art Verherrlichung des Wiener Walzers, die in meiner Vorstellung verbunden ist mit dem Eindruck von einem phantastischen Wirbel des Schicksals.«¹ Sein groteskes Denkmal möge als symbolische Einleitung zu einem geschichtlichen Problem dienen: der Beziehung von Politik und seelischer Verfassung im Wien des *Fin de siècle*.

Obwohl Ravel die Zerstörung der Welt des Walzers feiert, stellt er diese Welt am Anfang nicht als einheitlich dar. Das Werk beginnt vielmehr mit einer Skizzierung der einzelnen Teile, die das Ganze bilden werden: Bruchstücke von Walzerthemen, die über eine brütende Stille zerstreut sind. Schrittweise finden die Teile einander – die kämpferische Fanfare, der kraftvolle Trab, das sanfte Obbligato, die schwungvolle Hauptmelodie. Jedes Element wird in seiner eigenen Triebkraft magnetisiert, in das größere Ganze gezogen. Jedes entfaltet seine Individualität, wenn es sich mit seinen Partnern im Tanz vereinigt. Der Schritt beschleunigt sich: unmerklich fast geht der schwungvolle Rhythmus ins Zwingende über, dann ins Rasende. Die konzentrischen Elemente werden exzentrisch, machen sich vom Ganzen los und verwandeln so die Harmonie in Kakophonie. Das treibende Tempo nimmt weiter zu, bis plötzlich Brüche im Rhythmus erscheinen. Der Hörer wird innehalten und in Schrecken erstarren vor der Leere, die entsteht, wenn ein tragendes Element in Schweigen fällt und zu handeln aufhört. Teilweise Lähmung jedes Teils schwächt die Bewegung, und doch bewegt sich das Ganze so unbarmherzig antreibend weiter, wie es nur der zwingende Dreiviertel-Takt kann. Bis zum Ende, wenn der Walzer in einem Kataklysmus

von Klängen zusammenbricht, strömt jedes Thema seine inzwischen exzentrische und verdrehte Eigenheit aus in das Chaos des Ganzen.

Ravels musikalisches Gleichnis einer modernen Krise der Kultur stellt, ob er es wußte oder nicht, die Frage in eben der Weise, in welcher sie von der österreichischen Intelligenz des Fin de siècle empfunden und gesehen wurde. Wie war ihre Welt ins Chaos gestürzt? War es geschehen, weil ihre Individuen (bei Ravel die musikalischen Themen) in ihrer psychischen Verfassung Merkmale aufwiesen, die zutiefst unverträglich waren mit dem gesellschaftlichen Ganzen? Oder war es vielmehr das Ganze, welches seine individuellen Teile verzerrte, lähmte und zerstörte? Oder gab es etwa gar kein harmonisches gesellschaftliches Ganzes, sondern nur die Illusion einer einheitlichen Bewegung, die aus der zufälligen Gliederung von grundsätzlich unzusammenhängenden vereinzelt Teilen sich ergeben hatte? Und falls letzteres zutrifft, ließ sich die Illusion einer Einheit verwandeln in Wirklichkeit? Mögen diese Fragen für die menschliche Gesellschaft wenig Neues haben, so wurden sie doch besonders dringlich für die Wiener Intelligenz der Jahrhundertwende. Wiens bedeutendste Schriftsteller nicht allein, sondern auch seine Maler und Psychologen, sogar seine Kunsthistoriker waren erfüllt von der Problematik des einzelnen in einer zerfallenden Gesellschaft. Aus dieser Voreingenommenheit entwickelte sich Österreichs Beitrag zu einer neuen Sicht des Menschen.

Das überlieferte liberale Weltbild kreiste um den rationalen Menschen, von dessen wissenschaftlicher Beherrschung der Natur und sittlicher Selbstbeherrschung man die Schöpfung der glücklichen Gesellschaft erwartete. In unserem Jahrhundert hatte der Mensch der Ratio seinen Platz jenem reichen, aber auch gefährlicheren und schwankenden Geschöpf, dem homo psychologicus, zu räumen. Dieser neue Mensch ist kein vernünftiges Wesen allein, sondern auch ein fühlendes und instinktgeleitetes. Nach ihm messen wir alle Erscheinungen unserer Kultur. Unsere verinnerlichten Künstler stellen ihn dar, unsere existentialistischen Philosophen verleihen ihm Bedeutung, und unsere Sozialwissenschaftler, Politiker und Werbefachleute manipulieren ihn. Selbst unsere fortschrittlichsten Gesellschaftskritiker benutzen ihn statt des Maßstabs eines rationalen Grundes, um den Wert einer gesellschaftlichen Einrichtung zu beurteilen. Sogar politische und wirtschaftliche Unterdrückung schätzen wir ab in Begriffen von psychischer »Frustration«. Die Ironie der Geschichte will es, daß es in Wien die politische Enttäuschung war, welche die Entdeckung des jetzt überall durchgedrungenen homo psychologicus antrieb. Sein Entstehen aus der politischen Krise der Wiener liberalen Kultur liefert mir mein Thema.

Dieser Essay will nach einer knappen Skizze von Art und Hintergrund der politischen Krise des Fin de siècle die wichtigsten Merkmale der Wiener liberalen Kultur des 19. Jahrhunderts zeichnen. Obwohl sie viel mit den anderen liberalen Kulturen europäischer Staaten gemeinsam hat, gehören bestimmte Züge doch nur ihr allein an. Seltsam aufgeteilt in schlechtvermit-

telte moralische und ästhetische Komponenten, versorgte sie die Intelligenz der Jahrhundertwende mit der geistigen Ausrüstung, mit welcher diese der Krise ihrer Zeit entgegentreten sollte. In diesem Zusammenhang lassen sich die unterschiedlichen Weisen verstehen, auf welche zwei führende literarische Gestalten, Arthur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal, sich in der Krise der liberalen Kultur zu orientieren und Vorstellungen von der Beziehung zwischen der Seele und der Politik zu formulieren versuchten.

I

Der österreichische Liberalismus hatte wie der der meisten europäischen Völker sein heroisches Zeitalter im Kampf gegen den Adel und den barocken Absolutismus. Das fand in der überwältigenden Niederlage von 1848 sein Ende. Beinahe aus Verschen kamen die geläuterten Liberalen an die Macht und errichteten nun in den 1860er Jahren eine verfassungsmäßige Regierung. Nicht ihre eigene innere Stärke brachte sie an die Spitze des Staates, sondern die Schlappen, welche die alte Ordnung durch äußere Feinde erfuhr. Von Anfang an mußten sie die Macht mit dem Adel und der kaiserlichen Bürokratie teilen. Selbst während der zwei Jahrzehnte ihrer Herrschaft blieb die gesellschaftliche Grundlage der Liberalen schwach und war auf die mittelständischen Deutschen und deutschen Juden der städtischen Zentren begrenzt. Zunehmend mit dem Kapitalismus identifiziert, hielten sie die parlamentarische Gewalt aufrecht durch das undemokratische Mittel eines beschränkten Klassenwahlrechts.

Bald erhoben neue Gesellschaftsgruppen Anspruch auf Teilhabe an der politischen Macht: die Bauern, die städtischen Handwerker und Industriearbeiter und die slawischen Völker. In den achtziger Jahren bildeten diese Gruppen zur Herausforderung der liberalen Vorherrschaft Massenparteien – antisemitische Christlich-Soziale und Aldeutsche, Sozialisten und slawische Nationalisten. Sie hatten raschen Erfolg. 1895 war Wien selbst, die Bastion der Liberalen, verschlungen von einer Christlich-Sozialen Flutwelle. Der Kaiser Franz Joseph weigerte sich mit Unterstützung der katholischen Hierarchie, die Wahl von Karl Lueger, dem antisemitischen katholischen Bürgermeister, zu bestätigen. Der Liberale Sigmund Freud rauchte eine Zigarre, um diese Handlung des selbtherrlichen Retters der Juden zu feiern. Zwei Jahre später konnte die Flut nicht mehr aufgehalten werden. Der Kaiser beugte sich dem Willen der Wähler und bestätigte Lueger als Bürgermeister. Die christlich-sozialen Demagogen begannen ein Jahrzehnt der Herrschaft in Wien, das all das verband, was dem klassischen Liberalismus verhaßt war: Antisemitismus, Klerikalismus und Sozialismus auf kommunaler Ebene. Auf nationaler Ebene wurden die Liberalen ebenso 1900 als parlamentarische politische Macht geschlagen, um sich nie wieder zu erho-

len. Sie waren von den modernen Massenbewegungen, christlichen, antisemitischen, sozialistischen und nationalistischen, verdrängt worden.

Diese Niederlage zeitigte tiefe psychologische Rückwirkungen. Die Stimmung, die sie hervorrief, war weniger eine der Dekadenz als der Impotenz. Der Fortschritt schien ein Ende erreicht zu haben. Die »Neue Freie Presse« sah den erwarteten rationalen Lauf der Geschichte grausam verändert. Die »kulturfeindliche Masse« hatte gesiegt, ehe die Erfordernisse einer politischen Aufklärung geschaffen waren. Am Fastnachtsdienstag 1897 schrieb die »Neue Freie Presse«, die Liberalen trügen »eine falsche Nase in einem ernstesten Gesicht«... »Statt eines fröhlichen Walzers vernahm man nur das Geschrei einer erregten streitenden Menge und die Kommandorufe der Wachtleute, welche die Kämpfer auseinandertrieben.«² Angst, Unfähigkeit, eine gesteigerte Wahrnehmung der Härte der sozialen Existenz: diese Züge gewannen eine neue Bedeutung in dem sozialen Klima, in dem der Glaube des Liberalismus von den Ereignissen erschüttert worden war.

Die Schriftsteller der neunziger Jahre waren Kinder dieser bedrohten liberalen Kultur. Welche Werte hatten sie ererbt, mit denen sie jetzt der Krise begegnen mußten? Zwei Gruppen von Wertvorstellungen kann man in der liberalen Kultur der zweiten Jahrhunderthälfte einigermaßen unterscheiden: eine moralische und wissenschaftliche und eine andere ästhetische.

Das moralische und wissenschaftliche Weltbild der Wiener Großbourgeoisie läßt sich kaum vom gewöhnlichen Viktorianismus im übrigen Europa unterscheiden. Moralisch war sie sicher, rechtschaffen und repressiv; politisch um die Herrschaft des Gesetzes besorgt, welchem sowohl die Rechte des Individuums wie die gesellschaftliche Ordnung untergeordnet wurden. Intellektuell vertraute man darauf, daß der Geist den Körper beherrsche, man verschrieb sich einem verspäteten Voltairismus: sozialer Fortschritt durch Wissenschaft, Erziehung und harte Arbeit. Die Errungenschaften, die sich aus der Anwendung dieser Wertvorstellungen in wenigen kurzen Jahrzehnten für das Rechtswesen, die Erziehung und die Wirtschaft Österreichs ergaben, werden zu häufig unterschätzt. Aber weder diese Wertvorstellungen noch der mit ihrer Hilfe vollzogene Fortschritt sind allein für den österreichischen Mittelstand kennzeichnend.

Aussagekräftiger für unsere Frage ist die Entwicklung der ästhetischen Kultur des gebildeten Bürgertums nach der Jahrhundertmitte, weil aus ihr die besondere Empfänglichkeit einer ganzen Gesellschaftsschicht für die Kunst erwuchs und gleichzeitig damit auf der Stufe des Individuums eine psychologische Empfindlichkeit. Zu Beginn unseres Jahrhunderts wurde das übliche moralische Weltbild des europäischen Bürgertums in Österreich sowohl überlagert wie untergraben von einer amoralischen »Gefühlskultur«. Diese Entwicklung ist noch nicht eingehend genug untersucht worden, es können nur ihre Umrisse angedeutet werden.

Zwei grundlegende soziale Tatsachen unterscheiden das österreichische Bürgertum von dem in Frankreich oder England: es vermochte den Adel

weder zu zerstören noch sich gänzlich mit ihm zu verschmelzen. Und dieser Schwäche wegen blieb es vom Kaiser abhängig und zugleich ihm tief ergeben als einer fernen, aber notwendigen schützenden Vaterfigur. Das Versagen beim Erringen eines Monopols der Macht gab dem Bürger immer etwas von einem Außenseiter, der zu seiner Vervollständigung sich mit dem Adel verbinden wollte. Der große und wohlhabende jüdische Bevölkerungsanteil in Wien bestärkte noch mit seinem heftigen Assimilationsdrang diese Neigung.

Dabei war die direkte gesellschaftliche Aufnahme in den Adel selten in Österreich. Selbst diejenigen, welche ein Adelspatent erhielten, wurden nicht wie in Deutschland zum kaiserlichen Hof zugelassen. Man konnte die Assimilation auf einem anderen, offeneren Wege erstreben, dem der Kultur. Auch dies hatte seine Schwierigkeiten. Die überlieferte Kultur des österreichischen Adels war weit entfernt von der gesetzestreuen, puritanischen Kultur sowohl des Bürgers wie des Juden. Zutiefst katholisch, war sie eine sinnliche und plastische Kultur. Während das überkommene bürgerliche Weltbild die Natur als einen Bereich auffaßte, den unter göttlichem Gesetz die auferlegte Ordnung sich untertan zu machen hat, erblickte die adelige Kultur Österreichs in der Natur einen Schauplatz der Freude, eine Offenbarung göttlicher Gnade, die es durch die Kunst zu verherrlichen galt. Die österreichische Kultur war ihrem Herkommen nach nicht wie die des deutschen Nordens sittlich, philosophisch und wissenschaftlich, sondern in erster Linie künstlerisch. Ihre Glanzleistungen vollbrachte sie in den angewandten und darstellenden Künsten, der Architektur, dem Theater und der Musik. Das im liberalen Weltbild von Vernunft und Gesetz verwurzelte österreichische Bürgertum stieß damit auf eine ältere adelige Kultur der Sinnlichkeit und Anmut. Die beiden Elemente konnten, wie wir es im Falle Schnitzlers sehen werden, nur eine höchst prekäre Mischung bilden.

Die erste Etappe in der Assimilation an die adelige Kultur blieb rein äußerlich, nahezu mimetisch. Das vom aufsteigenden Bürgertum der sechziger Jahre erbaute neue Wien dokumentiert dies in Stein. Die liberalen Herrscher versuchten in einem städtebaulichen Konzept, welches das Paris Napoleons III. übertrumpfte, mit gewaltigen Bauwerken, die von einer Vergangenheit, die nicht ihre eigene war, sei es Gotik, Renaissance oder Barock, sich inspirieren ließ, ihren Weg in eine Geschichte oder Herkunft zu gestalten.*

Ein zweiter Weg zur adligen Kultur, der noch eindrucksvoller war als die Baukunst, lag in der Begünstigung der traditionell starken darstellenden Künste. Diese Art aristokratischer Überlieferung drang tiefer in das Bewußtsein des Mittelstandes, als es die Architektur vermochte, denn das alte Wiener Volkstheater hatte den Boden dafür bereitet. Mag Wiens neues Großbürgertum seine Patenschaft über das klassische Theater und die Musik

* Vgl. Kapitel II, Abschnitt I und II.

in Nacheiferung der Lobkowitz und Rasumowskys begonnen haben, so kann doch niemand leugnen, daß es am Ende des Jahrhunderts mehr wirkliche Begeisterung für diese Künste bewies als seine Standesgenossen in irgendeiner europäischen Hauptstadt. In den neunziger Jahren waren die Helden des gehobenen Mittelstands schon keine Politiker mehr, sondern Schauspieler, Künstler und Kritiker. Die Zahl der berufsmäßigen Literaten und Gelegenheitsschreiber stieg gewaltig an.

Gegen Ende des Jahrhunderts hatte sich die Bedeutung der Kunst für die mittelständische Wiener Gesellschaft verändert, und bei diesem Wandel spielte die Politik eine entscheidende Rolle. Hatten die Wiener Bürger anfänglich den Tempel der Kunst gepflegt als Ersatz für die verweigerte Aufnahme in den Adel, so fanden sie schließlich in ihm Zuflucht und Freistatt vor der unfreundlichen Welt einer zunehmend bedrohlichen politischen Wirklichkeit. Karl Kraus, der Kritiker, erkannte 1899 die steigende Teilnahme an der Literatur und ihre Kommerzialisierung als ein Ergebnis der Politik: »Vollends in den letzten Jahren, die den Wirkungskreis des Wiener Liberalismus auf ein Premierenparkett beschränkten, hat das literarische Manchestertum eine Entwicklung genommen, die geradenwegs einer Katastrophe zutreiben muß.«³ Hofmannsthal verknüpfte die zunehmende Hingabe an die Kunst mit der Angst, welche das politische Versagen gezeitigt hatte. »Wir sollen von einer Welt Abschied nehmen, ehe sie zusammenbricht«, schrieb er 1905. »Viele wissen es schon und ein unnennbares Gefühl macht Dichter aus vielen.«⁴ Anderswo in Europa bedeutete l'art pour l'art den Rückzug ihrer Jünger aus der angestammten gesellschaftlichen Klasse. In Wien allein beanspruchte sie die Gefolgschaft fast einer ganzen Schicht, von welcher die Künstler ein Teil waren. Das Leben der Kunst wurde ein Surrogat für das Handeln. Und je mehr sich das politische Handeln als vergeblich erwies, desto stärker wurde die Kunst zu einer Religion, der Quelle des Sinns und der Nahrung der Seele.

Daraus darf man nicht folgern, daß der Wiener Bürger in seiner Aneignung der ästhetischen Bildung allen kollektiven Kastengeist und das Gefühl für seine Rolle in sich aufnahm, den der Adel sogar in seinem Niedergang aufrecht erhielt. Ob er nun Geck, Künstler oder Politiker war, von seinem individualistischen Erbe vermochte sich der Bürger nicht zu lösen. Mit dem Wachsen seiner Empfindung für das, was Hofmannsthal »das Gleitende« der Welt nannte, wendete der Bürger die angeeignete ästhetische Kultur nach innen zur Kultivierung des Selbst und seiner persönlichen Einzigkeit. Unvermeidlich führte diese Entwicklung zur vorwiegenden Beschäftigung mit dem eigenen Seelenleben. Sie ergibt das verbindende Glied zwischen Hingabe an die Kunst und der Beschäftigung mit der Seele. Das läßt sich an dem Stil veranschaulichen, der im kulturellen Teil der Zeitungen verwendet wird, im »Feuilleton«.

Der Feuilletonist, ein Kleinkünstler in Zierformen, arbeitete mit jenen versteckten Einzelheiten und Episoden, die dem Geschmack des 19. Jahr-

hunderts am Konkreten so sehr entsprachen. Aber er versuchte seinem Stoff Farbe zu verleihen, die er aus seiner Einbildungskraft bezog. Das persönliche Reagieren auf ein Erlebnis beim Reporter oder Kritiker, der Eigentum seines Gefühls überwog deutlich den Gegenstand. Einen Zustand der Empfindung wiederzugeben, wurde die Weise, in der man ein Urteil aussprach. Demgemäß verschlangen im Stil des Feuilletonisten die Adjektive die Hauptwörter, und die persönliche Färbung verwischte womöglich die Umrisse des dargestellten Gegenstands.

Theodor Herzl erkannte in einem Aufsatz, den er schrieb, als er erst siebzehn Jahre alt war, einen der wichtigsten Züge des Feuilletonisten, den Narzißmus. Der Feuilletonist, schrieb Herzl, stehe vor der Gefahr, als Narziß sich in seinen eigenen Geist zu verlieben und dadurch jeden Maßstab für sich und andere zu verlieren.⁵ Der Feuilletonist versucht, die objektive Analyse der Welt in subjektive Kultivierung persönlicher Empfindungen zu verwandeln. Er nimmt die Welt wahr als eine zufällige Folge von Sinnesreizen, nicht als Schauplatz von Handlungen. Der Feuilletonautor verkörpert selbst den Typus, an den er sich in seinen Spalten wendet: seine Merkmale sind Narzißmus und Introversion, passive Empfänglichkeit für die Außenwelt und vor allem Empfindungsvermögen für seelische Zustände. Diese bürgerliche Gefühlkultur schuf die Bedingungen für die Geisteshaltung ihrer Intellektuellen und Künstler, verfeinerte ihre Sensibilität und erzeugte ihre Probleme.

Versuchen wir nun, die verschiedenen Stränge geistiger und gesellschaftlicher Entwicklung zu verbinden, wie sie in den neunziger Jahren zusammenliefen. In seinem Bestreben, der älteren aristokratischen Kultur der Anmut sich anzupassen, hatte das gebildete Bürgertum sich das künstlerische sinnliche Empfindungsvermögen zu eigen gemacht, aber in einer verweltlichten, verzerrten und hochgradig individualistischen Form. Selbstbespiegelung und eine Hypertrophie des Gefühlslebens waren die Folge. Die Bedrohung durch die politischen Massenbewegungen verlieh diesem schon vorhandenen Zug neue Stärke, weil sie das überkommene liberale Vertrauen in sein eigenes Vermächtnis der Rationalität, des Sittengesetzes und des Fortschritts schwächte. Von einem Ornament wurde die Kunst zum Wesentlichen verwandelt, und von einem Ausdruck von Werten zu einer Quelle der Werte. Der Unglücksfall des Zusammenbruchs des Liberalismus bildete das ästhetische Erbe zu einer Kultur empfindsamer Nerven, eines mißmutigen Hedonismus und einer oft rückhaltlosen Angst. Dazu kam noch, daß die liberale österreichische Intelligenz den älteren Strang ihrer Überlieferung, die moralisch-wissenschaftliche Gesetzkultur, nicht völlig aufgab. Die Bejahung der Kunst und das Leben der Sinne wurden damit in den besten Geistern Österreichs vermischt mit Schuld und von ihr gelähmt. Die politischen Quellen der Angst wurden in der Seele des einzelnen noch verstärkt durch die hartnäckige Gegenwart des Gewissens im Tempel des Narziß.

II

Die beiden Stränge der Kultur des österreichischen Fin de siècle, der moralisch-wissenschaftliche und der ästhetische, fanden sich bei *Arthur Schnitzler* (1862–1931) in nahezu gleichen Anteilen. Schnitzlers Vater, der ein bekannter Arzt war, bestimmte Arthur für die handfeste ärztliche Laufbahn, welche der junge Mann auch über ein Jahrzehnt verfolgte. Da er die Wiener Begeisterung für die darstellenden Künste teilte, zählte der Vater Schnitzler stolz die großen Wiener Schauspieler und Sänger zu seinen Freunden und Patienten. Aber als Arthur in seinem eigenen Hause von einem so ersten Fall von künstlerischem Fieber angegriffen wurde, daß er sich zur Literatur berufen fühlte, erwies sich der Vater als Moralist aus der Jahrhundertmitte, der sich heftig den Absichten des jungen Mannes widersetzte.

Schon als Medizinstudent war Schnitzler von der Psychologie angezogen. Er arbeitete als Assistent in der Klinik von Theodor Meynert, dem Lehrer Freuds, und wurde zum Fachmann in klinischen Hypnosetechniken. Wie Freud empfand Schnitzler eine tiefe Spannung zwischen dem väterlichen Erbe sittlicher Werte und seiner modernen Überzeugung, daß das Instinkt-leben Anerkennung verlange, weil es entscheidend das menschliche Wohl und Wehe bestimmt. Wiederum wie Freud beendete er sein Schwanken, indem er seine wissenschaftliche Haltung von der moralistischen Herkunft löste und sie kühn auf die Beobachtung des Lebens der Instinkte richtete. Kein Wunder, daß Freud Schnitzler zu dessen fünfzigstem Geburtstag (1912) als einen »Collegen« bei der Erforschung eines Gebietes begrüßte, das der »thörichten und frevelhaften Geringschätzung« ausgesetzt sei, »welche die Menschen heute für die Erotik bereithalten«. ⁶ Allerdings fühlte Freud seine Verwandtschaft zu Schnitzler so stark, daß er den Schriftsteller bewußt als seinen »Doppelgänger« mied. ⁷

Als Wiener konnte Schnitzler die Welt des Instinkts gleich von den sozialen Typen aus angehen, die sich dem schriftstellernden Naturforscher darboten. Wiens Verführer und »süße Mädels«, die Sinnesmenschen dieser Zeit, lieferten ihm die Charaktere seiner frühen Werke. Was er in ihnen erkundete, war der Zwang des Eros, waren seine Befriedigungen, seine Täuschungen und – besonders im »Reigen« (1896) – seine seltsame Nähe zum Tod. In den späten neunziger Jahren wuchsen mit dem klaren Sieg der Wiener Antisemiten seine Rücksicht und Sympathie für die alte sittliche Welt. Er wandte sich von den fröhlichen Liebhabern ab, die über die Kultur sittlicher Werte spotten, und hin zu den gläubigen Opfern dieser Kultur. In den Stücken »Paracelsus« (1897) und »Frau Berta Garlan« (1900) zeigt Schnitzler die Brüchigkeit des moralischen Haltes selbst bei denen, die fest entschlossen sind, ihre vitalen Instinkte im Interesse einer ordnungsgemäßen, sittlichen und zielvollen gesellschaftlichen Existenz zu unterdrücken. Ein anderes Stück, »Der Ruf des Lebens« (1905), deckt die grausam-hem-

mende Macht der herkömmlichen Kultur auf, aber auch die Vergeblichkeit des Versuches, außerhalb der Welt der Konvention in der Hingabe an den Instinkt der Liebe Befriedigung zu finden. Der Ruf des Lebens ist ein Ruf zu einem dionysischen Dasein, das einen Sprung in den Strom bedeutet und damit auch ein Ruf zum Tode ist. Und während Schnitzler die moralistische Tradition bekämpft wegen ihres Versagens beim Verstehen des Triebhaften, verwies er doch auch wie Freud auf die unausweichliche Grausamkeit sich selbst und anderen gegenüber, welche die Befriedigung des Instinkts bedeutet.

Während der Krise des Liberalismus in der Mitte der neunziger Jahre wandte Schnitzler sich Problemen der Politik zu oder vielmehr der Seele, wie sie sich in der Politik offenbart. »Der grüne Kakadu« (1898) ist ein brillantes satirisches Szenarium, bei welchem das Triebleben der Charaktere ihr Schicksal in der Französischen Revolution bestimmt. Schnitzler ergriff nicht Partei, weder für noch gegen die Französische Revolution, die für ihn wie für so viele andere Liberale des späten 19. Jahrhunderts ihre geschichtliche Bedeutung verloren hatte. Er benutzte die Revolution lediglich als Vehikel seiner Ironie über die zeitgenössische österreichische Gesellschaft in ihrer Krise. Die Charaktere aus den Oberschichten ergeben sich im »Grünen Kakadu« einer sinnlichen Existenz, einige als offene Sinnesmenschen, andere als Anhänger der Schauspielkunst. Schauplatz und Mittelpunkt des Spiels ist ein Kabarett, wo die Darstellungen die Grenze zwischen Spiel und Wirklichkeit, Mensch und Maske für ihre Gönner verwischen sollen. Ein bloßer Scherz in gewöhnlichen Zeiten, erweist sich dieses Spiel in revolutionären Zeiten als verhängnisvoll für seine Verehrer. Die Verderbnis der Kunst und die Kunst des Verderbens mischen sich. Mord auf der Bühne wird tatsächlicher Mord, ein von einem Schauspieler aus Eifersucht ausgeführter wirklicher Mord erscheint als heldenhafter politischer Mord, und der Mörder aus Liebe wird ein Idol des vernunftlosen revolutionären Mobs. Zu viel Hingabe an das Sinnesleben hat in der Oberschicht die Kraft zerstört, politisches Handeln vom Spiel zu unterscheiden, sexuelle Aggressionen von sozialer Revolution und Kunst von der Wirklichkeit. Und die Unvernunft herrscht über das Ganze.

Im »Grünen Kakadu« behandelt Schnitzler die österreichische Frage von Psyche und Gesellschaft abstrakt, leicht und ironisch. Fast ein Jahrzehnt später kommt er in einem umfangreichen Roman darauf zurück, doch behandelt er sie diesmal konkret, soziologisch und ernsthaft. Das Phänomen der Auflösung der liberalen österreichischen Gesellschaft unter dem Einfluß des Antisemitismus liefert die geschichtliche Grundlage des Romans. Sein Titel, »Der Weg ins Freie«, bezieht sich auf den verzweifelten Versuch der gebildeten jüngeren Generation der Wiener, ihren Weg aus dem Sumpf einer kranken Gesellschaft zu einem befriedigenden persönlichen Dasein zu finden. Jede der jungen jüdischen Nebenfiguren stellt einen wirklichen Weg dar, der noch offen war für die Juden, als der Liberalismus hinweggefegt

wurde. Jeder wird von seinem Weg abgebracht, den eine gerechte Gesellschaft ihm offen gelassen hätte, auf einen ihm weniger zusagenden und zuweilen mit seiner Persönlichkeit völlig unverträglichen Weg. Der Mann des politischen Willens wird ein enttäuschter Schriftsteller, der seinen Willen nach innen kehrt, auf sich selbst, zu seiner eigenen Zerstörung. Eine reizende junge Jüdin, die für ein Leben der Liebe geschaffen ist, wird zur militanten sozialistischen Parteigängerin. Der junge Jude, den sein Temperament zum Armeecoffizier von feinstem aristokratischen Zuschnitt bestimmt, wird Zionist. Und so geht es weiter. Wie die Themen in Ravels »La Valse« wird jeder Charakter weg von seinem wahren Selbst in die Exzentrizität abgedrängt durch den rasenden Strudel des Ganzen.

Eine zweite Gruppe von Figuren stellt die ältere Generation dar, die zielvolle sittliche und wissenschaftliche Kultur in ihrem Todeskampf. Jetzt sieht Schnitzler sie positiv. Es ist, als hätte er seinen Frieden mit dem Vater gemacht. Obwohl ihre Wertvorstellungen nun überholt sind und wesenlos für die gesellschaftlichen und seelischen Tatsachen des Lebens, liefern die älteren Figuren noch ein Beispiel an Standfestigkeit, das Antrieb gewährt zu aufbauender Arbeit und sogar Anlaß für menschliche Sympathie. Aber diese Generation besitzt keine Lebenskraft mehr. Schnitzler mag sie mit Sehnsucht und Wärme betrachten, wie Ravel Johann Strauß sieht, aber er erkennt deutlich, wie die Wirklichkeit an ihrer Zerstörung arbeitet. Sein Roman zeigt, daß der Instinkt tatsächlich in der Welt der Politik losgelassen, das Parlament zu einer bloßen Schaubühne zur Manipulation der Massen verkommen ist und die Sexualität befreit wurde vom Sittengesetz, das sie gefaßt hielt. Private Tänze des Lebens wirbeln kühner, wenn der öffentliche Totentanz an Macht gewinnt. Schnitzler steht damit unentschieden zwischen einer erneuerten Hingabe an überkommene Wertvorstellungen und einer wissenschaftlichen Sicht der modernen gesellschaftlichen und psychischen Wirklichkeit, welche diese Werte als unanwendbar erkennen läßt.

Von den jetzt widersprüchlich gewordenen Perspektiven einer alten Moral und einer neuen Psychologie zeichnet Schnitzler den Helden von »Der Weg ins Freie«. Georg von Wergenthin, Künstler und Aristokrat in einem, verkörpert den bürgerlichen Bildungshelden des österreichischen Fin de siècle. Durch ihn veranschaulicht Schnitzler den langsamen Tod eines Ideals.

Passenderweise wird Wergenthin zweifach als Held bestaunt in den Kreisen des jüdischen Großbürgertums, in denen er sich bewegt: einmal wegen seines Talents als Komponist und zum anderen wegen seiner aristokratischen Anmut und Herkunft. Obwohl diese Gesellschaft ihn oberflächlich liebt und in seiner Kunst ermutigt, bestärkt sie doch in ihm aus ihrem hoffnungslosen Pluralismus einen Hang zum Treibenlassen, zur Vereinzelung und zum Gefühl der Vergeblichkeit. Der empfindsame Wergenthin spiegelt in seiner Seele den Zustand des Zerrissenen und Getriebenen, der Schnitzlers gesellschaftliches Panorama kennzeichnet. Während die Gesellschaft ein Chaos

sich bekämpfender Wertvorstellungen ist, bildet Wergenthin ihr allgemeines Ergebnis – ein Vakuum an Werten.

Es ist die Unfähigkeit, Bindungen einzugehen, die Wergenthins Dasein lähmt. Er verharrt in den fruchtlosen Grenzgebieten des bewußten Lebens: zwischen Arbeit und Spiel, zwischen Bejahung und Verleugnung der treibenden Gewalten seines Inneren, zwischen Koketterie und Liebe, zwischen aristokratischer Weisheit und bürgerlicher Vernunftgläubigkeit. Er trifft keine Entscheidungen. Schnitzler läßt sehr geschickt deutlich werden, wie das, was gerade gesellschaftlich oder triebhaft den stärksten Druck ausübt und sich in Wergenthins seismographisches Bewußtsein einzeichnet, die Entscheidung für ihn trifft. In der Liebe eines Mädchens aus dem unteren Mittelstand ist er der Seligkeit nahe. Als er sich mit ihr aus Wien zurückzieht zu einem einsamen Leben in Lugano, beginnt er von neuem zu komponieren. Die Bindung in der Liebe ermöglicht eine Bindung an das schöpferische Werk. Aber die zersetzende Gesellschaft bricht bald in sein schöpferisches Refugium herein, und Wergenthin fällt von Liebe und Schaffen zurück in ein zielloses Treiben. Annas Kind kommt tot zur Welt.

Der Roman findet keinen wirklichen Schluß, sein Held ist der Tragik nicht gewachsen. Schnitzler war ein Prophet, dem der Zorn fehlte. Der Wissenschaftler in ihm rächte sich sowohl am Moralisten wie am Künstler. Als Beobachter der Gesellschaft und als Psychologe zeichnete er die Welt, die sich ihm bot, als in sich notwendig, aber nicht – wie der wirkliche Tragiker – als gerechtfertigt. Die Moral ist mit dem Kräftespiel sowohl des Triebes wie der Geschichte unvereinbar. Schnitzler vermochte weder zu verzeihen noch zu verdammen.

Und doch hat sein Roman die Kraft, den Tod eines Kulturideals zu verkünden. Der Bruch Georgs mit seinem Künstlerliebchen ist ein Symbol für das Ende der Anstrengungen eines halben Jahrhunderts, Adel und Bürgertum durch ästhetische Kultur zu vermählen. Schnitzler zeigt, daß der Aufstieg der antiliberalen Massenpolitik die geschichtliche Gewalt gewesen ist, welche die Anerkennung dieses Fehlschlags aufzwang. Entsprechend ist der eigne Bruder der reinen und künstlerischen Anna ein übler Antisemit. Während sie durch die Schwäche ihres adeligen Liebhabers gezwungen ist, eine langweilige Kleinbürgerexistenz zu führen, läßt ihr Bruder sich ein in eine verheißungsvolle, aber fürchterliche politische Karriere. Was Georg betrifft, so ist er gelähmt von seiner eigenen überwuchernden Empfindsamkeit und weiß, daß sein Inneres von Instinkten getrieben ist, sein äußeres Dasein von einer irrationalen Gesellschaft. Der Aristokrat des Blutes kann die soziale Wirklichkeit nicht mehr beherrschen, der Aristokrat der Kunst versteht sie nicht mehr. Er fühlt nur mehr sein eigenes Unvermögen in einer bürgerlichen Welt, die aus der Bahn gerät.

Schnitzler erstrebte Tragik, aber er erzielte nur Traurigkeit. Eine seiner Figuren bemerkt, die Wege ins Freie »laufen ja nicht im Lande draußen, sondern in uns selbst. Es kommt nur für jeden darauf an, seinen inneren Weg

zu finden.⁸ Schnitzler war gefangen zwischen Wissenschaft und Kunst, zwischen alter Moral und neuen Gefühlswerten und vermochte keine neue befriedigende Bedeutung im Selbst zu finden, wie es Freud und den Expressionisten gelang. Ebenso wenig war er imstande, eine Lösung für das politische Problem der Seele zu erdenken, wie Hofmannsthal es tun sollte. Ein verzweifelter, aber zu seiner Haltung stehender Liberaler, formulierte er das Problem deutlich, indem er Illusionen zerstörte. Er vermochte aber keinen neuen Glauben zu schaffen. Als Analytiker der Wiener großbürgerlichen Gesellschaft indessen fand Schnitzler nicht seinesgleichen unter den literarischen Zeitgenossen. Wie Ravel kannte er nicht nur die Traditionen der Welt des Walzers, sondern deutete auch den seelischen Zustand ihrer Bewohner in ihrer zunehmend exzentrisch geratenden Beziehung zu einem sich auflösenden Ganzen. Wie kein anderer beschrieb er die gesellschaftliche Umwelt, in welcher so vieles vom Subjektivismus des 20. Jahrhunderts Gestalt gewann: die sich zersetzende moralisch-ästhetische Kultur Wiens im Fin de siècle.

III

Schnitzler näherte sich zuerst der seelischen Verfassung und dann der Politik von der moralisch-wissenschaftlichen Tradition her. Seine Bindung an dieses Vermächtnis brachte ihn dazu, den Bankrott des ästhetisch-aristokratischen Ideals darzustellen.

Hugo von Hofmannsthal (1874–1929) war im Gegensatz zu Schnitzler im Tempel der Kunst aufgewachsen. Aus ihm brach er aus, und in der Welt der Politik und der seelischen Verfassung suchte er die sterbende moralische und politische Tradition mit dem Zauber der Kunst neu zu beleben. Die beiden Freunde arbeiteten also an denselben Problemen und mit den gleichen kulturellen Stoffen, aber sie gingen sie von verschiedenen Seiten aus an und erzielten unterschiedliche Ergebnisse.

Die Familie Hofmannsthal verkörperte lebendig die ästhetisch-aristokratische Überlieferung des Bürgertums. Der Vater, obwohl teils jüdischer Abstammung, war ein Wiener Patrizier reinsten Gepräges, ein wahrer Aristokrat des Geistes. Ganz anders als Schnitzlers Vater, machte er sich keine feste Vorstellung von der Berufswahl seines Sohnes und dessen Stellung in der Gesellschaft. Es kam nur darauf an, daß der Knabe seine Fähigkeiten entwickelte zum höchsten Genuß einer kultivierten Muße. Der begabte Sohn wurde entsprechend in einem wahren Gewächshaus zur Aufzucht künstlerischer Talente großgezogen.*

* Hermann Broch hat den erhellenden Vergleich gezogen zwischen der Erziehung Hofmannsthals mit ihrer Ausrichtung auf die Muße, und jener Mozarts, dessen Vater die künstlerische Ausbildung seines Kindes als gesellschaftliche Berufung betrieb. Vgl. Hofmannsthal und seine Zeit, in: Essays, hg. von Hannah Arendt (2 Bde., Zürich 1955), I, 111–113.

So ist es kein Wunder, daß der heranwachsende Hofmannsthal zu einem jungen Narziß wurde, »frühgereift und zart und traurig«. Rasch die modische dichterische und bildnerische Kultur ganz Europas in sich aufnehmend, glühte seine Sprache dunkel in Purpur und Gold, schimmerte sie von weltmüdem Perlmutterglanz. Kein Wunder auch, daß er das Idol der kulturgierigen Wiener Intelligenz wurde, der jungen wie der alten. Allein Karl Kraus, der schärfste Kritiker der Stadt, goß seine Verachtung aus über Hofmannsthal, »diesen Edelsteinsammler aller Literaturen«. »Genug, er flieht noch immer das Leben und liebt die Dinge, welche es verschönern.«¹⁰

Wie falsch urteilte Karl Kraus doch, ebenso falsch wie Hofmannsthals Bewunderer! Alle ließen sich täuschen von des Dichters Redeweise. Aber von Anfang an war die ästhetische Haltung problematisch für Hofmannsthal. Wer im Tempel der Kunst verweilte, das wußte er, war verdammt, den Sinn des Lebens nur in seiner eigenen Seele zu suchen. Er litt empfindlich unter dieser Einkerkung in das Ich, die ihm keine Verbindung zur äußeren Wirklichkeit gestattete außer der der passiven Empfänglichkeit für Sinnesindrücke. In »Der Tor und der Tod« (1893) erkundete Hofmannsthal den heillosen Skeptizismus, das Absterben aller Lebenskraft und die sittliche Indifferenz, die sich für den ergaben, der sich zum Leben wie ein Edelsteinsammler verhielt.

Im »Tod des Tizian« (1892) gestaltete der Dichter in ihrer eigenen Sprache die Jünger, welche die Kunst zur Quelle aller Werte machten, aber er dokumentierte auch zum erstenmal sein eigenes Streben, der ästhetischen Haltung zur Welt zu entinnen. Als eine Art »lebendes Bild« wird das kleine Stück fast zu einem Ritus des sterbenden Gottes der Religion der Schönheit. Die Schüler Tizians unterhalten sich in einer Umgebung von stilisiertem Prunk, der an Walter Paters »Renaissance« erinnert, über die ästhetische Vision des Lebens, welche ihnen der Künstler, der nun dem Tode nahe ist, geschenkt hat. Die Schüler verherrlichen ihren Meister, weil er durch seine Seele Natur und Mensch für sie verwandelt hat. Wäre es nicht um seinetwillen,

So lebten wir in Dämmerung dahin,
Und unser Leben hätte keinen Sinn...

sowenig wie für das Volk in der Stadt. Obwohl Hofmannsthal diesem Kult der Schönheit alle Wärme verleiht, die ein Eingeweihter nur geben kann, leistet er ihm nur begrenzt Folge. Er spürt die Gefahr und verleiht ihr selbst in den »ästhetischsten« seiner Werke eine Stimme, denn die Deutung des Lebens als Schönheit bringt die Gläubigen der Kunstreligion in schreckliche Abhängigkeit. Das Genie vermag überall Schönheit zu sehen, ihm gewährt jeder Augenblick Erfüllung. Aber die anderen, die Unschöpferischen, müssen hilflos die Offenbarung des Genies erwarten. Unterdessen entleert sich ihr Leben aller Kraft:

Und unsere Gegenwart ist trüb und leer,
Kommt uns die Weihe nicht von außen her.

Die Wurzel dieser Schwierigkeit vermutet nur der jüngste der Schüler, der sechzehnjährige Gianino, dessen Gestalt wie die des jungen Hofmannsthal »ans Mädchenhafte« erinnert. In »halbem Traum«, dem Zustand, in welchem so viele von Hofmannsthals eigenen Einsichten geboren wurden, war Gianino nächtlich zu einer Klippe gegangen, »wo man die Stadt sieht, wie sie drunten ruht«. Er erblickt Venedig mit den Augen eines Malers, als Gegenstand reiner Anschauung, wie sie »sich flüsternd schmiegt in das Kleid von Prangen, das Mond um ihren Schlaf gemacht und Flut«. Dann erhebt sich der Nachtwind und lüftet das Geheimnis, daß unter diesem Bild »das Leben wacht«: »es wacht der Rausch, die Qual, der Haß, der Geist, das Blut«. Zum erstenmal wird Gianino eines Daseins gewahr, das Handeln, Gefühlsreichtum und Verpflichtung bedeutet. »Das Leben, das lebendige, allmächtige – man kann es haben und doch sein vergessen!...«, wenn man sich von der Stadt absondert.

Tizians andere Jünger beeilen sich, das verlorene Terrain zu retten, das Kunst und Leben trennt; Gianinos Vision droht es zu zerstören. Man erläutert ihm, daß unter dem schönen und verführerischen Antlitz der Stadt »die Häßlichkeit und die Gemeinheit« wohnen. »Und was die Ferne weise dir verhüllt, ist ekelhaft und trüb und schal erfüllt von Wesen, die die Schönheit nicht erkennen«, und die selbst in ihrem Schlafe traumlos »wie die Austern dämmern«. Um diese rohe Welt fernzuhalten, behauptet ein anderer, habe Tizian hohe, schlanke Gitter für die Jünger der Schönheit gezogen: »durch üppig blumendes Geranke soll man das Außen ahnen mehr als schauen«. Gianino antwortet nicht darauf, aber seine Haltung rechtfertigt der sterbende Tizian. Der Meister, in einem letzten Ausbruch der Erkenntnis, »ein unerhört Verstehen«, schreit auf: »Es lebt der große Pan.« Bestärkt von seiner neuen Hingabe an die Einheit allen Lebens, malt Tizian am Vorabend seines Todes ein Bild, dessen Mittelpunkt der große Pan ist. Der Maler stellt Pan, den »Gott, der das Geheimnis ist von allem Leben«, nicht unmittelbar dar, sondern nur als verschleierte Puppe in den Armen eines Mädchens, eines weiblichen Gegenstücks zu Gianino mit seinen androgynen Merkmalen, eines Mädchens, welches das Mysterium des Lebens fühlt, das sie hält. Der Meister hat den Weg zur Vereinigung von Kunst und Leben gewiesen, aber er drang nicht über eine tradierte mythologische Darstellung ihrer Möglichkeit hinaus. Obwohl er es nicht ausspricht, genügt Gianino selbst diese bloß symbolische Vision der Lebenskraft nicht. Er verlangt mehr als ein Symbol. Während die anderen Jünger Tizians Epigonen werden, welche auch des Meisters Verbindung zwischen dem herkömmlichen künstlerischen Werk und Leben verlieren, verstärkt Gianino die Vision des Ästheten, bis sie ihn durch den verzierten Zaun des Bereichs der Schönheit zu einer Sehnsucht nach dem Leben selbst treibt, zum Schrecken seiner

Freunde, denen ein Leben außerhalb der Einfriedung undenkbar scheint. In dem Bruchstück ist das Problem Gianino–Hofmannsthal nicht gelöst, aber die Frage, die den Dichter quält, ist klar gestellt: Wie kann die Kunst die bloß passive Wiedergabe der Schönheit überwinden, um eine fruchtbare Verbindung zum Leben der Welt zu stiften? Einfacher gesagt: Wo kann man aus dem Tempel der Kunst entinnen?

Ein Jahrzehnt lang prüfte Hofmannsthal still die Tempelmauern, um einen geheimen Ausgang zu finden. Bei der Fülle seiner Erkundungen entdeckte er einen, der für seine eigene geistige Entwicklung besonders verheißungsvoll war: die Kunst als Erwecker des Triebes.

In dem Gedicht »Idylle; nach einem antiken Vasenbild«, spricht Hofmannsthal von der Tochter eines griechischen Vasenmalers, die mit einem Schmied zum Gatten unbefriedigt lebt. Die Erinnerungen ihrer Kindheit an die sinnlichen mythologischen Bilder, die ihr Vater zeichnete, erwecken ein Verlangen nach dem Leben des Gefühls, das der allein aufs Werk bedachte Schmied nicht erfüllen kann. Schließlich naht ein Zentaur, und die Flamme des Lebens lodert auf in ihr. Sie versucht mit dem Zentauren zu entfliehen und wird bei dem Versuch von ihrem Gatten mit dem Speer getötet. Das ist alles. Keine sehr bewegende Geschichte, wenn man sie aus ihrer poetischen Fassung herausbricht, und doch ist sie in hohem Maße bezeichnend. Hofmannsthal kehrt hier die Haltung von Keats um, den er so sehr verehrte. Während Keats in seiner berühmten »Ode on a Grecian Urn« das Triebleben anhielt und in Schönheit dauerhaft befestigte, ging Hofmannsthal von der Wahrheit der Schönheit aus, um das wirkende Triebleben wiederzuerwecken, das in der Kunst erstarrt war. Die »Idylle« bezeichnet nur den Anfang von Hofmannsthals Wendung zum Leben der Triebe, die ihn im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts zu so gewaltigen Schauspielen wie der »Elektra« und dem »Geretteten Venedig« führte.

Keineswegs sei damit gesagt, daß Hofmannsthal zu einem Vorkämpfer der Lust wurde. Weit davon entfernt, hatte das Triebhafte für ihn wie für Schnitzler etwas Gefährliches und Explosives. Sein Beitrag bestand in dem Hinweis darauf, daß die Schönheit, welche die Kultur, der er angehörte, als bloße Ausflucht von der Welt des Alltags verstand, auf eine andere Welt verwies – den schlecht bestimmbaren Bereich des Irrationalen. Und da er sie für gefährlich hielt, stellte Hofmannsthal die Welt der Triebe selten als zeitgenössisch dar, sondern verkleidete sie lieber in mythisches oder historisches Gewand. Was er über Friedrich Hebbels Dichtung sagte, gilt für seine eigene, »daß sich einem die geheimsten, sonst erstarrten inneren Tiefen regen und das eigentlich Dämonische in uns, das Naturverwandte, dumpf und berauschend mittönt.«¹¹ Bei all seiner Gefahr verleiht das Triebhafte im Menschen, »das Naturverwandte«, die Kraft, mit welcher man aus dem Kerker des Ästhetizismus und der Lähmung der narzißtischen Empfindung ausbrechen könnte. Bindungen im Leben, das fühlte Hofmannsthal, erfordern die Fähigkeit, zu entscheiden und zu wollen. Und zu dieser Fähigkeit

gehört ein Vertrauen zum Irrationalen, auf welchem allein Entschluß und Wille begründet sind. Damit eröffnet die Bejahung des Triebhaften für den künstlerischen Menschen aufs neue das Tor zum Leben des Handelns und der Gesellschaft.

Wie sah denn Hofmannsthal diese große Welt, die er nun betrat? Die moderne Gesellschaft und Kultur erschien ihm wie Schnitzler hoffnungslos pluralistisch und ohne Zusammenhang und Richtung. »... das Wesen unserer Epoche ist Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit. Sie kann nur auf Gleitendem ausruhen und ist sich bewußt, daß es Gleitendes ist, wo andere Generationen an das Feste glaubten.«¹² Diese neue Wahrnehmung der Realität untergrub für Hofmannsthal die Wirksamkeit der Vernunft selbst. »Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile«, sagt eine seiner Figuren, Lord Chandos, »und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen.«¹³ Hofmannsthal sah es als die Probe der Edelsten, »ein ganz irrationales Maß des Nichthomogenen, das ihnen zum Feind, zur Qual werden kann«, in sich aufzunehmen.¹⁴ Für den Dichter war diese Probe tatsächlich die Berufung, seine ihm eigentümliche Rolle in der modernen Welt wahrzunehmen: die unterschiedlichen zerstreuten Teile des Zeitalters zusammenzufügen, »die Welt der Bezüge« zwischen ihnen zu errichten. Der Dichter würde sein vereinigendes Werk nicht vollbringen, indem er Gesetze auferlegt, sondern indem er die verborgenen Formen enthüllt, in welchen die Teile des Lebens miteinander verbunden sind. Damit anerkennt der Dichter ähnlich dem Historiker die Vielfalt der Dinge in ihrer Einzigartigkeit und enthüllt die Einheit in ihrer dynamischen Wechselwirkung. Er bringt das Widerstrebende durch die Form zur Harmonie.

Dementsprechend gab Hofmannsthal die lyrische Produktion auf zugunsten des Dramas, einer literarischen Form, die der Sphäre des Handelns und damit der Ethik und Politik angemessener ist. Das Handeln, das jetzt auf dem Trieb begründet ist und auf einem Schauplatz stattfindet, wo kein einziges Gesetz herrscht, bedeutet Leiden sowohl um des Selbst willen wie auch, Ursache des Leidens anderer zu werden. Jeder Mensch ist für die anderen Schicksal, wie sie es für ihn sind. Damit löst sich die Ethik bei Hofmannsthal vom traditionellen vernünftigen Sittengesetz und wird dem Gefühlsleben untergeordnet. Hofmannsthal teilt nicht Schnitzlers Ambivalenz zwischen alter Moral und neuer Wirklichkeit. Das sittliche Leben erscheint ihm als ein Leben unablässig erneuerten Empfindungsvermögens, ein Leben, das immer neue Formen der Beziehungen schafft.

In den ersten Jahren des Jahrhunderts experimentierte Hofmannsthal wiederholt mit politischen Themen in einer Reihe von Schauspielen und Dramenentwürfen, die er nicht alle vollendete. Wie bei Schnitzler stellt ihm der Durchbruch des Irrationalen und Dämonischen in der Politik sein Grundproblem. Bei der ersten dieser Skizzen, »Die Söhne des Fortunatus« (1900–1901), bezeichnete er ausdrücklich sein »historisch-soziologisches Grundmotiv: die *décadence* emporgekommener Familien«.¹⁵ Der reiche

Herrscher ist dämonisch getrieben, seine Macht fühlen zu lassen, so weit, bis seine Untertanen sich erheben. Diese vergleichsweise einfache Parabel vom Mißbrauch der Herrschaft weicht einer vielfältigeren Thematik im nächsten politischen Dramenentwurf, »König Candaules« (1903). Candaules ist ein Monarch in gesicherter Stellung, dessen Beziehung zu seinem Königtum an das Gianinos zur Kunst im »Tod des Tizian« erinnert. Unbefriedigt von der »luftlosen Selbstverständlichkeit« seines Daseins sehnt Candaules sich nach dem pulsenden Leben der Menschenmengen in der Stadt. Beim Versuch, es zu erreichen, begeht er »das Verbrechen des Königs an seinem Königtum. Er will das Mythische auflösen.«¹⁶ Was für Gianino, den Künstler, zur Befreiung wird, gereicht Candaules, dem König, zum Verderben. Große Kunst, scheint Hofmannsthal damit sagen zu wollen, hängt ab vom Anerkennen der psychischen Wirklichkeiten des alltäglichen Lebens, welches dann dichterisch gefaßt werden kann. Große Herrschaft jedoch hängt ab von der unablässigen Anerkennung des Vorrangs ihrer ästhetischen Komponente, und das ist »die Form »König«, das hohepriesterliche, nicht mehr menschliche Wesen, der Sohn der Götter«.¹⁷ Damit wehrte sich Hofmannsthal gegen Schnitzlers Pessimismus und rang um einen Begriff von Herrschaft, welche das Irrationale in der Politik zu gestalten und in Bahnen zu lenken vermochte. Den Schlüssel dazu fand er im Tempel der Kunst. Von dort her brachte er in den Bereich des politischen Chaos jene Lösung, die er für das Problem der Beziehung des Dichters zum Chaos des modernen Lebens überhaupt erzielt hatte – die dynamische Form.

Was bedeutet die Bestimmung dynamischer Form für die Politik? Es beginnt bei der Annahme, daß die widerstreitenden Kräfte der Individuen und Gruppen einen Ausweg finden müssen. Diesen Ausweg kann nicht das abstrakte rationale Recht bahnen, das lediglich quantitativ mißt. Der Mensch mit seiner ganzen Seele muß am politischen Prozeß teilhaben. Teilhabe bedeutet hier mehr und weniger zugleich als die demokratische Stimmabgabe selbständiger und gleicher Individuen. Es bedeutet ein Teilnehmen an dem, was Hofmannsthal »die Zeremonie des Ganzen« nannte. Nur in einer rituellen Form der Politik, von welcher keiner sich ausgeschlossen fühlt, können die ungeformten Kräfte der widerstreitenden Individuen in Einklang gebracht werden.

Dieses ritualistische Konzept der Politik trägt deutlich den Stempel habsburgischer Tradition. In der Spätzeit der österreichischen Monarchie war die Stellung des Kaisers mit ihrer Aura zeremonieller Formen der einzig wirkungsvolle Brennpunkt der Staatstreue. Hofmannsthal mag inspiriert worden sein von dieser kaiserlichen Tradition, aber er ließ sich nicht durch sie einschränken. In seinen politischen Schauspielen und Entwürfen stellte er dar, daß die hieratische Form allein nicht ausreichte. Sie muß die lebendige Wirklichkeit einer Kultur enthalten, sonst ist sie zum Scheitern verurteilt. Seine Lehre in der »Idylle«, daß die Kunst die Triebe erwecke, blieb eine Warnung für seine Suche nach einer Läuterung der Triebe durch die Politik.

Hofmannsthal verlied in seinem bedeutendsten Drama, ›Der Turm‹ (1927), seinem zur Reife gekommenen Denken über die Beziehung zwischen Politik und Psyche Ausdruck. Länger als fünfundzwanzig Jahre arbeitete er an diesem Trauerspiel; in ihm verkörperte er seine Erfahrung vom Niedergang und Sturz der Habsburger Monarchie. Der zentrale seelische Konflikt im ›Turm‹ ist ein Ödipus-Problem zwischen Vater und Sohn. Aber ist der Vater ganz König, so ist der Sohn ein Dichter-Prinz. Wie ›Hamlet‹ ist das Stück ebensogut ein politisches wie ein psychologisches Trauerspiel. Der Vater rechtfertigt die politische Unterdrückung, wie es die österreichischen Liberalen getan hatten, mit dem vernunftmäßigen Charakter einer auf dem Gesetz beruhenden Ordnung. Seine Untertanen und mit ihnen sein eingekehrter Sohn sind ausgeschlossen von der Teilhabe an der »Zeremonie des Ganzen«, weshalb sie zum gewaltsamen Angriff übergehen. Wo das Gesetz den Trieb verleugnet, empört sich der Trieb und stürzt die Ordnung um. Ist damit das gesellschaftliche Handeln seelisch gedeutet, so wird zugleich die Psychologie politisiert. Der Dichter-Prinz jedoch bündigt seine zerstörerischen Triebe und strebt die Gesellschaft durch eine neue dynamische Form der sozialen Ordnung zu versöhnen, eine Form, die von dem vereinigenden, von Unterdrückung freien Beispiel der Kunst inspiriert ist. Während der Vater seine Herrschaft durch das Gesetz rechtfertigt, trachtet der Sohn nach einer Herrschaft durch Gnade. Der Versuch scheitert, und das Drama endet als ein Trauerspiel. Die Meister der politischen Intrige bemächtigen sich in ihrem eigenen Interesse des Chaos, das durch den Sturz des Vaters und seines alten Gesetzes ausgelöst worden ist. Zu spät ist es für eine nur auf das Gesetz gegründete Politik und zu früh für eine Politik der Gnade, welche die Triebe läutert. Der Dichter-Prinz stirbt und hinterläßt wie Hofmannsthal seine Lehre künftigen Generationen.

Hofmannsthal und Schnitzler standen beide vor dem gleichen Problem: der Auflösung des klassisch-liberalen Menschenbildes im Schmelztiegel der modernen Politik Österreichs. Beide anerkannten als Tatsache das Auftauchen des psychologischen Menschen aus dem Schiffbruch der alten Kultur. Schnitzler näherte sich dem Problem von der moralischen und wissenschaftlichen Seite der Wiener liberalen Kultur. Seine soziologische Einsicht war größer als die Hofmannsthal's, aber seine Bindung an diese sterbende Kultur erregte in ihm einen herbstlichen Pessimismus, der seinem Werk die tragische Kraft entzog. Hofmannsthal entrann der Lähmung jenes Treibenlassens, das für Schnitzler notwendig zur ästhetischen Kultur gehörte und an welchem Hofmannsthal selbst gelitten hatte. Er anerkannte die psychologische Wahrheit des Menschen nicht weniger als Schnitzler, wandte aber die Prinzipien der Kunst auf die Politik an. Er suchte nach einer Form, in welcher die irrationale Macht des Gefühls viel mehr geleitet als unterdrückt werden sollte. Seine Politik der Teilhabe an der »Zeremonie des Ganzen« hatte einen Beigeschmack von Zeitferne und führte ihn zum Tragischen. Aber daß er das Erfordernis bezeugte, den Bereich politischen Denkens und

Handelns zu erweitern, um menschliches Gefühl ebensogut wie das rationale Recht zu umfassen, warf eine zentrale Streitfrage für die nachliberale Epoche auf. Hofmannsthal bemerkte einst, das Tun der modernen Dichter stehe »unter dem Befehl der Notwendigkeit, als bauten sie alle an einer Pyramide, dem ungeheuren Wohnhaus eines toten Königs oder eines ungeborenen Gottes«.¹⁸

Hofmannsthal mit seinem Habsburger Traditionalismus und seiner kühnen Suche nach einer Politik der Triebbläuterung war vielleicht an beiden am Werk.

Anmerkungen

Die Hofmannsthal-Zitate nach Hugo von Hofmannsthal, Gesammelte Werke in Einzelausgaben, hg. von Herbert Steiner, S. Fischer, Frankfurt a. M. 1945–1953. (Es werden jeweils die Titel der einzelnen Bände angegeben.)

- 1 Roland Manuel, Maurice Ravel (engl. Übers., London 1947), S. 83.
- 2 Neue Freie Presse, 2. März 1897, Abendblatt, S. 1.
- 3 Die Fackel, Heft 1, April 1899, S. 15.
- 4 Hofmannsthal, Eines Dichters Stimme, in: Prosa II, S. 182.
- 5 Alex Bein, Theodor Herzl, Biographie, Wien 1934, S. 36; vgl. S. 96f.
- 6 Georg Brandes und Arthur Schnitzler, ein Briefwechsel, hg. von Kurt Bergel, Bern 1956, S. 29.
- 7 Freud an Schnitzler, 14. Mai 1922, in: Ernest Jones, The Life and Work of Sigmund Freud, London 1957, Bd. 3, S. 474; vgl. Herbert I. Kupper und Hilda S. Rollman-Branch, Freud and Schnitzler (Doppelgänger), in: Journal of the American Psychoanalytical Association, Jg. 7, Jan. 1959, S. 109ff.
- 8 Arthur Schnitzler, Der Weg ins Freie, Berlin, o. J., Die erzählenden Schriften III, S. 284.
- 9 Hugo von Hofmannsthal, Prolog zu dem Buch Anatol, in: Die Gedichte und kleinen Dramen, Leipzig 1912, S. 78.
- 10 Die Fackel, Heft 1, April 1899, S. 25, 27.
- 11 Hofmannsthal an Schnitzler, 19. Juli 1892, in: Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler, Briefwechsel, hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler, Frankfurt 1964, S. 23.
- 12 Der Dichter und diese Zeit, in: Hofmannsthal, Prosa II, S. 229ff.
- 13 Ein Brief, ebd., S. 13.
- 14 Hugo von Hofmannsthal und Eberhard von Bodenhausen, Briefe der Freundschaft, Berlin 1953, S. 97.
- 15 Hofmannsthal, Dramen II, S. 508.
- 16 Ebd., S. 512.
- 17 Ebd., S. 520.
- 18 Der Dichter und diese Zeit, siehe oben.

II DIE RINGSTRASSE, IHRE KRITIKER UND DIE IDEE DER MODERNEN STADT

1860 taten die österreichischen Liberalen ihren ersten bedeutenden Schritt zur Machtergreifung im westlichen Teil des Habsburgerreiches und verwandelten die staatlichen Institutionen gemäß den Prinzipien eines Verfassungsrechts und den kulturellen Werten der Mittelklasse. Gleichzeitig kamen sie in der Stadt Wien an die Regierung. Wien wurde nun ihre politische Festung, ihre wirtschaftliche Hauptstadt und der strahlende Mittelpunkt ihres geistigen Lebens. Vom Augenblick ihres Zugangs zur Macht an begannen die Liberalen, die Stadt nach ihrer eigenen Vorstellung umzugestalten, und bis zu der Zeit, als sie gegen Ende des Jahrhunderts aus der Regierung verdrängt wurden, war ihnen das weitgehend geglückt: das Gesicht der Stadt war verwandelt. Den Mittelpunkt dieser städtebaulichen Erneuerung bildete die Ringstraße. Ein umfangreicher Komplex öffentlicher Gebäude und privater Wohnungen füllte einen breiten Landgürtel aus, der die Innenstadt von den Vorstädten trennte. Dank ihrer stilistischen Gleichartigkeit und ihrem Umfang ist die Wiener Ringstraße für die Österreicher zu einem Begriff geworden, der ihnen die Merkmale einer Epoche in die Erinnerung zu rufen vermag wie das Victorianische für die Engländer, die Gründerzeit für die Deutschen oder das »Second Empire« für die Franzosen.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts, als den österreichischen Intellektuellen Zweifel kamen an der liberalen Kultur, in der sie aufgewachsen waren, wurde die Ringstraße zum symbolischen Brennpunkt ihrer Kritik. Wie alles Victorianische in England wurde der Begriff »Ringstraßenstil« zum allgemeinen Schimpfnamen, mit dem eine Generation zweifelnder, kritischer und künstlerisch empfindsamer Söhne ihre Väter als selbstgewisse Emporkömmlinge verwarf. Insbesondere jedoch wurde die Ringstraße zum Amboß für zwei Vorkämpfer des modernen Städtebaus, Camillo Sitte und Otto Wagner, die darauf und dagegen ihre Ideen von städtischen Lebensformen schmiedeten, deren Einfluß noch unter uns seine Wirkung ausübt. Sittes Kritik hat

ihm einen Platz im Pantheon der auf die Gemeinschaft bezogenen Stadtplaner eingebracht, wo er die Verehrung neuerer schöpferischer Reformer wie Lewis Mumford und Jane Jacobs genießt. Die Konzeptionen Wagners, die in ihren Voraussetzungen radikal utilitaristisch sind, haben ihm das Lob moderner Funktionalisten und der ihnen verbündeten Theoretiker wie Nicholas Pevsner und Siegfried Giedion eingetragen. In ihren gegensätzlichen Ansichten vom Städtebau brachten Sitte und Wagner die archaischen und modernistischen Einwände gegen die Zivilisation des 19. Jahrhunderts zum Bewußtsein, die auch in anderen Bereichen des Lebens in Österreich hervortraten. Und sie offenbarten in ihrer Stadtplanung und Raumauffassung zwei entscheidende Züge der Kultur Österreichs im 20. Jahrhundert – eine hohe Reizbarkeit für seelische Zustände und ein Bewußtsein für die Unkosten und Möglichkeiten einer auf das Leben angewandten planenden Rationalität.

Zunächst möchte ich die Ringstraße selbst als optischen Ausdruck der Werte einer gesellschaftlichen Klasse betrachten. Dabei ist jedoch daran zu erinnern, daß es um mehr ging für eine städtische Entwicklung als die Projektion von Werten in Raum und Stein. Die Liberalen, die Wien regierten, unternahmen einige ihrer erfolgreichsten Anstrengungen für die wenig dramatische technische Arbeit, die es einer Großstadt ermöglicht, eine schnell ansteigende Bevölkerung vergleichsweise gesund und sicher unterzubringen. Mit bemerkenswerter Geschwindigkeit schufen sie die jeder wachsenden Großstadt überall in der Welt gemeinsamen öffentlichen Einrichtungen. Die Donau wurde kanalisiert, um die Stadt gegen Überschwemmungen zu schützen, die sie jahrhundertlang verwüstet hatten. Das städtische Bauamt entwickelte in den sechziger Jahren eine vorzügliche Wasserversorgung. 1873 übernahm die liberale Stadtverwaltung mit der Eröffnung des ersten städtischen Krankenhauses im Namen der medizinischen Wissenschaft die Verantwortung, die zuvor die Kirche im Namen der Nächstenliebe traditionell ausgeübt hatte. Ein öffentliches Gesundheitssystem bannte die schwersten Epidemien, obwohl die Tuberkulose ein lastendes Problem in den Arbeitervierteln blieb.¹ Anders als Berlin und die Industriestädte des Nordens erhielt sich das wachsende Wien seinen barocken Zug zum offenen Raum. Gewiß wurden die Parks nicht mehr ausschließlich in der Sprache der Geometrie konzipiert, sondern auch in den physiologischen, organischen Begriffen, die das 19. Jahrhundert bevorzugte: »Parks«, sagte der Oberbürgermeister Kajetan Felder, »sind die Lungen einer Großstadt.«² In der Versorgung mit Parks, Nutzbauten und öffentlichen Diensten stellten die Liberalen Wiens einen ansehnlichen Rekord auf.³ Im Gegensatz dazu waren die Elemente der Stadtplanung, für die Wien später berühmt wurde – die Versorgung mit preiswerten Wohnungen und die soziale Planung der Stadterweiterung – in der Epoche der Ringstraße völlig abwesend.* Die Planung

* Mit zwei Ausnahmen: der Errichtung eines einzelnen öffentlichen Wohnungsbauprojekts durch die für Franz Josephs Regierungsjubiläum 1898 geschaffene Stiftung und einem kommerziellen Plan von 1912. Vgl. Bobek und Lichtenberger, Wien, Graz und Köln 1966, S. 36f.

der Ringstraße wurde kontrolliert von den Berufsständen und den Wohlhabenden, für deren Behausung und Verherrlichung sie wesentlich entworfen wurde. Der kaiserliche Erlaß für dieses Entwicklungsprogramm nahm den Rest der Stadt von der Verfügungsgewalt der »Stadterweiterungs-Commission« aus und überließ sie damit auf Gnade und Ungnade der privaten Bauindustrie. Öffentliches Planen gründete sich auf ein unterschiedsloses Quadratnetzsystem, wobei nur die Höhe der Gebäude und die Breite der Straßen kontrolliert wurden.⁴

Was immer die Vorzüge und Schwächen der liberalen Stadtväter beim Bestimmen und Entwickeln der öffentlichen Bauvorhaben waren, welche Knochen und Muskeln einer modernen Stadt sind, am stolzesten waren sie auf die Verwandlung des Stadtbilds. Die neue Entwicklung Wiens überschreitet aufgrund ihrer geographischen Konzentration im optischen Eindruck jede Stadterneuerung im 19. Jahrhundert – sogar die von Paris. Im neuen Wien planten die Stadtväter ihr Gesicht nicht weniger bewußt, als die Manager der Chase Manhattan Bank vor wenigen Jahren ihren Stil verkündet hatten mit dem, was sie die »erhabene Eckigkeit« ihres New Yorker Wolkenkratzers im Einheitsmaß nannten. Die praktischen Aufgaben, die der Neuentwurf einer Stadt erfüllen könnte, wurden ausdrücklich der symbolischen Rolle der Repräsentation untergeordnet. Nicht der Nutzen beherrschte die Ringstraße, sondern die kulturelle Selbstdarstellung. Der Begriff, mit welchem man das große Programm der sechziger Jahre gemeinhin zu beschreiben pflegte, war nicht Renovierung oder Entwicklung, sondern »Verschönerung des Stadtbildes«.⁵ Wirkungsvoller als jede andere einzelne Quelle gibt uns das große architektonische Gebilde der Wiener Ringstraße die bildliche Summe der Geisteshaltung des aufsteigenden österreichischen Liberalismus.

I

Daß Wien bei seinem Zentrum ein großes Stück offenen Landes hatte, das für die moderne Entwicklung zur Verfügung stand, war – Ironie der Geschichte – die Folge der historischen Zurückgebliebenheit der Stadt. Lange nachdem andere europäische Hauptstädte ihre Befestigungsanlagen geschleift hatten, behielt Wien sie noch immer. Die soliden Verteidigungswerke und das breite Vorfeld, das die kaiserliche Hauptstadt gegen plündernde Türken geschützt hatte, hatten längst aufgehört, die Stadtgrenzen zu bezeichnen. Unsere Karte von 1844 zeigt, wie fest sich der Siedlungsring um das weite Glacis geschlossen hatte (Abb. 1). Die Innenstadt blieb durch den breiten Gürtel offenen Landes getrennt von den Vorstädten. Joseph II., der wohlwollende »Volkskaiser«, hatte einen großen Teil des Glacis zum Erholungsgebiet gemacht, aber die Revolution von 1848 gab der Fläche des Glacis politisch und militärisch wieder eine Rolle im Leben der Stadt. Die Abschaf-

fung der feudalen Gerichtsbarkeit integrierte die Vorstädte völlig in die Metropole. Gleichzeitig erwarben sich die Liberalen vom Kaiser das Recht der städtischen Selbstverwaltung nach drei Jahrhunderten unmittelbarer kaiserlicher Herrschaft. Das neue Stadtrecht vom 6. März 1850 lieferte, obwohl es bis zur Einführung einer konstitutionellen Regierung für ganz Österreich im Jahre 1860 nicht zur vollen Ausführung kam, einen politischen Rahmen für die zunehmenden Ansprüche auf das Glacis durch die Bürgerschaft. Hinter dem politischen Druck stand das rasche wirtschaftliche Wachstum der 1850er Jahre, das der Halbmillionenstadt eine Bevölkerungszunahme und bedrängende Wohnungsknappheit bescherte.⁶

Die Revolution von 1848 führte zu wachsenden politischen und wirtschaftlichen Forderungen nach einer zivilen Nutzung des Verteidigungsgürtels, erneuerte aber auch seine strategische Bedeutung. Der mögliche Feind war jetzt kein ausländischer Angreifer, sondern eine revolutionäre Bevölkerung. Den größten Teil der fünfziger Jahre hindurch widersetzte sich die österreichische Armee, die sich zu ihrem Leidwesen 1848 von Wien zurückziehen mußte, den Plänen für eine zivile Bebauung des Glacis. Die zentrale Militärkanzlei führte als ihr Hauptargument das Fortbestehen einer revolutionären Bedrohung an. Der kaiserliche Hof müsse gesichert sein gegen mögliche Angriffe vom Proletariat in den Vorstädten und umliegenden Ortschaften. Nur das Heer könne die Verteidigung der kaiserlichen Regierung garantieren, behauptete Generaladjutant Karl Grüne noch 1857 gegen das Ansinnen, die Befestigungsanlagen zu schleifen. In einer Zeit revolutionären Taumels, sagte er, würden selbst die Konservativen sich gegenüber dem »Aufbruch« passiv verhalten.⁷

In den späten fünfziger Jahren erwiesen sich die wirtschaftlichen Erfordernisse als stärker denn die gegenrevolutionären Befürchtungen in den höchsten Gremien der Regierung. Am 20. Dezember 1857 erklärte Kaiser Franz Joseph seine Absicht, die militärische Sperrzone für zivile Zwecke zu öffnen, und setzte eine Stadterweiterungs-Commission ein, um ihre Bebauung zu planen und auszuführen. Die liberale »Neue Freie Presse« deutete später den symbolischen Sinn des Ereignisses in der Sprache des Märchens: Der kaiserliche Befehl habe den alten Steingürtel gebrochen, der so viele Jahrhunderte lang Wiens edle Glieder in einem bösen Zauber gefangen gehalten habe.⁸

Der Verfasser dieser Zeilen, der 1873 schrieb, als die Liberalen die Ringstraße übernommen hatten, verfälschte die Anfänge des Bauvorhabens. Denn in der Tat sprachen in den ersten drei Jahren der Planung (1857–1860) aus der Zuteilung von Baugrund und besonders aus der Bevorzugung von Monumentalbauten noch die Werte eines dynastischen Neo-Absolutismus. Zuerst kam die Votivkirche an die Reihe (1856–1870) – ein Denkmal der

* Zwischen 1850 und 1870 verdoppelte sich sowohl die Bevölkerung Wiens wie die Zahl der gewerblichen Betriebe.

Vaterlandsliebe und der Verehrung des österreichischen Volkes für das Kaiserhaus –, mit deren Bau gefeiert wurde, daß der Kaiser der Kugel eines ungarischen nationalistischen Attentäters entging. Durch öffentliche Zeichnung von Spenden unter Führung der kaiserlichen Familie und des höheren Klerus finanziert, sprach aus der Votivkirche die unzerstörbare Einheit von Thron und Altar gegen das, was Erzbischof Josef von Rauscher bei der höchst feierlichen Grundsteinlegung den »tödlich getroffenen Tiger der Revolution« nannte.⁹ Ihre Bestimmung zugleich als Garnisonskirche für Wien und als ein Pantheon oder eine Westminster Abbey für Österreichs bedeutendste Männer machte sie in den Worten der »Neuen Freien Presse« zu einem Symbol des »Säbel- und Kultusregiments«.

Das Militär seinerseits erfuhr, obwohl es die Schlacht um die Wälle und Befestigungsanlagen verloren hatte, eine bevorzugte Behandlung in den ersten Plänen für die Ringstraße. Um seine Kette moderner Einrichtungen zur Bekämpfung von Volksaufständen nach einem Programm zu vervollständigen, das 1858 schon weit fortgeschritten war, errichtete man an strategisch günstiger Stelle einen beeindruckenden Arsenalkomplex und zwei Kasernen nahe den Bahnhöfen, die Nachschub für die Hauptstadt aus dem Hinterland aufnehmen konnten. Große Landstücke bei der Hofburg blieben weiterhin reserviert für schützende Feuerstellungen gegen die Arbeitervorstädte.¹⁰ Schließlich prägte das Militär die Ringstraße in ihrem Charakter als Verkehrsader. Als die Befestigungsanlagen verschwunden waren, bevorzugten die Sprecher der österreichischen Armee ebenso wie ihre Kollegen, die zur selben Zeit die Boulevards in Paris bauten, die breitestmögliche Straße, um eine größte Beweglichkeit der Truppen zu erreichen, bei der geringsten Chance für mögliche Aufrührer, Barrikaden zu bauen.¹¹ Deshalb wurde die Straße als große Verkehrsader geplant, die um die ganze Innenstadt führte, um die schnelle Truppen- und Materialbewegung zu jedem Gefahrenpunkt zu erleichtern. Somit vereinigten sich militärische Erwägungen mit dem Wunsch der Bürgerschaft nach einem beeindruckenden Boulevard darin, der Ringstraße sowohl Kreisform wie monumentales Ausmaß zu verleihen.

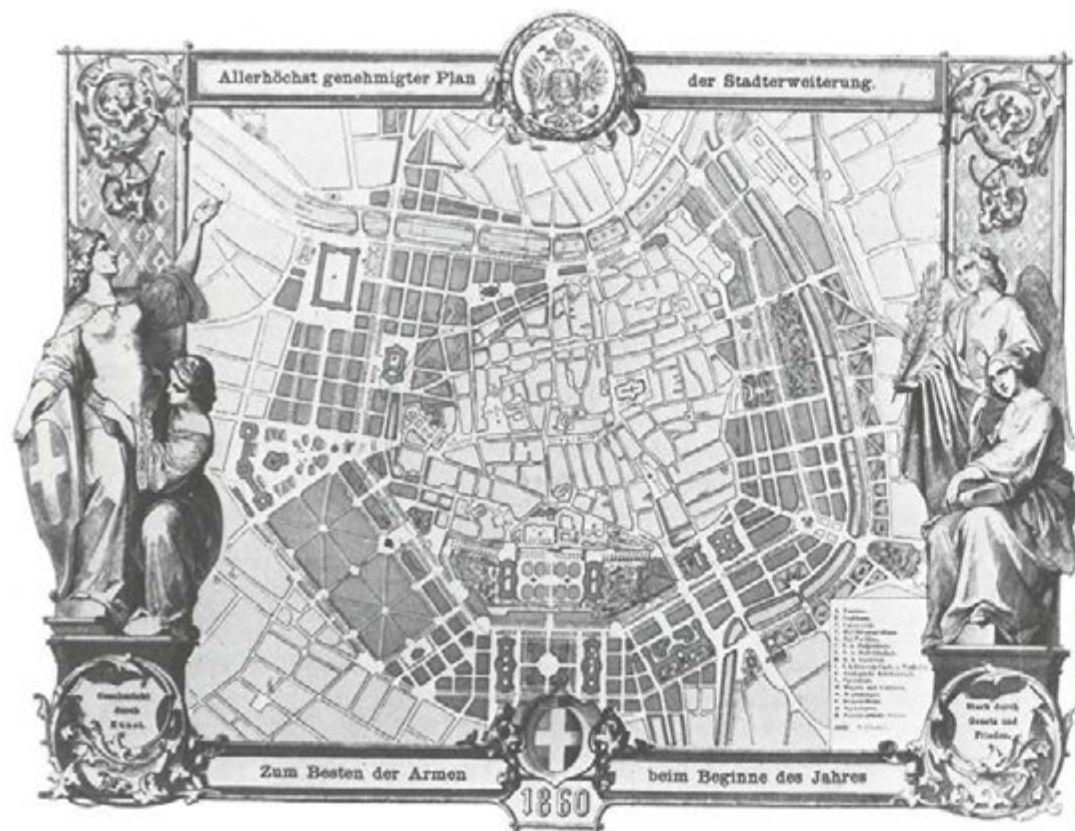
Im Jahrzehnt nach dem kaiserlichen Erlaß von 1857 verwandelte die

* Das Arsenal beim Südbahnhof wurde 1849–1855 für drei Regimenter und Artilleriewerkstätten gebaut. Die Architekten Siccardsburg und van der Nüll waren an dem Bau beteiligt, obwohl beide Offiziere der Academischen Legion gewesen waren, der wichtigsten militärischen Kraft, die 1848 der Armee Trotz geboten hatte. Das Arsenal wurde ergänzt durch das kostspielige Militärmuseum, die erste »kulturelle Einrichtung«, die auf dem Glacis gebaut wurde. Sein Architekt war Theophil Hansen, der für die griechische Befreiungsbewegung schwärmte und später das österreichische Parlamentsgebäude entwarf. Die größere der Kasernen war die Franz Josephs-Kaserne (1854–1857 erbaut), die um die Jahrhundertwende abgerissen wurde, um dem neuen Kriegsministerium Platz zu machen, dem Sitz der nach neuem Stil von der Verwaltung beherrschten Armee.

** Vergeblich machte die Armee ihren Einfluß geltend, um die Straße breiter als die festgesetzten 25 Meter zu bauen.

politische Entwicklung die neo-absolutistische Herrschaft in eine konstitutionelle Monarchie. Die von Frankreich und Piemont im Jahre 1859 und von Preußen im Jahre 1866 besiegte Armee verlor die entscheidende Stimme in den Gremien des Staates, und die Liberalen ergriffen das Steuer. Als Folge davon änderte sich die Planung der Ringstraße in Wesen und Aussage, entsprechend der Absicht einer neuen herrschenden Schicht, in einer Reihe öffentlicher Gebäude die Werte einer »pax liberalis« auszudrücken. 1860 verbildlichte das erste Blatt, das den Bebauungsplan dem Publikum vorstellte, die Weltanschauung der neuen Herren (Abb. 2). Die Bedeutung der weiblichen Gestalten, die zu Seiten des Planes stehen, ist in den Aufschriften unmißverständlich dargelegt: rechts »Stark durch Gesetz und Frieden« (d. h. nicht durch militärische Kraft); links (wo der Genius der Kunst seine Herrin Wien buchstäblich bekleidet), »Geschmückt durch Kunst«.

Der Gegensatz zwischen der alten Innenstadt und dem Ringstraßenbereich wurde unvermeidlich verstärkt in der Folge des Machtwechsels. Die



2 Werbeblatt für den Bebauungsplan, 1860

Innenstadt beherrschten architektonisch die Symbole des ersten und zweiten Standes: die barocke Hofburg als Residenz des Kaisers, die eleganten Palais des Hochadels, der gotische Stephansdom und eine Unzahl kleiner, durch die engen Straßen verstreuter Kirchen. In dem neuen Bauvorhaben der Ringstraße feierte der dritte Stand in der Architektur den Sieg des verfassungsmäßigen *Rechts* über die herrscherliche *Macht* und den Sieg der weltlichen Kultur über den religiösen Glauben. Keine Paläste, Festungen und Kirchen beherrschten die Ringstraße, sondern die Zentren einer konstitutionellen Regierung und einer aufgeklärten Kultur. Die Baukunst, die in der Altstadt der Repräsentation adeliger Größe und kirchlicher Pracht diente, wurde jetzt gemeinsamer Besitz der Bürgerschaft und verlich den verschiedenen Aspekten des bürgerlichen kulturellen Ideals Ausdruck in einer Reihe sogenannter »Prachtbauten«.

Mochten Ausmaß und Prachtentfaltung der Ringstraße für die fortdauernde Wirkung des Barocks sprechen, so war die räumliche Konzeption, die seinem Entwurf zugrundelag, eigenständig und neu. Die barocken Architekten gestalteten den Raum, um den Betrachter auf einen zentralen Brennpunkt zu führen: der Raum diente den Gebäuden, die ihn umschlossen und beherrschten, als verherrlichendes Medium. Die Planer der Ringstraße kehrten scheinbar das Verfahren um und benutzten die Bauten, um den Raum in die Horizontale zu erweitern. Sie bezogen alle Elemente auf eine zentrale breite Allee oder einen Corso, die weder einen architektonischen Inhalt noch eine optische Richtung hatten. Die polyedrische Straße ist in dem ausgedehnten Komplex buchstäblich das einzige Element, das ein eigenständiges Leben führt und keiner anderen räumlichen Einheit untergeordnet ist. Wo ein barocker Architekt versucht hätte, die Vorstadt mit dem Zentrum zu verbinden, um weite, auf die zentralen monumentalen Teile gerichtete Perspektiven zu schaffen, unterdrückte der im Jahre 1859 gebilligte Plan mit wenigen Ausnahmen die Perspektiven zugunsten einer Betonung des kreisförmigen Fließens. Damit schnitt die Ringstraße das alte Zentrum ab von den neuen Vorstädten. »Nach dem vorliegenden Plane«, schrieb Ludwig von Förster, dessen Entwurf sich behauptete, »erhielte der innere Stadtteil eine abgeschlossene und regelmäßige Figur, um die herum sich der Korso, eine der herrlichsten Promenaden, ziehen und die innere Stadt von den äußeren Vorstädten trennen würde.«¹² Statt eines betonten Systems von Strahlen, die man als Verbindung der äußeren Teile mit der Stadtmitte erwarten würde, sind die meisten Straßen, die den Ringbereich entweder von der Innenstadt oder von den Vorstädten aus erreichen, wenig oder gar nicht ausgezeichnet. Sie münden in den Kreisstrom ein, ohne ihn zu kreuzen. Damit wurde die Altstadt vom Ring eingeschlossen und, wie ein Kritiker bemerkte, zum Musealen herabgewürdigt.¹³ Was einst ein Gürtel militärischer Absonderung gewesen war, wurde nun zu einem Gürtel gesellschaftlicher Trennung.

In dem weiten, durchgehend kreisförmigen Raum der Ringstraße waren

die bedeutenden Repräsentationsgebäude des Bürgertums teils zu Gruppen geordnet, teils standen sie isoliert. Nur selten waren sie unter einem Prinzip der Unterordnung oder des Vorrangs aufeinander bezogen. Die breite Allee war nicht auf die Gebäude gerichtet; vielmehr waren die Gebäude jeweils einzeln auf die Allee bezogen, die als einziges Prinzip eines gliedernden Zusammenhangs wirkte. Die Photographie der Abbildung 3, die dort aufgenommen ist, wo die Ringstraße um das Parlamentsgebäude biegt, zeigt die lineare Gewalt, die von dieser Straße ausgeht. Die Universität rechts in der Mitte steht nicht dem Parlament zur Linken gegenüber, das von ihr durch den Park getrennt ist. Wie das Parlament und wie das Rathaus, das sich hinter dem Gerüst der Mitte erhebt, steht sie zur Ringstraße völlig unabhängig von ihrer gewichtigen Nachbarschaft.* Die Bäume, welche die Ringstraße in ihrer ganzen Länge enthält, erhöhen noch den Vorrang der Straße und die Vereinzelung der Bauten. Die vertikale Masse ist der ebenen horizontalen Bewegung der Straße untergeordnet. Kein Wunder, daß die »Ringstraße« auch dem ganzen architektonischen Komplex seinen Namen gab.

Die unterschiedlichen Funktionen, die die Gebäude darstellen – politische, erzieherische und kulturelle –, werden in der räumlichen Gliederung als gleichwertig bezeichnet. Als wechselnde Zentren des optischen Interesses sind sie miteinander durch keinen direkten Weg verbunden, sondern nur in ihrer einsamen Gegenüberstellung zur großen, kreisförmigen Verkehrsader, die den Bürger von einem Gebäude zum andern führt wie von einem Aspekt des Lebens zum nächsten. Die öffentlichen Gebäude schweben ohne Beziehung in einem räumlichen Medium, dessen einziges stabilisierendes Element eine Verkehrsader bewegter Menschen ist.

Das Gefühl der Vereinzelung und des fehlenden Bezugs, das die räumliche Gruppierung der Bauten vermittelt, wird noch verstärkt durch die Verschiedenheit der historischen Stile, in dem sie ausgeführt wurden. In Österreich wie anderswo behauptete die siegende Mittelklasse ihre Unabhängigkeit von der Vergangenheit im Recht und in der Wissenschaft. Aber wann immer sie sich bemühte, ihren Werten architektonischen Ausdruck zu verleihen, zog sie sich in die Geschichte zurück. Wie Förster früh in seiner Laufbahn (1836), als er begann, die Aufmerksamkeit der modernen Architekten auf die Schätze der Vergangenheit zu lenken, in seiner »Bauzeitung« beobachtete, vermag »der Genius des 19. Jahrhunderts nicht auf eigener Bahn einherzuschreiten«, trage »das Jahrhundert keine entschiedene Farbe«. ¹⁴ So drückte er sich in der visuellen Sprache der Vergangenheit aus und entlehnte dabei den Stil, dessen historische Assoziationen dem repräsentativen Zweck eines gegebenen Gebäudes am meisten entsprechen.

* Bemerkenswerte Ausnahmen der Orientierung zur Straße sind die beiden größeren Museumsgebäude, das Kunsthistorische und das Naturhistorische Museum, die über einen Raum hinweg, den die Architekten als Quadrat konzipierten, einander gegenüberstehen (vgl. S. 95).

Der sogenannte Rathaus-Bezirk, an dem ich soeben den Grundsatz der Gleichwertigkeit in der Anordnung der Bauten veranschaulichte, bietet auch ein Beispiel für den Pluralismus von Baustilen und dessen ideelle Bedeutung. Die vier öffentlichen Gebäude dieses Bereichs bilden zusammen ein Viereck von Recht und Kultur. Wie in einer Windrose stellen sie das Wertesystem des Liberalismus dar: die parlamentarische Regierung im Gebäude des Reichsrats, die städtische Selbstverwaltung im Rathaus, die höhere Bildung in der Universität und die Schauspielkunst im Burgtheater. Jedes Gebäude wurde errichtet in dem historischen Stil, den man seiner Funktion angemessen glaubte. So baute das liberale Wien sein Rathaus in massiger Gotik, um seinen Ursprung als freie mittelalterliche Stadtgemeinde zu beschwören, die jetzt nach einer langen Nacht absolutistischer Herrschaft neugeboren wurde (Abb. 4). Das Burgtheater, das die traditionell in Österreich herrschende Königin der Künste aufnahm (Abb. 5), wurde im Stil des Frühbarock gestaltet, um an die Zeit zu erinnern, als zuerst Geistliche, Höflinge und Bürger durch das Theater in einer gemeinsamen künstlerischen Begeisterung



4 Rathaus (Architekt Friedrich Schmidt), 1872–1883

vereinigt wurden. In dem großen Treppenhaus verdiente sich Gustav Klimt, einer der jüngsten Meister der Ringstraßenmalerei, seine Sporen, als er die Decke mit Ölgemälden verzierte, welche die Geschichte der Schauspielkunst darstellen.* Wie die Oper und das Kunsthistorische Museum bot das Burgtheater einen Raum, wo sich die alte aristokratische und die neue bürgerliche Elite trafen und wo die Unterschiede von Stand und Partei, wenn nicht aufgehoben, so doch durch eine gemeinsame ästhetische Kultur verringert werden konnten. Dem Hof fiel es leicht, sich bis zu dem neuerdings erweiterten Publikum in den Einrichtungen für die darstellenden Künste zu öffnen – dem Hofburgtheater, der Hofoper und den Hofmuseen –, während die neuen Herren des Bürgertums die überlieferte Kultur durch diese Künste begierig aufnehmen konnten, ohne das stolze Gefühl der Trennung in Religion, Politik und Wissenschaft aufzugeben.

Die Universität im Renaissancestil war im Gegensatz zum Burgtheater ein unzweideutiges Symbol der liberalen Kultur. Dementsprechend mußte sie lange warten, um ihren Anspruch auf einen bedeutenden Bauplatz an der Ringstraße zu verwirklichen. Als Hochburg eines weltlichen Rationalismus

* Vgl. S. 197–198.



5 Hofburgtheater (Architekten Gottfried Semper und Carl Hasenauer), 1874–1888

erhielt die Universität als letzte die Anerkennung von den zähen Kräften der alten Rechten und hatte als erste unter dem Aufstieg einer völkischen antisemitischen neuen Rechten zu leiden. Die Lage der Universität und sogar ihr Baustil gaben Anlaß zu jahrelangen Auseinandersetzungen innerhalb der Regierung und zwischen den wechselnden gesellschaftlichen Interessengruppen, aus denen sie bestand. Jahrelang stand die Universität im Schatten der Rolle, die sie in der Achtundvierziger Revolution gespielt hatte. Die Academische Legion, die aus Lehrkörper und Studenten der Universität und anderen höheren Bildungsanstalten bestand, hatte das Herz der organisierten kämpfenden Kräfte des revolutionären Wien gebildet. Das kaiserliche Heer vermochte seinen eigenen schmachvollen Rückzug vor der bewaffneten Intelligenz weder zu vergessen noch zu vergeben. Nach der Niederschlagung der Revolution besetzte das Militär die alte Universität in der Innenstadt und erzwang die Verteilung ihrer Aufgaben auf Gebäude, die durch die äußeren Bezirke verstreut waren. Mit seinem Amtsantritt im Juli 1849 strebte der aristokratische und fromme, aber aufgeklärte konservative Minister für Kultus und Unterricht, Graf Leo Thun, sowohl danach, die Universität zu erneuern wie sie zu bezähmen, ihre Autonomie wiederherzustellen und sie dennoch enger an Thron und Altar zu binden. Vergebens bemühte er sich gegen die Armee und andere politische Gegner, die Universität aus ihrer als Strafe verhängten Diaspora zu lösen. Von 1853 bis 1868 machte sich Graf Thun mit seinen Mitarbeitern daran, einen neuen Universitätsbereich im englischen und gotischen Stil zu schaffen, der um die Votivkirche gruppiert sein sollte – ohne jeden Erfolg.¹⁵ Schließlich wurde das Problem der Universität nur dadurch gelöst, daß die Liberalen an die Macht kamen. Zu jener Zeit waren die drei für die Liberalen bedeutendsten öffentlichen Einrichtungen – Universität, Parlament und Rathaus – noch in vorübergehenden oder unangemessenen Quartieren untergebracht, während die Armee immer noch an dem Paradeplatz, dem letzten offenen Grund des alten Glacis, festhielt. Das neue Bürgerministerium machte deswegen unmittelbar nach seiner Bildung 1868 eine Eingabe an den Kaiser, aber ohne Erfolg. Bürgermeister Kajetan Felder brachte das Stockende dadurch in Gang, daß er eine Kommission aus den drei Architekten für Parlament, Rathaus und Universität einsetzte, um Lagepläne zu entwerfen, die alle drei Gebäude auf dem Paradeplatz Raum finden ließen. Im April 1870 gewann Felder mit der begeisterten Unterstützung des in der Mehrheit liberalen Stadtrates die Zustimmung des Kaisers zu dem dreifachen Bauplan. Gegen eine hohe Entschädigungssumme aus dem Stadterweiterungsfonds räumte die Armee schließlich ihren Paradeplatz für die Protagonisten liberaler Politik und Gelehrsamkeit.¹⁶

Der Machtwechsel, der den Bau der Universität an einem der angesehensten Plätze an der Ringstraße ermöglichte, spiegelte sich auch in Form und Stil des Gebäudes selbst. Die Pläne des Grafen Thun für eine mittelalterliche »Cité universitaire« mit gotischen Gebäuden, die sich um die Votivkirche

drängten wie Küken um die Henne, verschwand mit der neo-absolutistischen Politik, aus der sie entstanden waren. Jetzt gewann die Universität die Gestalt eines unabhängigen Gebäudes, so massiv im Eindruck wie monumental im Ausmaß. Nicht die Gotik, sondern die Renaissance war der erwählte Stil, um die geschichtliche Herleitung der modernen rationalen Kultur aus der Wiedergeburt weltlicher Wissenschaft nach der langen Nacht mittelalterlichen Aberglaubens zu verkünden. Ihr Architekt Heinrich Ferstel (1828–1883), ein Chamäleon selbst unter den politisch flexiblen Architekten seiner Zeit, beherrschte alle Varianten historischer »Stil-Architektur«, wie sie genannt wurde, und kam bereitwillig dem Geschmackswandel entgegen, der den politischen Machtwechsel begleitete. Der Bankierssohn Ferstel hatte den großen Augenblick seiner Jugend als Revolutionär 1848 in der Academischen Legion gehabt, machte aber bald diesen verfehlten Start wieder gut als Architekt für den böhmischen Adel in den konservativen fünfziger Jahren. Mit der Protektion eines dieser Aristokraten, des Grafen Thun, kam Ferstel als Erbauer der Votivkirche zu gewaltigem Ruhm.¹⁷ Als aber schließlich die liberale Epoche der Universitätsplanung begann, wurde Ferstel beauftragt, ein Gebäude im Stil der Renaissance zu entwerfen. Er pilgerte zu der Wiege moderner humanistischer Bildung, nach Italien, um die Universitäten von Padua, Genua, Bologna und Rom zu studieren. Gewiß wandten sich einige Naturwissenschaftler gegen Ferstels Streben, mit seinem beeindruckenden Bauwerk die Vorbilder der Renaissance zu überbieten. Jene verehrungswürdigen Gebäude, lautete ihre Bittschrift, dienten nicht dem Fortschreiten der Naturwissenschaften. Die blühten anderswo – in den Universitäten von Berlin und München, dem Collège de France und der Londoner Universität. In ihren schlichten Gebäuden, die den nüchternen Erfordernissen besser entsprächen, könnten sich die exakten Wissenschaften wohler fühlen. Aber selbst diese Kritiker entwickelten ihre funktionalen Gesichtspunkte einigermaßen apologetisch und paßten sich schließlich der herrschenden Begeisterung für repräsentative Erwägungen an: »Wenn die Bauart der italienischen Universitäten von allen bewundert wird, so liegt darin gewiß ein großer Ruhm, wenn dies bei uns überboten wird.«¹⁸ Damit gewann die Renaissance den Streit als der angemessene Baustil für Wiens monumentales Zentrum liberaler Bildung (Abb. 6).

Das vielleicht eindrucksvollste Gebäude in dem Viereck von Recht und Kultur war der Reichsrat, das Parlamentsgebäude (Abb. 7). Sein dänischer Architekt Theophil Hansen (1813–1891) errichtete fünf von den öffentlichen Gebäuden im Komplex der Ringstraße*, aber dem Parlament widmete er seine besten Gaben. Dafür wählte er den von ihm am höchsten verehrten Stil – den klassisch-griechischen –, um das Gebäude zu bekleiden, obwohl es durch seine gegliederten quaderförmigen Massen größere Nähe zum Barock

* Den Konzertsaal der Musikgesellschaft, die Kunstakademie, die Börse, die Evangelische Schule und den Reichsrat.

hatte. Als wahrer Philhellene glaubte Hansen, »diese edlen klassischen Formen müßten auf die Volksvertreter mit unwiderstehlicher Kraft erhebend und idealisierend wirken«.¹⁹ Wie im Falle der Universität wandelten sich die Pläne für Form, Stil und Lage des Parlaments mit der wachsenden Macht der Liberalen. Zuerst sollten die beiden Kammern der gesetzgebenden Gewalt in getrennten Gebäuden mit verschiedenen Baustilen ausgeführt werden. In seinen ursprünglichen Plänen entwarf Hansen das Herrenhaus im klassisch griechischen, dem »edleren« Stil. Das Abgeordnetenhaus dachte er sich in römischer Renaissance. Aber der Preußisch-Österreichische Krieg und die darauf folgende innere Krise 1866 machten alle Pläne zunichte. Als der Rauch sich verzogen hatte und eine liberalere Verfassung durchgesetzt war, beschloß man 1869, die beiden Kammern in einem einzigen monumentalen Prachtbau zu vereinen, mit einem Flügel für jedes. Eine gemeinsame Mittelhalle, gemeinsame Empfangsräume für die Präsidenten beider Kammern und die Entscheidung für den »edleren« griechischen Stil für das Ganze bezeichneten symbolisch die erhoffte parlamentarische Integration der Standesherrn und des Volkes.²⁰ Man scheute keine Kosten, um die glänzendsten Baustoffe für die Ausführung von Hansens prunkvollen Plänen zu besorgen.



6 Universität (Architekt Heinrich Ferstel), 1873–1884

Das Loskaufen des Paradeplatzes von der Armee verschaffte dem Parlament auch eine Lage, die seiner neuen politischen Bedeutung entsprach. Statt des bescheidenen Ortes, den man ursprünglich vorgesehen hatte*, nahm es nun die vorderste Front der Ringstraße ein, wo es der Hofburg über einen kleinen Park hinweg unmittelbar gegenüberstand. Hansen entwarf das Gebäude so, daß er jede mögliche Höhenillusion schaffen konnte, wie Abbildung 7 zeigt. Er verlegte den Haupteingang zum Parlamentsgebäude in den ersten Stock mit einer eindrucksvollen Säulenhalle und erbaute eine breite Rampe, die für Fahrzeuge vom Erdboden hinaufführte. Die kraftvolle steigende Diagonale der Rampe gibt dem massiven, grobstrukturierten Erdgeschoß den Charakter einer gemauerten Akropolis, auf der die glänzend polierten höheren Geschosse im klassischen Stil ruhen. So einfallsreich er diese Illusion auch erzeugte, der Tempel des Rechts vermittelte doch nicht den Eindruck, als beherrsche er seine Umgebung, wie sein Schöpfer es für ihn gewünscht zu haben scheint.

* Am heutigen Schillerplatz.



7 Reichsrat (Parlament) (Architekt Theophil Hansen), 1874–1883

Die Standbilder, welche die Rampe schmückten, verraten, in welchem Ausmaß der österreichische parlamentarische Liberalismus seinen Mangel an Verankerung in der Vergangenheit empfand. Da er keine Geschichte hatte, hatte er keine eigenen politischen Helden, um ihr Andenken in Stein zu verewigen. Er entlehnte ein paar »Rossebändiger« vom Kapitol in Rom, um die Einfahrt zur Rampe zu bewachen. Entlang der Rampe selbst wurden die Gestalten von acht antiken Historikern aufgestellt – von Thukydides, Polybios und anderen Würdigen. Wo eine historische Tradition fehlt, muß die Gelehrsamkeit den leeren Platz ausfüllen. Schließlich erkor man die Athene zum zentralen Symbol, das man vor die Front des neuen Gebäudes stellte (Abb. 8). Hier sprang der Mythos ein, wo keine Geschichte zu dienen vermochte. Die österreichischen Parlamentarier tendierten nicht zu einer Gestalt, die so revolutionär belastet war wie eine Freiheitsstatue. Athene als Beschützerin der Stadt und Göttin der Weisheit war ein ungefährliches Symbol. Sie war auch die geeignete Göttin, um die liberale Einheit von Politik und rationaler Kultur zu verkörpern, eine Einheit, die in dem oft wiederholten Wahlspruch der Aufklärung, »Wissen macht frei«, ihren Ausdruck fand. Trotz ihres gewaltigen Ausmaßes ist die Athene nicht besser geeignet, den Schauplatz zu beherrschen als Hansens Reichsrat. Steinern starrt sie über den winddurchfegten Mittelpunkt des Lebens hinweg: die Ringstraße selbst.*

Der Vorrang des stilistisch Beeindruckenden über das funktional Nützliche, der selbst bei dem gut entworfenen Parlamentsgebäude zu spüren ist, gefiel nicht immer den Männern der Praxis, die in den Bauausschüssen saßen. Als die Architekten Ferstel und Hansen 1867 Pläne für das Kunsthistorische und Naturhistorische Museum vorlegten, die unangemessene Innenraumlösungen zugunsten der Fassaden boten, zeichnete eines der Ausschußmitglieder dagegen einen Ingenieurs-Entwurf, einen »Nutzbau mit brauchbarem Grundriß und unbrauchbarer Fassade«. Ein neuer Architekt, Gottfried Semper, der im Prinzip die Einheit von Nutzen und Pracht verteidigte, wurde aus Deutschland geholt, um die widerstreitenden Anforderungen zu versöhnen.²¹ Interessanterweise fühlten sich die bürgerlichen Stadtväter nur beim Städtebau dem Vorrang des Ästhetischen verpflichtet. Auf dem Lande spürten sie kein Bedürfnis, ihren praktischen Geschäftsgeist zu verschleiern. Als die Stadtväter einen Baustil auszuwählen hatten für das Baden-Aquädukt der neuen Wiener Quellwasserleitung, verwarfen sie einen Vorschlag, der »etwas mit Schmuck« enthielt. Statt dessen folgten sie dem Rat eines Architekten, der erklärte, für einen solchen Nutzbau in der Landschaft gebe es »nur einen einzigen Baustil, der hieße Adam, nämlich nackt und kräftig«.²² In der Stadt wäre ein solches Entblößen der Muskeln als

* Kundmanns Athene-Standbild wurde, obwohl sie zu Hansens Plan gehörte, erst 1902 aufgestellt, fast zwanzig Jahre nach der Fertigstellung des Gebäudes und lange nachdem der Geist der Rationalität den Reichsrat verlassen hatte.

ärgernisierend angesehen worden. Dort mußte die Wahrheit einer Industrie und Handel treibenden Gesellschaft in die schicklichen Draperien vorindustrieller künstlerischer Stile gehüllt werden. Wissenschaft und Recht waren moderne Wahrheit, die Schönheit aber stammte aus der Geschichte.

Im ganzen genommen sprachen die Monumentalbauten der Ringstraße die höchsten Werte der herrschenden liberalen Kultur deutlich aus. Auf den Überbleibseln eines Marsfeldes hatten ihre Gläubigen die politischen Institutionen des Verfassungsstaates errichtet, die Schulen für die Erziehung der Elite eines freien Volkes und die Museen und Theater, um allen die Bildung zu bringen, welche die aufsteigenden Schichten aus ihren niedrigen Ursprüngen erheben würden. Wenn es auch schwer blieb, in den alten Adel der Stammbäume aufzurücken, so war der Geistesadel prinzipiell für jedermann



8 Athene-Brunnen vor der Front des Parlaments (Theophil Hansen und Karl Kundmann), 1896–1902

offen auf dem Wege der neuen kulturellen Einrichtungen. Sie halfen, das Verbindungsglied zur älteren Kultur und zur kaiserlichen Überlieferung zu schmieden und die »zweite Gesellschaft« zu verstärken, die man gelegentlich das »Mezzanin« nannte, das Zwischengeschoß, wo sich der Bürger beim Aufstieg mit den Aristokraten traf, die bereit waren, sich neuen Formen gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Macht anzupassen, eine Ebene, wo Sieg und Niederlage verwandelt wurden in gesellschaftlichen Kompromiß und kulturelle Synthese. Der zeitgenössische liberale Historiker Heinrich Friedjung deutete die Bebauung der Ringstraße insgesamt als die Begleichung einer historischen Schuld, die Liquidierung der Mühen und Leiden von Generationen gewöhnlicher Wiener Bürger, deren verborgener Reichtum und Schatz schließlich im späten 19. Jahrhundert ausgegraben wurde »wie ungeheure, unter der Erde lagernde Kohleflöze«. »In der liberalen Epoche«, schrieb Friedjung, »ging die Macht, zum Teil wenigstens, auf das Bürgertum über und dieses hat sich in Österreich auf keinem Gebiet so voll und rein ausgelebt wie in der Neugestaltung Wiens.«²³

Ein junger Mann aus der Provinz, Adolf Hitler, der nach Wien kam, weil er, wie er sagte, »etwas werden wollte«, verfiel dem Zauber der Ringstraße nicht weniger als Friedjung. Nach seinem ersten Besuch, schreibt er, sei er von einem Gegenstand seines Interesses zum nächsten gelaufen, aber es waren die Bauten, die ihn am meisten beschäftigten. Stundenlang konnte er vor der Oper stehen, stundenlang das Parlamentsgebäude anstarren; die ganze Ringstraße erschien ihm wie ein Zauber aus 1001 Nacht.²⁴ Aber bald sollte er in seiner Enttäuschung als aufstrebender Künstler und Architekt erfahren, daß die magische Welt von Recht und Kultur nicht leicht zugänglich war.²⁵ Dreißig Jahre später sollte er zur Ringstraße zurückkehren als Eroberer alles dessen, was sie verkörperte.

II

Die ungewöhnliche Reihe von Monumentalbauten im Bereich der Ringstraße kann leicht die Tatsache vergessen lassen, daß der meiste Baugrund von großen Wohnhäusern eingenommen wurde. Der gute Einfall des Stadterweiterungsausschusses bestand gerade darin, den privaten Sektor dafür in Dienst zu nehmen, um die finanzielle Grundlage für die öffentlichen Bauvorhaben zu schaffen. Die Einkünfte aus dem Grundstücksverkauf kamen in einen Stadterweiterungs-Fonds, der seinerseits die Kosten für Straßen, Parkanlagen und zu einem beträchtlichen Teil auch für die öffentlichen Gebäude bestritt.

* Hitlers bündige, persönliche und oft betroffene Beurteilung der Ringstraße erweist deren Macht und Lebendigkeit als Symbol einer Lebensart.

Die Behörden vertrauten völlig darauf, daß der private Unternehmungsgeist die erforderlichen finanziellen Mittel erzielen würde, und ermutigten dementsprechend auch die Spekulation mit verpachtetem Eigentum, statt sie zu unterbinden. Die drückende Wohnungsnot in der Innenstadt in den fünfziger Jahren lieferte eine ansprechende wirtschaftliche Begründung für solch einen Kurs. Trotz den Protesten der Hauseigentümer in der Innenstadt, welche die Konkurrenz der großen neuen Wohnungsbauten fürchteten, ging die Stadterweiterungs-Kommission nach dem Grundsatz vor, daß die einträglichste Ausbeutung der Grundstücke die besten Ergebnisse für die Allgemeinheit erzielen würde. Natürlich umschrieb die Kommission ihre Ziele nicht mit Begriffen des Wohnraumbedarfs für Schichten mit geringem Einkommen oder gar mit den Begriffen einer wirtschaftlichen Entwicklung des Städtebaus insgesamt, sondern ganz einfach mit den Begriffen der repräsentativen öffentlichen Gebäude und Anlagen der Ringstraße. Bauvorschriften im Wohnbereich waren auf Höhe, Gebäudeumriß und in gewissem Ausmaß auf die Parzellierung beschränkt. Im übrigen bestimmte der Markt die Ergebnisse. Und »Markt« bedeutete den Ort, wo sich die wirtschaftlichen Interessen und die kulturellen Wertvorstellungen der Wohlhabenden kreuzten.

Elisabeth Lichtenberger hat eine eindringliche Studie über die gesellschaftliche und wirtschaftliche Struktur der Ringstraße veröffentlicht, die zusammen mit den Untersuchungen von Renate Wagner-Rieger zur Ringstraßenarchitektur uns das Verständnis des Wohnbezirks ermöglicht, den die neue Wiener aufsteigende Klasse in den fünfzig Jahren nach 1860 für sich selbst errichtet hat. Sowohl die Raumgliederung wie der künstlerische Stil enthüllen die Bedürfnisse und Bestrebungen der Bauherren und ihrer Kunden.

Der Grundtypus der Wohngebäude war das Mietshaus. Vier bis sechs Stockwerke hoch, enthielt das normale Mietshaus selten mehr als sechzehn Wohnungen.²⁶ Das formale Vorbild dieses Gebäudetyps war das Adelspalais der Barockzeit, von dem es viele schöne Beispiele in der Wiener Innenstadt gab. Das Adelspalais wurde den Bedürfnissen der neuen Elite der Ringstraße angepaßt und wurde in der Sprache der Zeit zum »Mietpalast« oder »Wohnpalast.«* Vom Standpunkt eher des Investierenden als des Bewohners aus nannte man es auch Zinspalast. War der Mietpalast plebejisch im Verhältnis zum Adelspalast, so war er doch aristokratisch im Verhältnis zur Mietskaserne, den eintönigen vielgeschossigen Wohnungen, die zur selben Zeit in den Vorstädten aus dem Boden schossen, um die arbeitende Bevölkerung aufzunehmen.²⁷ Beide Gebäudetypen erhoben mit ihren rechtwinkligen Formen und großen Ausmaßen Ansprüche auf die Abstammung von barocken und

* Das Wort Palast allein bezeichnete nicht nur das große Einfamilienhaus, sondern auch imposante Club- und Geschäftsgebäude und sogar Kaufhäuser von einer gewissen Pracht und Größe ab. Vgl. Renate Wagner-Rieger, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Wien 1970, S. 205 f.

klassizistischen Ahnen in der Innenstadt: der bürgerliche Mietpalast auf das Adelspalais, die Mietskaserne der Arbeiter auf die Kasernen der kaiserlichen Soldaten. Weder die aufsteigenden Neureichen noch die absteigenden Handwerker, die nun ins Heer der Industriearbeiter gehörten, behielten ihre traditionelle Wohnform bei, die, ob im Einzel- oder Mehrfamilienhaus, zugleich Wohnung und Arbeitsplatz für den Meister und seine Leute gewesen war.²⁸ Das Stadtleben des 19. Jahrhunderts trennte allmählich Leben und Arbeit und die Wohnung vom Laden oder Büro. Das Mietshaus spiegelte den Wandel. Die Bauten der Ringstraße bezeichnen in dieser Entwicklung eine Etappe des Übergangs. Während sie immer noch im Pseudopalast, die der Mietpalast war, den geschäftlichen Bereich mit dem Wohnbereich vereinigten, waren die gewerblich genutzten Räume doch nur selten Arbeitsplätze derer, die in dem Gebäude lebten.

Als die Frage der Grundrißgestaltung der Wohnung sich den Planern der Ringstraße zuerst eröffnete, sahen einige von ihnen die Möglichkeit, eine Fehlentwicklung zu berichtigen, welche die Geschichte durch die Nötigung zum konzentrierten Wohnen erbracht hatte. »Wie soll Wien bauen?« Unter diesem Titel richtete eine zeitgenössische Flugschrift die Frage an die herrschende Elite. In der Altstadt war das Vorwiegen des Mietshauses durch das ansteigende Bevölkerungswachstum bedingt. Das Einfamilienhaus fand jetzt in den Autoren der Flugschrift zwei prominente Vorkämpfer. Es waren der führende Kunsthistoriker der Wiener Universität, Rudolf von Eitelberger, und Heinrich Ferstel, der uns schon als Architekt der Votivkirche, der Universität und anderer wichtiger Bauten der Ringstraße begegnet ist. Beide huldigten einem romantischen Historizismus, und beide waren, wie so viele österreichische Liberale, anglophil. Ferstel war von Reisen im Jahre 1851 nach England und in die Niederlande inspiriert und verfocht die Vorzüge des englischen halb freistehenden Hauses mit seinem kleinen privaten Garten für die Ringstraße. Aber das englische Stadthaus, besonders in der Form, die es im 19. Jahrhundert erhalten hatte, war nur Wohnung. Als Erzeugnis ebenso wohl wie als Symptom der modernen Arbeitsteilung, welche die Arbeit auf besondere Gebäude und sogar auf abgesonderte Stadtgebiete konzentriert hatte, diente die Wohnung der englischen höheren Mittelschicht nicht mehr als Arbeitsstätte. Wenn die beiden österreichischen Kritiker das englische Haus für die Ringstraße empfahlen, so paßten sie es einem früheren Lebensstil an: dem des wohlhabenden Handwerkers oder Kaufmanns des Frühkapitalismus, dessen Haus zugleich Werkstatt oder Kontor war. Eitelbergers und Ferstels Modellhaus würde auf ganz unmoderne und ganz unenglische Art den Laden oder das Büro im Erdgeschoß, die Wohnräume der Familie im ersten Stock, Werkstätten und Räume für das Gesinde und die Arbeiter in den oberen Stockwerken enthalten. Für die moderneren bürgerlichen Familien, deren Wohnung vom Arbeitsplatz getrennt war, schlugen Eitelberger und Ferstel ein Haus mit mehreren Wohneinheiten, je eine pro Stockwerk, vor. Dieses sogenannte *Beamtenhaus* (in Österreich war der Staatsbeamte in

der Tat der Vorläufer des kaufmännischen Direktors) behielt im Interesse der ästhetischen Gleichartigkeit den Maßstab ihres mittelalterhaften Bürgerhauses bei.²⁹ Die Vorstellung von der Mittelschicht, die aus diesen Häuserplänen spricht, zeigt den langsamen Schritt der kapitalistischen Entwicklung in Österreich und den gesellschaftlichen Archaismus, der dementsprechend einige der wichtigsten künstlerischen Sprecher des Mittelstandes kennzeichnet.

Das englische oder Patrizierstadthaus spielte bei den Erwägungen der Planer der Ringstraße eine geringere Rolle. Es befriedigte weder die Forderung nach optimaler Bodenausnutzung noch das Verlangen nach den Symbolen aristokratischer Wohnart. Die Bewohner der Wiener Innenstadt waren durch die barocke Tradition an das Mietshaus gewöhnt. Es ging nicht darum, es zu verdrängen, sondern aufzuwerten. Der Wiener Mittelständler vom neuen Typus strebte in seiner äußeren Erscheinung, wenn schon nicht in seinen inneren Wertvorstellungen weniger danach, Patrizier als Adelige zu sein. Der Mietpalast der Ringstraße trug mit all seinen Widersprüchen das Gepräge der Annäherung von Bürgertum und Adel, wie es für Österreich bezeichnend ist.



9 Kärntner Ring

Die Entscheidung, den Boden in Losen zu verkaufen, die nicht nach dem kleinen Maßstab der Innenstadt und der Vorstädte parzelliert waren, sondern nach dem des traditionellen Palais, besiegelte endgültig das Schicksal der Idee des englischen Hauses.³⁰ Obwohl ein paar neue eindrucksvolle Palais auf diesen Grundstücken als Einzelhäuser des Blut- oder Geldadels gebaut wurden, entwarf man doch die meisten Gebäude als Mietshäuser, deren »aristokratischer« Charakter zunächst und in der Hauptsache durch die Fassaden geschaffen wurde. Während man das Erdgeschoß, das oft in schwerer Rustika gestaltet war, gewerblicher Nutzung vorbehielt, waren im ersten Stock die geräumigsten Wohnungen, und den nannte man Nobelétage oder Nobelstock (nach dem italienischen »piano nobile«). Manchmal hatte der zweite Stock denselben Grundriß wie der Nobelstock, manchmal war er aber auch in kleinere Wohnungen weiter aufgeteilt. Die vertikale Differenzierung der Fassade durch Höhe der Fenster, Reichtum der Verzierungen, Säulen usw. spiegelte in einem gewissen Ausmaß die Größe und Pracht der Wohnungen innen: je höher die Stockwerke lagen, desto zahlreicher und kleiner wurden die Wohnungen. Die sogenannte »Nobilitierung« der Fassade täuschte jedoch oft. Wie Renate Wagner-Rieger gezeigt hat, hing die Zahl und



10 Reichsratsstraße

Verteilung der Wohnungen im Inneren von den Wünschen der Bewohner und dem Willen des Bauherrn ab.³¹

In der ersten Bebauungsphase der Ringstraße von 1861 bis 1865 schuf der enorme Bedarf an Wohnungen für mittlere Einkommen eine Tendenz zu kleineren, einheitlichen Wohnungen, der eine gewisse Gleichförmigkeit der Fassaden entsprach. Diese Tendenz zeigt etwa der Kärntner Ring (Abb. 9).



11 Treppenhaus Kärntner Ring 14, 1863-1865

Bei der zweiten Bauwelle von 1868 bis 1873 überwog die Differenzierung sowohl bei der Fassade wie im Inneren und verkündete damit die Schichtung innerhalb der Gesellschaft der Ringstraße und die Ansprüche ihrer Mitglieder. In der Reichsratsstraße, einer exklusiven Straße hinter dem Parlament, erreichte die verzierte Fassade ihren Höhepunkt (Abb. 10). Die Architekten entwickelten Grundrisse, die so viele Wohnungen wie möglich zur Straße hin



12 Vestibül Reichsratsstraße 7, 1883

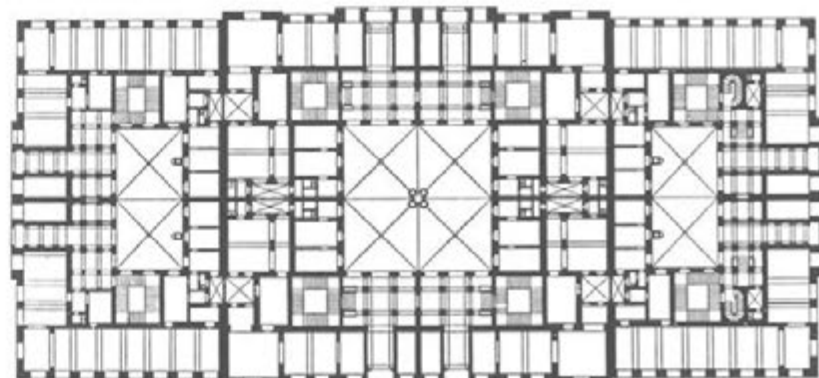
vorsahen, um den begehrten Segen der Fassadenfenster aufzuteilen und damit die Rendite zu optimieren.³² »Nobilitierende« Züge, die das Mietekommen erhöhten, wurden nicht nur innerhalb der Wohnungen angebracht. Imposante Treppenhäuser (Abb. 11) und weite Eingangshallen (Abb. 12) waren die beliebtesten Bauelemente, die man für das Wohnhaus der Palastarchitektur entlehnte.³³ Diese Züge wurden natürlich auch benutzt, um die Pracht öffentlicher Gebäude zu erhöhen – man denkt dabei an die »Kaiserstiege« in der Hofoper oder an die beiden Flügel des Burgtheaters, die gänzlich nur verschwenderisch verzierten Treppenhäusern gewidmet waren, von denen eines für den Hof, das andere für die Öffentlichkeit bestimmt war (siehe Kapitel V, Abb. 33). In den streng vertikal differenzierten Wohnhäusern führte die »Herrschaftsstiege« oft nur bis zum Nobelstock oder vielleicht einen weiter, während man die oberen Geschosse auf einfachen Treppen erreichte. Wie auf den breiten Straßen im Bereich des Rings war auch im Inneren ihrer (öffentlichen sowohl wie privaten) Gebäude der Raum für die Verbindungswege verschwenderisch vergrößert worden, um ein Gefühl der Erhabenheit zu erzeugen.

Als Wohnquartier verzeichnete die Ringstraße sowohl für Käufer wie Mieter einen überwältigenden Erfolg. Bis zum Ende der Monarchie – und trotz der Entwicklung der Villenviertel in den Vorstädten – behielt die Ringstraße ihre magnetische Anziehungskraft für alle Teile der Wiener Elite: Aristokraten, Kaufleute, hohe Beamte und Akademiker.³⁴ Die höchsten Schichten der Gesellschaft wohnten nicht nur im Gebiet des Rings, sondern besaßen mit überraschender Häufigkeit auch die Gebäude, in denen sie wohnten. Denn Wohnungen in der Ringstraße wurden, obwohl sie im allgemeinen von Baugesellschaften erstellt wurden, als eine der sichersten und einträglichsten privaten Geldanlagen eingeschätzt. Um sie noch verlockender zu machen, erließen Reich und Stadtverwaltung die Grundsteuer für dreißig Jahre. Der hohe Adelige, der Kaufmann, die Witwe mit festem Einkommen oder der Arzt, der es sich leisten konnte, wurden alle bewegt, sich ein Wohngebäude zu kaufen, in einer seiner Wohnungen zu leben und von den anderen Miete zu erhalten. Im Ringstraßenhaus bestärkten das gesellschaftlich Wünschbare und das Einträgliche einander wechselseitig.

Beträchtlicher Scharfsinn wurde darauf verwendet, das Verlangen nach größtem Gewinn bei mäßigen Kosten zu befriedigen. Die Baugesellschaften erwarben Parzellen von ganzen Blöcken. Die namhaftesten Architekten – August von Siccardsburg und Eduard van der Nüll, die Erbauer der Oper, Theophil Hansen, der das Parlament geschaffen hatte – wurden beauftragt, ihr Können der besten Ausnutzung der Grundstücke zu widmen. Manchmal bedeckten sie das ganze Häuserviereck mit einem einzigen Gebäude, dessen Ausmaß und Proportionen schon Großartigkeit verkündeten, und bauten Treppenhäuser und Innenhöfe, die rhetorische Akzente setzten, ohne zu viel Raum im Verhältnis zur bewohnten Fläche zu verbrauchen. Um Einzelkäufer anzulocken, waren aber kleinere Einheiten nötig. Hansen löste dieses



13 Gruppenzinshaus (Architekt Theophil Hansen), 1870



14 Grundriß des Gruppenzinshauses



15 Schwarzenbergplatz

Problem für die Allgemeine Österreichische Baugesellschaft durch einen Gemeinschaftsbau, das Gruppenzinshaus (Abb. 13). Er entwarf sein blockgroßes Gebäude derart, daß es sich in acht Mietshäuser teilen ließ, deren jedes an einen anderen Eigentümer verkauft werden konnte (Abb. 14). Man teilte sich in den Innenhof und die ausladende palastartige Fassade und nahm die gleichen Portale, damit jeder Eigentümer in den Genuß einer Großartigkeit kam, die bei einzeln gestalteten Wohneinheiten der von ihm gewünschten Größe unerschwinglich teuer geworden wäre.³⁵ Beim Entwerfen benachbarter Gebäude für verschiedene Auftraggeber stimmten die Architekten ihre Pläne gelegentlich aufeinander ab, um neben der Wirtschaftlichkeit auch die Großartigkeit zu erzielen, die stilistische Gleichartigkeit bei Schwellen, Geschoblinien und selbst bei Verzierungen bewirken konnte.³⁶

Die glückliche Verbindung von Ansehen und Einträglichkeit in Mietpalästen einzelner Eigentümer spiegelt eine der wichtigeren gesellschaftlichen Tendenzen der liberalen Ära: die Annäherung zwischen Adel und Bürgertum. Das Streben nach Integration kam dabei nicht immer von unten. Allerdings war sowohl der Geld- wie der Blutadel unter den ersten, die bedeutend in die Ringstraßenwohnungen in den sechziger Jahren investierten. Diese höchste Gesellschaftsschicht baute fast ein ganzes eigenes Viertel um den weiträumigen Schwarzenbergplatz (Abb. 15). Dort besaßen ihre Mitglieder wie der Erzherzog Ludwig Viktor und der Bankier Freiherr von Wertheim fast die Hälfte der Häuser.* Die Aristokraten waren nicht nur Gutsbesitzer, die fern der Stadt lebten; die Hälfte von ihnen bewohnte die palastartigen Mietshäuser auch, die sie erbaut hatten. Während Adel von jeglicher Art viele Immobilien im Bereich der Ringstraße noch 1914 besaß (etwa ein Drittel allen Privatbesitzes), wohnte er nur im Schwarzenbergviertel auch in den Häusern, deren Eigentümer er war.³⁷

Innerhalb der Mittelschicht bildeten die Textilfabrikanten die größte Gruppe von Wohnungseigentümern in einem Bereich. Was das Schwarzenbergviertel für die Aristokratie war, das war das Textilviertel für das Bürgertum: ein Bereich sichtbarer Vorherrschaft. Die Textilindustrie war in den sechziger Jahren, als die Bebauung der Ringstraße begann, in einem entschiedenen Modernisierungsprozeß begriffen. Sie hatte aber auch starke Bindungen an die Vergangenheit. Bis ins 20. Jahrhundert waren die Textilfirmen keine anonymen Gesellschaften, sondern von einzelnen Unternehmern geleitete Firmenbetriebe. Während die Herstellung weitgehend in die Provinz verlagert war, besonders nach Böhmen und Mähren, blieb die Geschäftsführung und Verwaltung in der Hauptstadt. Das alte Tuchmacher-viertel der Innenstadt verlagerte sich einfach in den nordöstlichen Sektor der Ringstraße, um das neue Textilviertel zu werden. Dort erbauten sich die

* Ferstel baute die Palais beider Auftraggeber mit interessanten Varianten in der inneren Gestaltung, die dem fortwährenden Unterschied im Lebensstil des alten Adels bzw. des Geldadels entsprachen. Vgl. Norbert Wibiral und Renata Mikula, Heinrich von Ferstel, in: Renate Wagner-Rieger (Hrsg.), *Die Wiener Ringstraße*, Bd. 8, 3, S. 76–85.

Textilfabrikanten Häuser, die in der herkömmlichen Weise Wohnung und Arbeitsstätte vereinigten (Abb. 16). Im Erdgeschoß und gelegentlich im Mezzanin waren die Büroräume. In der Nobelétage wohnte der Eigentümer mit seiner Familie. Die oberen Geschosse waren, sofern sie nicht für weitere Büros oder Lagerraum benötigt wurden, vermietet. Nächst dem Adel bildeten die Textilfabrikanten die Gruppe mit dem höchsten Verhältnis von Hauseigentümern zu Mietern im Bereich der Ringstraße. Im allgemeinen waren es natürlich nur die bedeutendsten Firmen, deren Eigentümer ihr Hauptquartier in der Ringstraße errichten konnten. Zwei Drittel der 125 in diesem Bereich vertretenen Unternehmen beschäftigten mehr als 500 Personen, zwei Fünftel mehr als 1000.³⁸

Es gab auch andere Firmen auf dem Ring, aber ihre Geschäftsräume wurden gewöhnlich in Gebäuden untergebracht, die als Mietshäuser entworfen worden waren. In der Zeit, als die großen sich immer mehr bürokratisierenden Handelsgesellschaften das Bedürfnis nach einem eigenen Gebäudetypus verspürten, war die Ringstraße so gut wie vollständig bebaut und die Vorherrschaft des Mietpalastes fest begründet. Neue Geschäftsräume konnten nur durch Renovierung geschaffen werden. Noch 1914 waren nur 72 von den 478 in Privatbesitz befindlichen Gebäuden in der Hand von körper-schaftlichen Eigentümern, und von diesen hatten wiederum nur 27 ihr Büro in den Häusern, die ihnen gehörten.³⁹ Auch hier erwies sich die Bebauung des Rings als die Schöpfung einer Zeit des Individualismus. Die über den Geschäftsräumen liegenden Wohnungen ordneten sich diese unter und absorbierten sie optisch in ihre Fassaden. Kommerzielle Bedürfnisse durften das Gesicht der Wohnbauten oder die gesellschaftliche Aufgabe der Repräsentation, zu deren Befriedigung die Gebäude entworfen worden waren, nicht beherrschen.

Trugen das Textilviertel und das Gebiet um den Schwarzenbergplatz deutlich hervorstechende Klassenmerkmale, so mischten sie in den meisten Bereichen der Ringstraße die fließenden Schichten von Adel und Großbürgertum. Geht man den Ring im Uhrzeigersinn entlang vom Schwarzenbergplatz zur Oper, so beginnt die »zweite Gesellschaft« zu überwiegen, jene Mischung einer Elite aus gebildetem Adel, Privatiers, höheren Beamten und Geschäftsleuten, während der Hochadel zurücktritt. Geht man weiter zu dem Bereich zwischen den Museen und der Universität, so betritt man die klassische Zone des Großbürgertums, das Rathausviertel. Hier wohnten die kräftigsten Stützen des herrschenden Liberalismus, wie würdige Persönlichkeiten, die durch die Reichsratsstraße spazieren, vermuten lassen (Abb. 10) und wie auch die Statistik beweist. Führende Bankiers und Geschäftsleute, Privatiers, Professoren der Universität und die größte Zahl hoher Regierungsbeamter und Industrieller, die überhaupt auf einen Bezirk kommt, lebte hier.⁴⁰ Die Anhäufung monumentaler Bauten der neuen Ordnung in Politik und Kultur – Reichsrat und Rathaus, die Museen und das Burgtheater, die Universität – wirkten als Magnet, um die herrschende Elite anzuzie-



16 Concordiaplatz

hen, in ihrem Dunstkreis zu residieren, ganz so wie die Kaiserliche Hofburg in der Altstadt früher den Adel angezogen hatte, sich in ihrer Nähe niederzulassen.

Die Wohnhäuser im Rathausviertel erzielten, obwohl sie in einem an St. Petersburg erinnernden Maßstab erbaut wurden, eine starke gemeinsame Würde trotz ihres Prunks im einzelnen. Die Reichratsstraße, die hinter Hansens Parlamentsgebäude liegt und zum Rathaus führt (Abb. 10), erscheint beinahe wie eine bürgerliche Antwort auf die alte aristokratische Herrengasse, die zu dem Platz vor der Hofburg führt (Abb. 17). Die Fassaden der einzelnen Mietpaläste der Reichratsstraße sind, obwohl in ihrem schweren Neo-Renaissance-Stil hochgradig vereinzelt, aneinander angepaßt durch die Art der Rustika, die Fenstersimse und die Fensterhöhe, um eine gleichartige Ansicht der Straße mit Fluchtlinien zu den großen öffentlichen Gebäuden, dem Rathaus und der Votivkirche, zu erzeugen. Wie die Herrengasse vermittelt die Reichratsstraße ein starkes Gefühl einer Wohnstraße. Das steht im Gegensatz zur Ringstraße selbst, welche ihre Bauten sowohl durch das Verhältnis der Breite zur Höhe wie durch die Kraft ihres horizontalen Drucks verkleinert. Schließlich verbargen die Architekten des Rathausviertels das Kommerzielle ihrer Mietpaläste durch die diskreteste Anpassung der Läden und Büros an das Erdgeschoß. Ob sie nun die Geschäfts- und Ladenfronten hinter kostspieligen Arkaden versteckten nach Art der Rue de Rivoli in Paris oder durch schlichtes Vermeiden auffälliger Kennzeichnung, die Architekten wahrten eine selbst im Bereich der Ringstraße seltene Eleganz. Das Rathausviertel ist zwar nicht so imponierend wie der Schwarzenbergplatz mit der weiträumigen barocken Fläche und den voll zur Schau gestellten Gebäudeblöcken, bewirkt aber doch das Gefühl wohlhabender Würde, das die Elite der liberalen Ära anstrebte. Seine Wohnhäuser lieferten die passende Umgebung für die Vertrauen einflößenden monumentalen öffentlichen Bauten, die Juwelen am Ring des liberalen Wien waren.

III

Verkörpert die Ringstraße eine Fülle sozialer Werte in Stein und Raum, so sprachen auch ihre Kritiker notwendig nicht nur rein architektonische Fragen an. Ästhetische Kritik war in weiteren sozialen Themen und Haltungen verankert. Wer Dissonanzen im Verhältnis von Stil und Funktion bei der Ringstraße wahrnahm, stellte tatsächlich eine weitere Frage, die Frage nach dem Verhältnis von kulturellem Anspruch und gesellschaftlichem Gehalt in einer liberalen bürgerlichen Gesellschaft. Die Diskrepanz zwischen Stil und Funktion aber konnte man von verschiedenen Seiten aus angehen. Camillo Sitte nahm die historisch-ästhetischen Ansprüche der Erbauer der Ringstraße ernst und kritisierte, daß sie die Tradition an die Erfordernisse des

modernen Lebens verraten hatten. Otto Wagner ritt seine Attacke von der entgegengesetzten Seite und klagte das Vermummten der Modernität und ihrer Funktionen hinter den stilistischen Schutzwällen der Geschichte an. Somit haben im Streit der Antiken und Modernen um die Ringstraße beide die Synthese der Bauherren der Jahrhundertmitte angegriffen. Sittes Archaismus und Wagners funktionaler Futurismus nährten beide eine neue Ästhetik des Städtebaus, worin soziale Zielsetzungen von psychologischen Erwägungen beeinflußt wurden.



17 Herrengasse

Sitte verfocht in seinem Hauptwerk ›Der Städtebau‹ (1889) die grundsätzliche Kritik an der modernen Stadt vom Blickpunkt der Alten und benutzte die Ringstraße dabei als negatives Vorbild. Sitte nannte sich selbst den Anwalt der künstlerischen Seite und erstrebte einen *modus vivendi* mit der modernen Art des Städtebaus.⁴¹ Diese Selbstdefinition ist wichtig, weil sie Sittes tiefe Überzeugung enthüllt, daß ›künstlerisch‹ und ›modern‹ gegensätzliche Begriffe seien. Das Moderne bedeutete für ihn die technische und rationale Seite des Städtebaus, den Primat dessen, was er wiederholt als ›Verkehr, Hygiene etc.‹ bezeichnete. Das Wirkungsvolle und Malerische einerseits und das Effiziente und Praktische andererseits waren ihrem Wesen nach widersprüchlich und entgegengesetzt, und ihr Gegensatz würde sich noch vergrößern in dem Maße, in dem das moderne Leben noch mehr von materiellen Erwägungen beherrscht würde.⁴² Das Gewinnstreben, das ein Erzielen dichtester Bebauung vorschrieb, bestimmte die Nutzung des Baulandes und die Grundrißgestaltung. Ökonomische Absichten drückten sich in der erbarmungslosen Geometrie der Stadtpläne – in rechtwinkligen, strahlenförmigen und Dreieckssystemen – aus. ›Moderne Systeme!‹ klagte Sitte. ›Jawohl! Streng systematisch alles auffassen und nicht um Haaresbreite von der einmal aufgestellten Schablone abzuweichen, bis der Genius totgequält und alle lebensfreudige Empfindung im System erstickt ist, das ist das Zeichen unserer Zeit.‹⁴³

Gegen den gleichförmigen Raster stellte Sitte die freien Formen der antiken und mittelalterlichen Gliederung des städtischen Raumes: unregelmäßige Straßen und Plätze, die nicht am Reißbrett, sondern ›in natura‹ entstanden waren. Gegen die machtvollen Ansprüche der Bauspekulanten und Ingenieure versuchte er durch ein bewußtes künstlerisches Planen zu erreichen, was frühere Epochen durch ein spontanes allmähliches Wachstum erlangt hatten: eine malerische und psychologisch befriedigende Raumgestaltung. Er beschwor Aristoteles als Zeugen gegen das moderne Zeitalter: ›daß eine Stadt so gebaut sein solle, um die Menschen sicher und zugleich glücklich zu machen. Zur Verwirklichung des letzteren dürfte der Städtebau nicht bloß eine technische Frage, sondern müßte im eigentlichsten und höchsten Sinne eine Kunstfrage sein.‹⁴⁴

Bei seiner Kritik der Ringstraße nahm Sitte kaum Anstoß an den einzelnen Monumentalbauten. Er ging mit ihren entlehnten historischen Stilen ganz einig. Niemals stellte er das für das 19. Jahrhundert geltende Prinzip der Wahl eines historischen Stils in bezug auf die Bestimmung des Gebäudes in Frage, und er spürte auch nicht die optische Dissonanz, die dabei für ein modernes Auge entsteht. Weit davon entfernt, den Historismus zu bekämpfen, wollte Sitte ihn vielmehr ausdehnen – vom einzelnen Gebäude auf dessen räumliche Umgebung. Die modernen Architekten ahmten zwar in ihren Bauten Griechisches, Römisches und Gotisches nach, wo aber blieben die entsprechenden architektonischen Rahmen, die Plätze: die Agora, das Forum, der Marktplatz, die Akropolis? ›Daran dachte niemand‹, klagte Sitte.⁴⁵

Der Platz war es, in welchem Sitte den Schlüssel für die Erlösung der Stadt von ›unserem mathematischen Jahrhundert‹ und der Herrschaft der Straße erblickte.⁴⁶ Der Platz als bequemer umschlossener Raum hatte in der Vergangenheit dem Ideal der Gemeinschaft sichtbaren Ausdruck verliehen. Der richtige Platz könnte der Seele des modernen Menschen den Fluch der Einsamkeit in der Stadt und die Furcht vor der öden und geschäftigen Leere nehmen. Der anonyme Raum wird durch die umgebenden Seiten eines Platzes zu einem menschlichen Schauplatz verwandelt, die unbegrenzte städtische Weite zu einem kleinen Raum. Ein Platz ist nach Sittes Ansicht nicht lediglich ein Stück unbebauten Grundes, sondern ein von Wänden umschlossener Raum, ein Raum im Freien, der als Schauplatz des gemeinsamen Lebens dient.⁴⁷

Sittes Kritik war durchtränkt von Sehnsucht nach einer vergangenen Zeit. Sie erhob auch spezifisch moderne sozialpsychologische Forderungen, die er mit zeitgenössischen Kulturhistorikern teilte und vor allem mit seinem Halbbruder Richard Wagner. Für Sitte verkörperte die Ringstraße die schlimmsten Eigenschaften eines herzlosen utilitaristischen Rationalismus. Bei der Ringstraße isoliere die Gier nach offenem Raum – mit einer vom Auge nicht mehr zu beherrschenden Straßenbreite und entsprechend maßlosen Plätzen – sowohl die Menschen wie die Bauwerke. Sitte fand, daß eine neueste, moderne Krankheit sich ausbreite: Platzscheu, eine Furcht, die weiten Räume in der Stadt zu überqueren. Die Menschen fühlen sich als Zwerge im Raum und machtlos gegenüber den Fahrzeugen, denen er übergeben wurde.⁴⁸ Sie verloren auch jedes Gefühl der Beziehung zu Bauten und Denkmälern: der ›Freistellungswahn‹ – die Gebäude zu isolieren, statt sie in den umgebenden Raum einzufügen – zerstört die Verbindung von Architektur und Umwelt. Die Wirkung von Bauten wie der Wiener Votivkirche und der Oper ist zerstört, weil sie im leeren, gleichförmigen Raum verstreut sind. ›So ein freigelegtes Bauwerk bleibt ewig eine Torte am Präsentierteller.‹⁴⁹ Darüber hinaus kommen solche Bauten auch bei ihren Benutzern nicht an. Sogar die Universität, das Werk von Sittes Lehrer Heinrich Ferstel, litt seines Erachtens unter diesem Mangel: ihr schöner Innenhof lockte niemals die Vorübergehenden hinein. Große Fassaden müssen die Leute anziehen, Raum muß die schönen Fassaden umrahmen, und schöne Fassaden müssen den Raum bereichern. Sitte kritisierte den gesamten Ring vom Standpunkt einer auf den Menschen bezogenen Bauweise aus und plädierte für die Verbindung von Architektur und Volk zu einer gemeinschaftlichen Ganzheit.

Was ließ sich für die Ringstraße tun? Sitte machte einzelne Vorschläge. Er wollte Plätze schaffen als Inseln menschlicher Gemeinschaft im kalten Meer des vom Verkehr dominierten Raumes. Er schlug die Errichtung von Seitenflügeln vor den großen Bauwerken – der Votivkirche, dem Reichsrat und anderen – vor, die vom Hauptgebäude ausgehend einen Platz bilden würden, der die Hauptfassade umrahmte. Gelegentlich sollten diese Seitenflügel die

Form von Außenwänden niedrigerer Bauten annehmen wie bei dem Rathausplatz in Brüssel, gelegentlich die von Säulengängen wie diejenigen von Bernini am Petersplatz in Rom. In jedem Falle wäre das Ergebnis die Verinnerlichung des Raumes, seine Verwandlung von einem grenzenlosen Medium zu einem bestimmten Volumen. Der richtungslose Fluß der Ringstraße würde angehalten in Teichen von befriedigendem Ausmaß. Sitte entwickelte damit eine Art psychologischen Funktionalismus des Platzes als Gegengewicht zum bewegungsorientierten Funktionalismus der Straße. Die historischen Vorbilder von Plätzen verwandte er nicht dazu, eine Funktion zu symbolisieren, wie es die Baustile der Gebäude der Ringstraße taten, sondern um die Erfahrung der Gemeinschaft im Rahmen einer rationalen Gesellschaft wiederzuerwecken.

Wie kam Sitte zu diesen Vorstellungen, die sich für die Geschichte der modernen Stadtplanung als so fruchtbar erweisen sollten? Ein Element seines Denkens war gewiß die für das 19. Jahrhundert typische Begeisterung für die Vergangenheit. Das erwarb er wie mehrere akademische Architekten der Ringstraße durch das Studium der neuen und erregenden Disziplin der Kunstgeschichte. Sittes Verpflichtung gegenüber dem künstlerischen Erbe einer entschwundenen Vergangenheit war jedoch nicht lediglich eine gelehrte romantische Sehnsucht. In Österreich waren Kultur und Gesellschaft einer vorindustriellen Epoche in der Mitte des 19. Jahrhunderts noch sehr lebendig, wenn sie sich auch in der Defensive befanden; und in ihnen wurzelte Sitte. Für die zeitgenössischen englischen Reformer wie Ruskin und Morris ging es um die Neubelebung einer toten Kultur des Kunsthandwerks. Im zurückgebliebenen Österreich ging es nicht ums Neubeleben, sondern ums Überleben: das Bewahren einer noch lebendigen, aber tödlich bedrohten Handwerkerkultur. Sitte entstammte dieser Handwerkerklasse. In seiner Person verband er das neue Wissen mit dem alten Handwerk.

Der Vater, Franz Sitte, war ein beachteter Kirchenbauer und Restaurator. Er bezeichnete sich selbst als »Privatarchitekt«, und dieser Titel spiegelte den Übergang vom mittelalterlichen Baumeister zum modernen staatlich geprüften Architekten akademischer Herkunft. In der Revolution des Jahres 1848 spielte der ältere Sitte eine Rolle beim Kampf für die Neugotik als Volksstil gegen den vorherrschenden Klassizismus der Regierung. Zugleich ging es bei dieser Auseinandersetzung um die Autonomie der Architekten als Künstler. Anders aber als seine akademischen Kampfgenossen hegte der Vater Sitte die Werte einer sterbenden vorindustriellen sozialen Klasse und war dem neuen akademischen Betrieb gegenüber genauso mißtrauisch wie gegenüber der Autorität des Staates.⁵⁰

Vom Knabenalter an arbeitete Camillo Sitte mit seinem vielseitigen Vater zusammen und erlernte auch die bildenden Künste der Malerei und Plastik als Teile der Gesamtkunst architektonischer Verschönerung. Seine theoretische Ausbildung als moderner Architekt und Kunsthistoriker erstand auf dieser handwerklichen Basis. Was er aus neuen Büchern lernte, verstärkte

nur Sittes Verpflichtung gegenüber der alten Art und seine Liebe zu den Werten eines vergangenen Stadtlebens. Der intime Piaristenplatz, wo sein Vater die Kirchenfassade renoviert hatte und er ins Gymnasium gegangen war, blieb Sittes Ideal und ein Beispiel des lebenswürdigen traditionellen Wiener Lebensraumes, das er der herzlosen Ringstraße gegenüberstellte.⁵¹

Das historische Pathos von Sittes Universitätsbildung bestärkte noch die ihm in Kindheit und Jugend eingefloßten Wertvorstellungen. Sein wichtigster akademischer Lehrer war Rudolf von Eitelberger, Wiens erster (1852 ernannter) Professor für Kunstgeschichte und ein Verfechter der angewandten Kunst. Wir sind ihm schon als erfolglosem Anwalt der privaten Wohnung im Ringstraßenbereich begegnet. Nach seiner Rückkehr von der Londoner Weltausstellung von 1862, wo ihn das South Kensington (heute Victoria and Albert) Museum angeregt hatte, überzeugte Eitelberger die Regierung davon, ein Kunstgewerbemuseum zu errichten. In einer Zeit, als die Industrieproduktion und die liberale Gesetzgebung gegen die Zünfte das Handwerk schwächten, gewann Eitelberger die Unterstützung des Staates, um die Handwerkstradition ins industrielle Zeitalter zu überführen. Nach guter Art des 19. Jahrhunderts sollte vom Vorrang der Idee die Erlösung kommen. Eitelberger erwartete, daß sein Museum die Handwerker und Manufakturunternehmer inspirierte, Erzeugnisse nach den herrschenden Stilen der hohen Kunst zu schaffen.⁵² Was der Vater Sitte von unten, aus der praktischen handwerklichen Überlieferung erstrebte, wollte Eitelberger von oben durch staatlich geförderte wissenschaftliche Arbeit, Ausstellungen und Ausbildung erreichen. 1863 wurde Eitelberger das Museum genehmigt, 1868 wurde dem Museum eine Schule für angewandte Kunst angegliedert. Camillo Sittes wichtigster Architekturlehrer am Polytechnikum, Heinrich von Ferstel, entwarf das Gebäude für Eitelbergers Schule und Museum am Ring und konzipierte es auf großartig pädagogische Weise als Gesamtkunstwerk angewandter Kunst.⁵³ Eitelberger und Ferstel, denen es nicht gelungen war, das mittelalterliche Bürgerideal in ihrer gemeinsamen Kampagne für das Einfamilienstadthaus an der Ringstraße durchzusetzen, hatten doch Erfolg dabei, das traditionelle Kunsthandwerk als staatlich gefördertes Vorbild für die moderne Industrie einzuführen. Dank Erziehung im Museum und in der Schule konnte die moderne Produktion durch Wiederaufnehmen des Handwerksgeistes verbessert werden. Hier ebenso wie in der Architektur blickten die Menschen der neuen Zeit zur Vergangenheit zurück nach Formen, ihre Gegenwart zu bereichern.

Die Wirtschaftskrise von 1873 gab der staatlichen Unterstützung der Überlieferung im Kunsthandwerk einen weiteren Anstoß. Die liberale Regierung hatte gerade die rechtliche Auflösung der traditionellen Zunftstruktur im Handwerk – durch die Handelsgesetze von 1859 – vollendet zugunsten eines völligen »laissez faire«, als sie sich darum bemühte, in der Ausbildung einen Ersatz für die Zünfte zu finden als Mittel zur Stärkung der bedrängten Handwerkerklasse. Das völlig unerwartete Scheitern des freien

Unternehmertums rief bei der neuen herrschenden Klasse Schuld- und Nostalgiegefühle wach. Gleichzeitig verstärkte es den Unwillen der Handwerker, die sich politisch für größere Freizügigkeit und wirtschaftliche Schutzbestimmungen einzusetzen begannen.⁵⁴ Die Regierung entzog die Aufsicht über die Handwerkerbildung dem Handelsministerium und übertrug sie dem Unterrichtsministerium mit der Aufgabe, ein umfassendes Berufsschulwesen zu entwickeln. Der leitende Beamte, der das Schulsystem entwarf, war selbst ein Liberaler, dessen Nationalismus sowohl von den Fehlschlägen des »kosmopolitischen« Kapitalismus in Österreich verstärkt wie auch dadurch in traditionell romantische Bahnen gelenkt wurde.*

Das neue Programm der handwerklichen Ausbildung bot Camillo Sitte einen idealen institutionellen Rahmen, um seine beiden wichtigsten Interessen, die bildenden Künste und Handwerke und die Kunst- und Baugeschichte, gemeinsam zu verfolgen. 1875 wurde Sitte auf Eitelbergers Empfehlung Direktor der neuen Staatsgewerbeshule in Salzburg. 1883 wurde er berufen, eine entsprechende Schule in Wien zu gründen und zu leiten. Franz Sitte empfand es schmerzlich, daß sein Sohn seine Erstgeburt als freier Künstler für eine solche Beamtenstellung hingab.⁵⁵ Tatsächlich aber bewahrte der Kompromiß seines Sohnes seine nahezu mittelalterliche Handwerkskultur auf die einzig mögliche Weise: durch staatlich geförderte Ausbildung und wissenschaftliches Propagieren. Sitte verband die ästhetisch-kritische Bildung eines John Ruskin mit dem praktischen handwerklichen Können eines William Morris und organisierte nicht nur die Ausbildung in einer Vielzahl von Handwerken von der Töpferei bis zum Holzschnitzen, sondern führte in der Presse und vom Lehrstuhl herab eine massive öffentliche Kampagne für das Kunsthandwerk. Er schrieb über Buchbinden, Lederarbeiten, die Geschichte der Majolika, das Restaurieren von Brunnen, über Bauernkeramik und zahllose andere Dinge und verband dabei die Verehrung für die Vergangenheit mit der Freisetzung der modernen ästhetischen Vorstellungskraft.⁵⁶

Diese Angaben mögen genügen, um zu erweisen, daß Sitte 1880 sich mit dem Städtebau nicht als Stadt-»Planer« beschäftigte, sondern als Verfechter

* Der Beamte war Armand Freiherr von Dumreicher, Sohn eines Professors für Chirurgie an der Wiener Universität und ein Freund Eitelbergers. Da seine deutschnationalen Gefühle durch die Erfahrung des preußisch-österreichischen Konflikts in den sechziger Jahren erweckt und enttäuscht worden waren, wandte der junge Beamte sich dem kulturellen Nationalismus zu, zunächst seines politischen Potentials wegen. Da auch konservativere Elemente der Aristokratie und des Handwerks die Gewerbe unterstützten, ist es beachtenswert, daß die Führung ihrer spezifisch erzieherischen Erneuerung von einem enttäuschten Liberalen ausging. Dumreicher stellte seinen Posten in der Verwaltung 1886 aus nationalistischer Überzeugung zur Verfügung, um als Parlamentarier zu wirken. Ein Jahrzehnt später trat er aus der liberalen Verfassungspartei aus, weil sie nicht mehr gegen die Slovenischen Rechte in den Schulen kämpfen wollte. Vgl. Ferdinand Bilger, Armand Freiherr von Dumreicher, in: Neue Österreichische Biographie, 1815-1918, Wien 1923 ff., Bd. 5, S. 114-129.

der angewandten Kunst und als Konservator und zugleich Vorkämpfer einer handwerklich gearbeiteten Umwelt. Er nannte sein Buch nicht »Stadtplanung«, sondern »Der Städtebau«; der Titel schon, der das Gewicht mehr auf das Tun als auf den abstrakten Entwurf legt, kündigt die Betonung des Handwerks an. Der Untertitel spiegelt jedoch Sittes modernes Selbstbewußtsein als Künstler: (Der Städtebau) »nach seinen künstlerischen Grundsätzen«. Damit meinte er, daß der moderne Mensch durch ästhetische Überlegung erlangen muß, was man einst durch lebendige handwerkliche Praxis erreichte.

Die Theorie, die es Sitte ermöglichte, die historische Bildung mit der handwerklichen Überlieferung zu einer ästhetischen und gesellschaftlichen Mission zu vereinen, war die von Richard Wagner. Sitte hatte schon in seiner Schulzeit im Piaristengymnasium dauerhafte Freundschaft mit musikalischen Schulkameraden aus der angegliederten Schule des Löwenburg-Convents geschlossen, wo in einer Tradition musikalischen Handwerks der berühmte Hofknabenchor (die heutigen Wiener Sängerknaben) ausgebildet wurde. Während Sitte selbst ein fertiger Amateurecellist wurde, sollte einer seiner besten Freunde, Hans Richter, in den sechziger Jahren Richard Wagners vertrauter Assistent und ein großer Wagner-Dirigent werden.⁵⁷

Nach 1870, am Vorabend des preußischen Sieges über Frankreich und der deutschen Einigung, breitete sich Wagners Nationalismus unter den jungen österreichischen Intellektuellen rasch aus, während der Krach von 1873 Wagners Verherrlichung der deutschen mittelalterlichen Handwerker-Gemeinschaft der Meister im Gegensatz zur modernen kapitalistischen Gesellschaft besonders anziehend machte. Sitte war unter denen, die in den mächtigen Strom gerissen wurden, und blieb sein ganzes Leben lang ein leidenschaftlicher Wagnerianer. Natürlich wurde er auch ein Anhänger Bayreuths.⁵⁸ Josef Hoffmann, der Bühnenbildner der Festspiele*, war ebenso wie Hans Richter, der erste Dirigent des »Ring«, ein guter Freund von ihm. Durch ihn wurde er mit Wagners Theaterarchitekten Gottfried Semper bekannt, dessen Ideen zu Stadtplanung und Theaterbau bei der Ringstraße selbst zum Tragen gekommen waren. 1876, in dem Jahr, als Richter den ersten vollständigen »Ring des Nibelungen« in Bayreuth dirigierte, wurde Sittes ältester Sohn geboren und Siegfried getauft. Und als Sitte sich 1883 die schöne Wohnung einrichtete, die ihm als Direktor der neuen Wiener Staatsgewerbeshule überlassen worden war, schmückte er die Dekke des Salons mit Gemälden von Szenen aus dem »Ring«.⁵⁹

1875 machte Sitte in einem Vortrag vor dem Wiener Wagner-Verein Wagners Bedeutung für den geistigen Rahmen seines eigenen Kampfes um die Werte des Handwerks in einer modernen kapitalistischen Welt deutlich.⁶⁰ Die grundlegende Tatsache der modernen Existenz war für Sitte der Mangel an lebensfähigen Wertvorstellungen. Die Schöpfer der modernen Welt von

* Nicht zu verwechseln mit dem Architekten gleichen Namens.

Galilei bis zu Darwin waren entweder Naturwissenschaftler oder Entdecker-Eroberer und abenteuerlustige Kauffahrer. Goethes ›Faust‹ und Wagners ›Fliegender Holländer‹ (der, wie Sitte meinte, einen wirklichen abenteuernden Handelsmann zum Vorbild hatte) waren die epischen Helden dieses einzigartig modernen Menschentypus – Umstürzler, welche den religiösen Mythos zerstörten, auf den die Menschen vorher ihr Leben gegründet hatten. Das Wesen des modernen Daseins ist die Zersplitterung des Lebens, und deshalb brauchen wir einen vereinigenden Mythos. Sitte behauptete, daß der Wahn des Historismus, die griechische oder eine andere Kultur wiederherzustellen, mißlinge, er erzeuge lediglich blutlose Gespenster, im Leben wie in der Kunst. Statt dessen forderte er ein neues konkretes Ideal, das neben und über der wirklichen Welt stehen sollte, um die in der Gegenwart zerbrochenen Werte des Menschen in das Bild einer zusammenhängenden Zukunft zu wandeln. Sitte erhob Wagner zum Genius, der dieses erlösende zukunftsorientierte Werk als die dem Künstler eigene Aufgabe erkannt hatte. Die Welt, welche die wurzellosen Entdeckungsreisenden der Wissenschaft und des Handels zerstört hatten, wobei sie dem Volk keinen lebensfähigen Mythos mehr ließen, mußte der Künstler von neuem schaffen. Sitte zitierte die Anklage des Geisterchors gegen Faust:

Du hast sie zerstört,
Die schöne Welt,
...
Bau sie wieder,
In deinem Busen bau sie auf!

Richard Wagner habe diesen Weg in zwei Richtungen gewiesen, glaubte Sitte: als Schöpfer des Gesamtkunstwerks und als Schöpfer eines mythischen Helden zur nationalen Erlösung. Das Gesamtkunstwerk biete das Modell zur Überwindung der Zersplitterung. Wie das Musikdrama die geteilten Künste vereine, so müsse ein nationaler Mythos die geteilte moderne Gesellschaft einen. Wagners Held weise die Richtung seiner Aufgabe dem Künstler wie dem Volke. Wagners Siegfried, der seine Wurzeln in der germanischen Zeit des physischen Kampfes habe, besitze Stärke, die zur Neubelebung des deutschen Volkes in einer Zeit übermäßiger Ausbildung seines Verstandes und des Nützlichkeitsdenkens besonders erforderte Tugend. Siegfried schmiedete in unschuldiger Kraft und mit unschuldigem Willen aus den Bruchstücken von seines Vaters Schwert eine neue Waffe, um die Drachen des gehorteten Reichtums zu erschlagen und die Herrschaft todgeweihter Götter zu erschüttern. So müsse auch der moderne Künstler durch das Beispiel seiner Kunst die Stärke zur Überwindung der Zersplitterung erzeugen und dem Volk als Ganzem die Aussicht auf ein gemeinschaftliches Leben eröffnen.

Sittes Begriff des Volkes folgte dem Wagners genau: das Volk ist konservativ und neigt zum Philistertum, es ist aber auch fähig, dem Ruf des Genius zu folgen und die tiefsten Werte zu erkennen. Die Bürger in den ›Meistersingern‹ zeigten das Volk ›voll entwickelt‹, sagte Sitte. Obwohl sie gewöhnlich nach den Regeln handwerklicher Überlieferung leben, sind sie doch imstande, die neue Kunst des Helden der Oper aufzunehmen, eine Kunst, die auf dem Ruf des Herzens gründe. Für Wagner wie für Sitte ist das Volk jedoch nicht das aktive Element der Politik, wie es das für Marx oder die Theoretiker der Französischen Revolution gewesen ist. Das Volk ist passiv und konservativ und bedarf der Befreiung durch die modernen destruktiven Umstürzler von oben – die Wissenschaftler und abenteuernden Handelsleute. Die Künstler als Erlöser würden den Fortschritt nicht wie Faust durch das erbarmungslose Zerstören des konservativen (d.h. vorindustriellen) Volkes bringen, sondern im Bündnis mit ihm. Sie würden den Schauplatz eines neu gegliederten modernen Lebens schaffen, der den innersten Beweggründen seiner Kultur entspräche. Sitte sagt ausdrücklich, daß Siegfried zu machen, die Zukunft zu machen bedeute, den neuen deutschen Menschen. Das sei die Aufgabe des Bildners nicht weniger als die des Musikdramatikers.

So gewappnet, weihte Sitte sein Leben der Förderung des Wagnerschen Ideals in seiner Kritik der Stadtplanung und in der Neuorganisation der vom Menschen geschaffenen Umwelt. Wagners Konzeption der Aufgabe des Künstlers in der modernen Gesellschaft bietet allen Elementen von Sittes Werk und Auftreten ihren Platz: seiner Treue zur Handwerkerklasse, der er als Erzieher, Gelehrter und Propagandist diente, deren frühere künstlerische Leistungen er neubelebte und veröffentlichte, um damit ihre weitere Existenz zu rechtfertigen; und seinem Bestreben, alle wichtigen Künste an jedem Gebäude und im Städtebau zu zeigen.⁶¹ Und schließlich übertrug Sitte Wagners Idee des Gesamtkunstwerks als gesellschaftliches Modell für die Zukunft aus dem Opernhaus auf die Stadt selbst. Als »Anwalt der künstlerischen Seite« des Städtebaus bürdete er dem Wort »künstlerisch« eine gemeinschaftsbezogene soziale Bedeutung auf, die weit über die Absichten seines Lehrers Eitelberger und der historischen Architekten der Ringstraße hinausgeht. Sein gesellschaftlicher Traditionalismus und sein Wagnerischer Funktionalismus brachten ihn dazu, die Rolle des Städtebauers so zu bestimmen, wie Wagner die Rolle des Komponisten bestimmt hatte: als Erneuerer der Kultur. Das war Sittes Beitrag zur Bewußtseinsbildung des modernen Stadtplaners, wie wir ihn heute kennen: eine Siegfried-Gestalt, die mit der Neugestaltung unserer städtischen Umwelt auch unser Leben erneuert.

Der Städtebau ist in Sittes Wagnerischen Begriffen »keine bloß mechanische Kanzleiarbeit«, sondern »ein bedeutsames, seelenvolles Kunstwerk, und zwar ein Stück großer, echter Volkskunst« besonders jetzt, da »gerade unserer Zeit ein volkstümliches Zusammenfassen aller bildenden Künste im Dienste eines großen nationalen Gesamtkunstwerkes fehlt.«⁶² Kann der

Architekt keine ganze Stadt bauen, so sollte man ihm wenigstens einen Platz überlassen. Was das Musikdrama für Wagner bedeutet, ist der Platz für Sitte: ein Kunstwerk der – oder genauer, ein Kunstwerk für die – Zukunft. Der Platz muß die verschiedenen Künste zu einem optischen Gesamtkunstwerk vereinen. Der Künstler muß ein Modell gemeinschaftlicher Ganzheit schaffen für eine Gesellschaft, die der harten aufsplitternden Herrschaft von Verstand, Mammon und Nützlichkeit ausgeliefert war. In der kalten, vom Verkehr durchjagten modernen Stadt des Zollstocks und der Slums kann der malerische psychologisch angenehme Platz Erinnerungen an die verschwundene bürgerliche Vergangenheit erwecken. Diese räumlich inszenierte Erinnerung will uns anregen, eine bessere Zukunft zu schaffen, die frei von Philistertum und Nützlichkeitsdenken ist. Weist Sitte damit in die Zukunft, so schließt er doch nicht weniger als Richard Wagner seinen Kompromiß mit den herrschenden Mächten der Gegenwart:

»... denn der Künstler braucht für seine Zwecke nur wenige Hauptstraßen und Plätze, alles übrige mag er gerne dem Verkehr und den täglichen materiellen Bedürfnissen preisgeben. Die breite Masse der Wohnstätten sei der Arbeit gewidmet und hier mag die Stadt im Werktagskleide erscheinen, die wenigen Hauptplätze und Hauptstraßen sollten aber im Sonntagskleide erscheinen können zum Stolz und zur Freude der Bewohner, zur Erweckung des Heimatgefühles, zur steten Heranbildung großer edler Empfindungen bei der heranwachsenden Jugend. Genau so finden wir es in den alten Städten.«⁶¹

Für die Ringstraße kamen Sittes Vorschläge trotz ihrer Bescheidenheit zu spät. Seine Anstrengungen, die Vorherrschaft der Straße zu brechen durch das Einschließen der Räume vor der Votivkirche und den Monumentalbauten des Rathauskomplexes in Plätze, scheiterte an den Interessen, die sich durchgesetzt hatten, und den Werten, die diese stützten – am Stolz auf den Vorrang der Beweglichkeit und des Fließens, das die Ringstraße verkörpert. Der Anstoß von Sittes gemeinschaftsbezogener Vision des wieder menschlich werdenden städtischen Raumes hatte auf eine allgemeinere Abneigung gegen die Großstadt zu warten, als die österreichische Gesellschaft vor dem Ersten Weltkrieg aufzubringen vermochte.

IV

Der Architekt Otto Wagner gewann 1893, vier Jahre nach der Veröffentlichung von Sittes ›Städtebau‹, einen Wettbewerb für einen neuen Bebauungsplan Wiens unter Voraussetzungen, die völlig von denen Sittes abwichen. Der von der Stadtverwaltung ausgeschriebene Wettbewerb hatte seinen Grund in der Eingemeindung – im Jahre 1890 – eines breiten neuen Gürtels

von Vorstädten, der die Stadt zuerst wieder seit dem Beginn des Ringstraßenunternehmens entschieden vor die Notwendigkeit einer Planung stellte. 1859, als die Bebauung der Ringstraße formell begann, hatte die Erklärung der Regierung einen Bebauungsplan für die gesamte Stadt ausdrücklich auf die Zukunft verschoben. Die Ringstraße wurde als Ergebnis dessen wie ein selbständiger Bereich ohne Rücksicht auf ihre ferneren Auswirkungen behandelt. Dieses Mal entschloß sich der Gemeinderat, eine Regelung des künftigen Wachstums umfassender anzugehen, als es die Planer der Ringstraße getan hatten.* Es ging wesentlich um die nicht ästhetischen Faktoren des Städtebaus: Verkehrswege, soziale und hygienische Kontrollmaßnahmen und Differenzierung der Bodennutzung.⁶⁴

Den neuen Absichten des Gemeinderats entsprechend, legte Wagner für den Wettbewerb 1893 einen Entwurf vor, der von der Lösung von Transportproblemen als dem Schlüssel zum Wachstum beherrscht wurde. Er schlug eine Reihe von vier kreisförmigen Straßen und Schienengürteln vor, deren ersten die Ringstraße bildete. Diese würden von radialen Verkehrsadern gekreuzt. Unbegrenzte Ausdehnung war die Voraussetzung, die Wagner für sein Wien der Zukunft freudig akzeptierte. Die Ziele der Repräsentation und der Verschönerung des Stadtbilds, welche die Planung der Ringstraße bestimmt hatten, spielten weder bei den Bedingungen des Wettbewerbs noch bei Wagners Lösungsversuch eine Rolle. Im Gegenteil schmückte Wagner seinen Entwurf für Wien als Großstadt mit einem Motto, das Camillo Sitte das Herz hätte erschauern lassen: *Artis sola domina necessitas* (Notwendigkeit ist die einzige Herrin der Kunst).⁶⁵

›Notwendigkeit‹ bedeutete für Wagner zu diesem Zeitpunkt ganz schlicht die Erfordernisse der Effizienz, Ökonomie und die Erleichterung beim Betreiben der Geschäfte. Das war dem Menschen der Moderne – im Gegensatz zu dem der Vergangenheit – die Hauptsache. Sein Plan enthielt keine Skizze, wie die Bestandteile einer Stadt – Industrie, Wohnbereich, Geschäftsbereich – geographisch verteilt werden sollten. Statt dessen richtete sich sein Entwurf auf die Transportwege, die eine ausgedehnte Hauptstadt wirkungsvoll vereinigen konnten, ganz gleichgültig, aus welchen Teilen sie bestand und wo diese lagen. Nur in dem neuen Außengürtel der Stadt zeichnete Wagner Stellen als Zentren des Verkehrs und der örtlichen Dienstleistungen ein.⁶⁶

Hatte Sitte versucht, den Historismus auszudehnen, um den Menschen von der modernen Technik und Nützlichkeit zu erlösen, so arbeitete Wagner in der entgegengesetzten Richtung. Er wollte den Historismus im Interesse der Werte einer folgerichtig rationalen städtischen Zivilisation zurückdrängen. Wagner verkündete, »daß bei Durchführung dieser Zweckerfüllung die Kunst allem Entstehenden die Weihe verleihen muß. ... Die Kunst hat daher

* Die Ausschreibung der Stadt lautete auf Pläne »zur Erlangung von Entwürfen für einen Generalregulierungsplan über das gesamte Gemeindegebiet von Wien«.

die Aufgabe, das Stadtbild der jeweiligen Menschheit anzupassen.⁶⁷ Seinem Lehrbuch ›Moderne Architektur‹ stellte er 1895 ein Vorwort voran mit der Zurückweisung – in Großbuchstaben – des Historismus, der alle architektonische Ausbildung im 19. Jahrhundert beherrscht hatte:

Ein Gedanke beseelt die ganze Schrift, nämlich der, DASS DIE BASIS DER HEUTE VORHERRSCHENDEN ANSCHAUUNGEN ÜBER DIE BAUKUNST VERSCHOBEN WERDEN und die Erkenntnis durchgreifen muß, daß der einzige Ausgangspunkt unseres künstlerischen Schaffens nur das moderne Leben sein kann.⁶⁸

So startete Wagner seinen ersten größeren Angriff auf die überlebte Formwelt der Ringstraßenzeit und stellte neue Ansprüche an Architekten und Stadtplaner. Sie müssen, fügte er später hinzu, »unser besseres demokratisches, selbstbewußtes und klardenkendes Wesen veranschaulichen, und den gewaltigen technischen und wissenschaftlichen Errungenschaften ebenso gerecht werden wie dem wesentlich praktischen Charakter der modernen Menschheit«.⁶⁹

Am Ende der Ringstraßenzeit beschwor Sitte optische Vorbilder einer gemeinschaftsbezogenen Vergangenheit, um sie der Verkehrtheit des modernen Stadtlebens entgegenzusetzen, während Wagner neue ästhetische Formen suchte, um die Wahrheit des hektischen, zielbewußten, kapitalistischen Stadtgebietes auszudrücken, die er freudig akzeptierte. Als Architekt und Polemiker, als Lehrer und Theoretiker des Städtebaus tauchte Wagner aus der Kultur der Ringstraße empor als der Modernist par excellence.

Wagner, 1841 geboren, hatte eine vielfältige und erfolgreiche Karriere als Ringstraßenarchitekt hinter sich, als er plötzlich zum Angriff auf deren Historismus in den neunziger Jahren ansetzte. Seine gesellschaftliche Herkunft und seine geistigen Beziehungen werfen wie bei Sitte einiges Licht auf seine schöpferische Kritik der Grundsätze der Ringstraße. Stammt Sitte aus der bedrohten Handwerkerklasse, so wurde Wagner in die »zweite Gesellschaft« hineingeboren, die sich die Ringstraße zu ihrem Bilde entwarf und baute. Wagners Vater, selbst von niedriger Herkunft, hatte eine erfolgreiche Karriere als Hofnotar gemacht. Seine tatkräftige Mutter kam aus einer wohlhabenden Beamtenfamilie. Madame Wagner, die früh verwitwet war, prägte ihrem Sohn die neuen Werte des Unternehmertums ein – ein starkes Selbstgefühl und einen womöglich noch stärkeren Ehrgeiz nach wirtschaftlichem Erfolg. Wagner berichtet, daß seine »abgöttisch verehrte Mama viele Male gesagt habe: ›Strebe nach Unabhängigkeit; Geld und wieder Geld ist das Mittel hierzu; dann werden die Leute deinen wahren Wert erkennen.‹ Es ist eine merkwürdige Philosophie, aber die allein richtige: ›dann, sprach sie, wirst du ganz deinen Idealen leben können.«⁷⁰

Von Kindheit an war Wagner mit den Erbauern der Ringstraße vertraut. Schon vor 1848 hatte seine geschäftstüchtige Mutter einen Block von drei

Wohnhäusern besessen, die von Theophil Hansen, dem Architekten des Reichsrats, »modernisiert« wurden.⁷¹ Madame Wagner erzog ihren Sohn zielbewußt zum Erfolg in der neuen Welt von Bildung und Besitz. Nichts von der handwerklichen Erfahrung und nichts von dem geschichtlichen Pathos, das Sittes Erziehung ausfüllte, hatte Wagner berührt. Nach einer soliden Schulbildung besuchte er das Wiener Polytechnikum, um seine Ausbildung als Architekt zu beginnen. Ein kurzer Ausflug in Berlins klassische Architekturschule bereitetete ihn darauf vor, sein Studium an der orthodoxen und elitären Wiener Akademie der bildenden Künste, die er von 1861 an besuchte, auf guten Grund zu legen. Seine Lehrer dort waren August von Siccardsburg und Eduard van der Nüll, Ringstraßenarchitekten, die damals auf der Höhe ihrer Macht und ihres Ansehens waren und gemeinsam die Hofoper bauten. Siccardsburg, so erinnert sich Wagner, nahm »sich meiner Künstlerseele an und bildete das Utilitätsprinzip in mir aus«, während van der Nüll ihn durch sein Zeichentalent anregte.⁷² Nützlichkeit hinter einer Wand historischen Stils: Das war das Erbe der Kunstakademie für Wagner.

In den späten sechziger Jahren, als Sitte seine handwerkliche Orientierung und historische Gelehrsamkeit an den geistigen Randzonen der Ringstraßengesellschaft entwickelte, stürzte Wagner sich mitten in die Spekulation mit dem Bauboom. Ein Vierteljahrhundert lang war er Architekt und Unternehmer und baute viele Wohnhäuser im Bereich der Ringstraße. Wagner wohnte oft selbst in seinen Häusern, bis er sie verkaufen konnte, um das nächste Wagnis zu finanzieren. Da Wagner sich eng an den beliebten Stil ›freie Renaissance‹ hielt, gab es keine Ursache, in ihm einen werdenden Modernisten zu vermuten.⁷³ In seinen öffentlichen Bauten, wo sein Erfolg geringer war, widerspiegelte Wagner ähnlich den gargantuanischen Geist des Monumentalen, der die Architektur der Beaux Arts und der Ringstraße so stark prägte. Wie weit ihn dabei seine Phantasie treiben konnte, zeigt sein ›Artibus‹-Projekt von 1880 (Abb. 30), ein utopischer Museenkomplex in einem Maßstab, der die Museen der Ringstraße noch weit hinter sich läßt.*

In einer Hinsicht trennte Wagner sich früh von der Praxis der Ringstraße. Da ihn die Vorstellung selbständiger Geschäftsbauten anzog, ging er von der Gewohnheit ab, in einem Gebäude Geschäfts- und Wohnbereich unterzubringen. Bei der Länderbank (1882–1884), einem der frühen selbständigen Geschäftsgebäude für eine Körperschaft in Wien, vereinfachte Wagner die herkömmliche zweireihige Renaissancefassade drastisch (Abb. 18). Er tilgte die vertikalen Fugen zwischen den Rustikablöcken in der unteren Hälfte und verwandelte dadurch das Mauerwerk in horizontale Bänder, die das Gebäude mit dem Linienzug der Straße vermittelten. Bei den Innenhöfen ging der Architekt noch einen Schritt weiter (Abb. 19). Er nahm den Außenwänden jede Spur von Verzierung, verlegte die Fenster nach vorn in die Ebene der verputzten Wände und nahm damit deutlich den funktionalen

* Siehe unten, S. 99–104.

Stil – oder Metastil – der Zukunft vorweg. Auch beim Treppenhaus der Länderbank brach Wagner mit der Praxis der Ringstraße. Wo seine Zeitgenossen Treppen mit verschwenderischer Großartigkeit behandelten, um den Status ihrer Eigentümer zu verherrlichen, benutzte Wagner schlanke klassische Formen, um durch die Schlichtheit der Aussage dem Benutzer die Funktion von Treppen vor Augen zu führen: ein ehrliches Mittel vertikaler Verbindung zu liefern (Abb. 20).



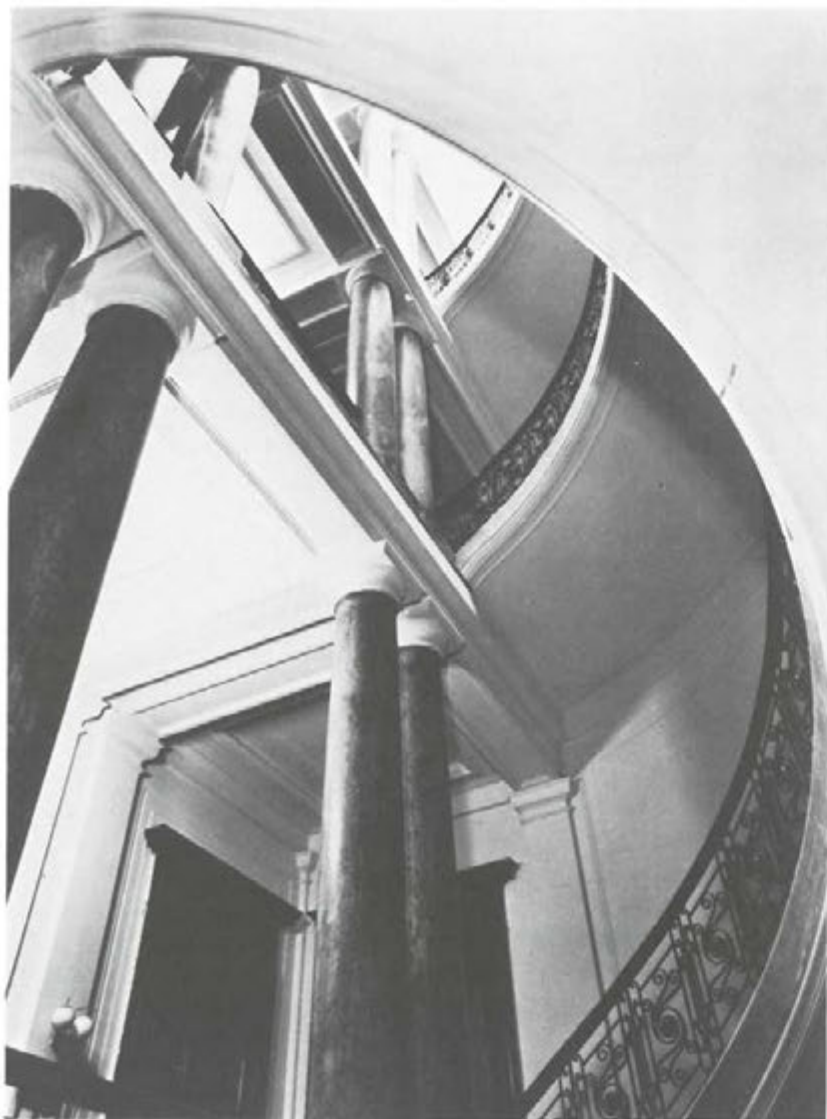
18 Österreichische Länderbank, Straßenfront (Architekt Otto Wagner), 1882–1884

Trotz ein paar solcher Anzeichen neuer Richtungen trat Wagner nicht als Theoretiker des Funktionalismus und als Stilist des Städtebaus auf, ehe er sich in den neunziger Jahren mit dem Bebauungsplan der Stadt beschäftigte. Der erste Schritt zu dieser Verwandlung geschah bei seiner Teilnahme an städtischen Ingenieurbauten, der zweite durch die Teilnahme an der Bewegung der Secession, dem Wiener Jugendstil. Ein Stadtbahnprojekt vermittelte ihm neue Konstruktionsprinzipien, während die Secession den neuen Stil zu ihrer



19 Österreichische Länderbank, Hinterhof

Ausführung lieferte. Probleme des Ingenieurbauens und die Ästhetik des »Art nouveau« beeinflussten Otto Wagner in den neunziger Jahren, wie es die handwerkliche Ausbildung und die Richard Wagnersche Weltanschauung bei Sitté in den siebziger Jahren getan hatten. Sie lieferten die Koordinaten eines intellektuellen Systems zur Kritik und Verwandlung der mit der Ringstraße verbundenen Stadtformen in Theorie und Praxis.



20 Österreichische Länderbank, Treppenhaus

Als Wagner sich bei dem Wettbewerb von 1893 für die Idee des Verkehrsnetzes als Schlüssel zur Stadtplanung eingesetzt hatte, fand er sich selbst plötzlich mitten in dem entsprechenden großen Ingenieurprojekt: der Konstruktion des Wiener Stadtbahnsystems von 1894–1901. Als Chefarchitekt des Unternehmens entwarf Wagner nicht allein mehr als dreißig Stationen, sondern beschäftigte sich auch mit der Anlage und dem Entwurf von Viadukten, Tunnels und Brücken. Er wollte Bahnstationen einfach und nützlich gestalten, die zugleich durch die schlichte Eleganz und Verschiedenheit ihres Äußeren der Umgebung als Brennpunkte öffentlichen Verkehrs dienen würden. Wagner kämpfte für das, was er später »ein Zusammenstimmen von Kunst und Zweck« nannte, das »nach modernen Anschauungen immer die erste Bedingung einer guten Lösung« sei.⁷⁴ Zunächst herrschte die Kunst bei seinen Entwürfen vor, Stationsgebäude, in traditionellen Materialien mit verkleideten oder verputzten Ziegeln. Selbst entlang der Geleise behauptete »Stil« seine fernere Vorherrschaft auf meilenweiten Schutzwänden, deren römisch inspirierte Quadrat- und Diagonalmuster als angemessene inoffizielle Kennzeichnung des Metrosystems der österreichischen kaiserlichen Hauptstadt dienten. Sowie das Werk voranschritt, übten Funktionen und Materialien wachsenden Druck auf Entwurf und Form aus.⁷⁵ Wagner gestattete eiserne Elemente an der Außenseite der Stationsbahnhöfe: unverkleidete Eisenträger (I-Profile) wurden als Fensterüberlagen verwendet, während die Vorhallen und Schalterräume ostentativ herausgestellte Eisenkonstruktionen zeigten.⁷⁶ Selbst bei der anachronistischsten von allen »Tiefbahn«-Stationen – dem privaten Stadtbahnpavillon für die Familie des Kaisers in Hietzing (Schönbrunn) – sprang die reiche eiserne Überdachung der Auffahrt mit einem Tonnengewölbe hervor aus einem beinahe barocken Steingebäude. Hier drückte sich die Vergötterung des modernen Materials nicht im Gegensatz zum historischen Stil aus, sondern als ornamentale Ergänzung. Bei einer weiteren, der Unter-Döbling-Station, sieht man, wie sich der fortdauernde Ringstraßenanspruch auf Symbolisierung in der architektonischen Form gegen sich selber kehrt (Abb. 21). Ein ornamentaler eiserner Bogen, der das vorspringende Dach des Hauptgebäudes trägt, ist in der Form eines eisernen Bahnbrückenbogens gestaltet. Damit benützte Wagner Eisen repräsentierend, um durch eine Form, in der Eisen gewöhnlich Bahnviadukte trägt – die Form des Brückenbogens –, eine Funktion zu symbolisieren, die es hier nicht ausübt.⁷⁷ Wie seltsam sind doch die Paradoxe des werdenden Funktionalismus! Der eiserne Bogen verkündet hier, angesichts der Tradition der Ringstraße, die Gültigkeit technischer Formen als Symbole. Damit brachte Wagner den zweckmäßigen Stil Adams, »nackt und kräftig«, in die Stadt, den die Erbauer der Ringstraße nur bei Ingenieurbauten auf dem Land geduldet hatten.

Solche Regelwidrigkeiten waren die unvermeidlichen Begleiterscheinungen von Wagners Bemühung, neue Baustoffe als Vokabular in eine überlieferte Grammatik des architektonischen Ausdrucks einzupassen. Das gleiche

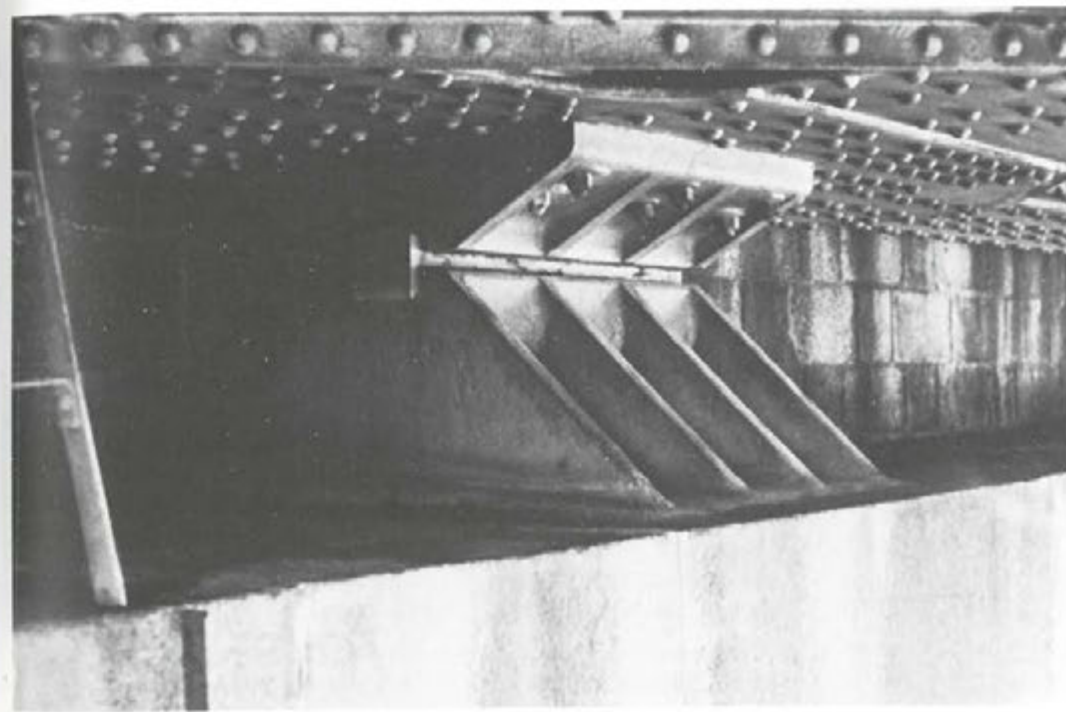
Problem war den Anstrengungen von Wagners Vorgängern, den Beaux-Arts-Architekten von Bahnstationen in der Jahrhundertmitte begegnet.⁷⁸ Wagners Arbeit zeichnete sich dadurch aus, daß er dem Technischen Würde verlieh, es als »Kultur« verherrlichte. Bei den meisten Stationen bleibt sein Grundidiom historisch. Obwohl er die überlieferten Bauformen erfinderisch mit neuen Materialien durchsetzte – vor allem mit Eisen und Glas –, blieben sie bei seinen Stationsbauten vorherrschend. Bei Viadukten, Durchstichen und Brücken ging Wagner jedoch radikaler vor, gab der technischen Struktur den Vorrang und gestattete deren ästhetischen Attributen, sich in schwingenden Tragbalken, bei massiv vernieteten Winkelstücken von Widerlagern und ähnlichem zu zeigen (siehe z. B. Abb. 22). Doch sogar hier stimmte Wagner gewöhnlich seine radikale strukturelle Ästhetik mit der Tradition ab, indem er kosmetisch die Eigenschaften hinzufügte, welche die Struktur schön machten: Steinfassaden zum Verbergen roher Eisenträger; Verblendungen, Girlanden und Steinmetzarbeiten, um die neuen Baumaterialien zu schmücken und sozusagen zu zivilisieren. Mit wenigen Ausnahmen kennzeichnet eine Dissonanz zwischen der funktionalen Ethik der Konstruktion und der traditionellen Ästhetik der Verschönerung untilgbar Wagners Bemühungen aus dieser Periode.



21 Stationsgebäude Unter-Döbling (Architekt Otto Wagner), 1895–1896

1894 wurde Wagner, während er noch mit der Arbeit beschäftigt war, die seine architektonische Praxis revolutionieren würde, zum Architekturprofessor an der Akademie der bildenden Künste ernannt. Die Tatsache dieser Wahl selbst bedeutete die Anerkennung seiner Arbeit an der Stadtbahn. Die Idee einer nützlichkeitsorientierten Konzeption der Stadtplanung nagte am kulturellen Ideal der Ringstraße selbst in ihrer Festung, der Akademie. Der Lehrstuhl, auf den Wagner berufen wurde, war früher für historischen Stil bestimmt und verlangte einen Dozenten, der »ein überzeugter Vertreter der klassischen Renaissance« sei. Die fortgeschrittenen Architekturstudenten hatten entweder diese Ausbildung in Renaissance oder ihr Gegenstück in gotischer Architektur zu wählen.

Unter den Architekten, die sich bewarben, aber abgewiesen wurden, war Camillo Sitte. 1876, in der Atmosphäre des Stimmungsumschwungs gegen den Kapitalismus, hatten Sittes traditionalistische Ideen für das Handwerk Zugkraft bewiesen und ihm die Direktion der Staatsgewerbeschule eingetragen. Jetzt, zwei Jahrzehnte später, war Wagner daran, auf den Wogen der Zeit zu reiten und aus der Begeisterung, moderne Verkehrsmittel und Ingenieurtechnik in die Großstadt zu bringen, Gewinn zu ziehen. Denn die Stadtbahn ersetzte die großen Alleen als Symbol städtischer Größe und des



22 Donauschleuse in Nußdorf (Architekt Otto Wagner), 1894–1898: Ingenieurskunst

Fortschritts ganz so, wie in der Zeit der Ringstraße die Allee den Platz ersetzt hatte. Die Berufungskommission der Akademie folgte dem Trend. Sie wählte Wagner nicht wegen des Ansehens, das er sich in dreißigjähriger Bautätigkeit im Renaissancestil erworben hatte, sondern im Gegenteil wegen seiner Fähigkeit, die Bedürfnisse des modernen Lebens und die Verwendung moderner Baustoffe und Konstruktion mit künstlerischen Erfordernissen in Einklang zu bringen. Nicht ohne Bedauern stellte die Kommission in ihrem Bericht fest, daß der Niedergang im Monumentalbau es schwer mache, Meister in historischen Stilen zu erkennen.⁷⁹

Seine Verpflichtungen als Professor gaben Wagner die Gelegenheit, seine Vorstellungen auszuarbeiten und zu formulieren. In seiner Antrittsvorlesung vor der Akademie schlug er den Grundton für ein neues Zeitalter der Architektur an:

»Der Realismus unserer Zeit muß das Kunstwerk durchdringen, (...) kein Niedergang der Kunst wird daraus resultieren, er wird vielmehr neues, pulsierendes Leben den Formen einhauchen und sich mit der Zeit neue Gebiete, welche heute noch der Kunst entbehren, wie beispielsweise das Gebiet des Ingenieurwesens, erobern.«⁸⁰

Während Wagner den Vorrang des Nutzens betonte und forderte, daß der Architekt die Form frei an den Zweck anpasse, hatte er keineswegs die Vorstellung vom Architekten als Künstler aufgegeben. Im Gegensatz zu Sitte jedoch, der den Architekten als Verfechter der Schönheit gegen die Nützlichkeit sah, versuchte Wagner die künstlerische Aufgabe des Architekten durch seinen Dienst an der Nützlichkeit als einem Gut wiederzubeleben. In der Antrittsvorlesung prophezeite er, daß das moderne Leben selbst die Architekten zwingen würde, einen »einzigsten Stil« zu finden, der uns darstelle. Als ersten Schritt habe der Architekt sich selbst von der Knechtschaft der Geschichte zu befreien, von der Tradition der »Stilarchitektur«.

In seinem herausfordernden Lehrbuch »Moderne Architektur« (1895) entfaltete Wagner eine geschichtliche Theorie zur Erklärung des traurigen Dilemmas der eklektischen Stilarchitektur des 19. Jahrhunderts. Jeder neue Stil, jedes neue Schönheitsideal in der Geschichte, sagte er, sei gradweise aus dem vorhergegangenen entstanden. »Neue Bauweisen, neue Baustoffe, neue Aufgaben und Ansichten der Menschen haben einen Wechsel oder die Neufassung vorhandener Formen hervorgerufen. Große gesellschaftliche Veränderungen waren es immer, die neue Stile entstehen ließen.« In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sei dieser Prozeß zum Erliegen gekommen. Die Gangart des gesellschaftlichen Wandels war zu rasch gewesen, als

* Karl Hasenauer (1833–1894), der Vorgänger auf dem Lehrstuhl, war seiner Meisterschaft im Monumentalstil wegen erwähnt worden und hatte einige der prächtigsten Gebäude der Ringstraße ganz oder teilweise entworfen: die beiden Museen, das Burgtheater und die neue Hofburg.

daß die Kunst in ihrer Entwicklung damit hätte zurecht kommen können. Unfähig, einen Stil zum Ausdruck der Bedürfnisse und Ansichten des modernen Menschen zu entwickeln, hätten die Architekten alle historischen Stile aufgegriffen, um die Leere zu füllen. Wagner bemerkte, daß die Zeit der Ringstraße den Auftrag an einen Architekten einen »Stilauftrag« genannt habe. Undenkbar in jeder früheren Epoche der Geschichte, verrate schon der Begriff die Trennung der Kunst vom Zweck, die Reduzierung der Arbeit des Architekten auf Erzeugnisse archäologischen Studiums. Das seien die Ursprünge des »künstlerischen Katzenjammers«, unter dem die Zeitgenossen litten. Wagner rief den Architekten als Künstler (und nicht nur als nützlichen Techniker) auf zu einer sittlichen Empörung zugunsten des modernen Menschen gegen ein halbes Jahrhundert der Lethargie in der Kunst.⁸¹ In seinem Ausbildungsprogramm erklärte Wagner dem Gedächtnistraining, der vom Historismus begünstigten Fähigkeit, den Krieg. Er verdammt die Italienreise, den klassischen Schlußstein des Beaux Arts-Architekturstudiums, weil die italienischen Vorbilder dem modernen Menschen zu wenig sagten. Man lasse den Jünger der Architektur statt dessen »die Großstädte und jene Orte, wo moderner Luxus zu Hause ist«, besuchen.⁸²

Was aber war nun ein moderner Stil? Die Schutzwälle der Geschichte abzutragen, ist eines; das Wesen des modernen Menschen zu bestimmen und ihn im Bauwerk zu verherrlichen, etwas anderes. Bei der Suche nach einer seiner Zeit angemessenen optischen Sprache fand Wagner Verbündete in der jüngeren Generation von Wiener Künstlern und Intellektuellen, die bei der Herausbildung der höheren Kultur des 20. Jahrhunderts Pionierarbeit leisteten. Eine Gruppe von ihnen hatte sich 1897 zusammengeschlossen, um die Secession zu bilden, eine Vereinigung, welche die Fesseln der Tradition brechen und Österreich den europäischen Innovationen in der Plastik – und besonders dem Art nouveau – öffnen wollte. Das Motto der Secession konnte bei Wagner nur den stärksten Widerhall finden: »Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit.« So drückte auch »Ver Sacrum«, die Zeitschrift der Secession, schon mit ihrem Namen die feierliche Verpflichtung der Bewegung aus, die Kunst in Österreich und Österreich durch die Kunst zu erneuern. Einer von Wagners begabtesten jüngeren Mitarbeitern, Josef Olbrich, entwarf das bahnbrechende moderne Haus der Secession, wobei er die Form eines modernisierten Tempels benutzte, um die Funktion der Kunst als Religionsersatz für Wiens weltliche intellektuelle Elite anzudeuten (Abb. 39).*

Unter den vielen von der Secession geschaffenen Symbolen ist dasjenige, das Wagner am meisten entspricht, vielleicht das der »Nuda veritas«: ein junges Weib, das dem modernen Menschen den Spiegel entgegenhält (Abb. 38). Gustav Klimt, der das Symbol entwarf, verkündete mit demselben Imperativ wie Wagner eine neue Funktion der Kunst, ehe er die

* Siehe unten, Kapitel V, S. 200–207; Abb. 39.

künstlerischen Mittel zu ihrem Ausdruck gefunden hatte. Klimt, Präsident der Secession und ihr beachtlichstes Talent, gab (wiederum wie Wagner die historisierende Architektur) die klassische Historienmalerei auf, mit welcher er seinen Ruhm als Künstler der Ringstraße erworben hatte, um sich auf ein fieberhaftes experimentierendes Suchen nach einer malerischen Sprache einzulassen, welche die Existenz des modernen Menschen zu gestalten vermöchte. Wagner vergötterte Klimt und nannte ihn den »größten Künstler, den die Erde je getragen«.⁸³ Klimt wurde für ihn das, was Richard Wagner für Sitte war: ein Kulturheros, mit dessen Hilfe er seine Mission als Lehrender und als Künstler neu bestimmte. Wie Sitte seinen Salon mit Szenen aus Wagner-Opern zierte, so hing Otto Wagner Gemälde von Klimt an die Wände seiner eleganten Villa in Hütteldorf.⁸⁴

Klimt und die Secession beeinflussten Wagners Ideen in doppelter Weise: sie stärkten seine Parteinahme für das Moderne, und sie schenken ihm die neue optische Sprache, um die historischen Stile der Ringstraße zu ersetzen. Die Beziehung war jedoch von Paradoxen verrätselt. Denn Klimt und Otto Wagner erblickten ganz verschiedene Gesichter des modernen Menschen im Spiegel der *Nuda veritas*. Darüber hinaus behinderte der Art nouveau-Stil Wagners Grundsätze der Nützlichkeit und strukturellen Funktion in der Stadtarchitektur ebenso, wie er sie förderte.⁸⁵

Klimts Suche nach dem modernen Menschen war im wesentlichen orphisch und innerlich, eine Suche nach dem »homo psychologicus«, wie sie in der Literatur schon in den frühen neunziger Jahren begonnen hatte. Klimt begann mit einem fröhlichen Aufstand für das Triebleben – vor allem das erotische –, wurde aber bald von dem durch die Rückkehr des Verdrängten verursachten Schmerz gequält. Er bot eine Schopenhauerische Welt verflüssigter Grenzen und unterhöhlter rationaler Strukturen und malte in einer allegorischen und symbolischen Sprache die leidende Seele des ohnmächtig in den Strom des Schicksals geworfenen modernen Menschen.*

Wie anders war doch das Gesicht in Wagners Spiegel der Moderne: ein aktiver, tüchtiger, rationaler, modischer Bürger – ein Städter mit wenig Zeit, viel Geld und einem Geschmack fürs Monumentale. Wagners Großstädter litt nur an einem Mangel: ihm fehlte eine Richtung. In seiner schnellebigen Welt von Zeit und Bewegung spürte man nur zu leicht die »peinliche Unsicherheit«, wie Wagner es nannte. Der Architekt mußte helfen, sie durch bestimmte Bewegungslinien zu überwinden. Klimts Stil und der der Secession halfen Wagner bei diesem Bemühen. Zunächst verlieh Klimts zweidimensionale Raumvorstellung, die für die symbolische Darstellung des abstrakten Wesens der illusionären Welt der Substanz konzipiert war, der Architektur die Fähigkeit, ein neues Gefühl für die Wand zu schaffen. Im Gegensatz zu den schwer gegliederten und plastisch verzierten Mauern der Mietpaläste der Ringstraße bot Wagners erstes Wohnhaus im Stil der Seces-

* Siehe unten, S. 213–218.

sion eine Fassade, die in ihrer Flachheit ihre Wandfunktion darstellte. Betonte das skulptierte Haus der Ringstraße seine Unterscheidung von der Straße, so spiegelte Wagners secessionistische Front die Einfachheit der Straße als Fläche, unterwarf sich ihrer Richtung und betonte sie. In seiner Innengestaltung paßte Wagner dementsprechend die Art nouveau-Linie seiner Leidenschaft für die Führung an: Treppengeländer, Teppiche und Parkettböden wurden mit eingelegten Streifen in der Hauptlinie der Bewegung entworfen, um den Bürgern zu helfen, ihre »peinliche Unsicherheit« zu überwinden.

Die Secession, die in ihrer Weltanschauung militant antihistorisch war, befreite selbstbewußt die Phantasie zur Formulierung eines Stiles, der unbehindert von der Vergangenheit ist. Aber die selbstbewußte Suche nach dem Stil als solchem blieb. Indem sie Wagner einen neuen ornamentalen Wortschatz lieferte, hielt sie in ihm eine fortgesetzte Trennung der Struktur vom Stil aufrecht – gerade das an der Architektur der Ringstraße, was er von Grund aus angegriffen hatte. Die »Schönheit« bei Wagners Bauten blieb bis zu einem gewissen Grade zufällig, eine Sache der Oberfläche, ein ästhetisches Futteral zur Verzierung seiner Formen, die in modischen Symbolen den Ruhm der Moderne verkündeten.

Zwei aneinanderstoßende Wohnhäuser, die Wagner 1898–1899 in der Wienzeile errichtete, zeigen seinen Gebrauch des Secessionstils, um radikal mit dem Vorbild des Renaissance-Palazzo beim Ring zu brechen (Abb. 23). Bei diesen Gebäuden vereinigte Wagner zum ersten Mal die drei wesentlichen Prinzipien, die er in den neunziger Jahren entwickelt hatte. Zwei davon stammten von den Ingenieurbauten: der Vorrang des Zweckes, der die Form bestimmt, und die ehrliche Verwendung moderner Materialien entsprechend ihren Eigenschaften; das dritte Prinzip, eine allgemeine Parteinahme für die unhistorische, beinahe symbolische Sprache der Moderne, bezog er von der Secession.

Wagner gab bei der Durchführung des ersten Grundsatzes der zweckbestimmten Ehrlichkeit die verschleierte Vereinigung von Geschäft und Wohnung hinter einer Renaissancefassade auf. Statt dessen ließ er die Fassade seiner Häuser an der Wienzeile in unterschiedlichen entgegengesetzten Formen die beiden getrennten Zweckbestimmungen des Innenraumes verkünden: unten Geschäft und oben Wohnung (Abb. 23). Ein kräftiger durchlaufender Streifen von Glas und Eisen kennzeichnet das Erdgeschoß als kommerziellen Raum. Über dem zweiten Geschoß übernimmt der Wohnzweck die Fassaden, und die Verzierung beginnt.* Wagners nachdrückliche dichotomische Symbolisierung der beiden Funktionen des Gebäudes erkennt man am besten aus der Eckansicht. Auf der rechten Seite, mit der Front zur

* An einem der beiden Gebäude nebenan breitet sich vom zweiten Stockwerk aus ein großer Rosenstrauch hinauf, der das Äußere der Wohntage ganz bedeckt. Am anderen Gebäude sind vergoldete und gestutzte Lebensbäume am Ende jeder Fassade an vorragenden Säulen als Relief emporgezogen.



23 Wohnhäuser Linke Wienzeile und Köstlergasse (Architekt Otto Wagner), 1898-1899

Wohnstraße hin, ist alles einheitlich mit kleinen Läden im Erdgeschoß, die unaufdringlich auf herkömmliche Weise absorbiert werden, um zur ruhigen Atmosphäre der Wohnstraßenseite zu passen. Im Gegensatz dazu ist die linke Seite des Gebäudes, die zur Wienzeile und ihrem Markt zeigt, horizontal aufgeteilt zwischen Arbeitsplatz und Wohnung, wobei jedes seinen eigenen Stil und sein eigenes Material hat. Die Behandlung der Ecke treibt die sich ergebende Dualität auf einen Gipfel der Intensität, wobei der eckige Geschäftsraum aus Eisen und Glas entschieden hervortritt unter der zierlich gerundeten und stuckierten Ecke der oberen Wohngeschosse. Oben krönt eine luxuriöse Villa mit Girlanden, Zweigen, Steinvasen und Statuen das Gebäude wie ein reiches Diadem als Symbol des städtischen Luxuslebens, das seine ökonomische Basis in den prosaischen nüchternen Geschäftsräumen unten hat. Bei den Gebäuden der Wienzeile drückte Wagner die beiden Seiten des modernen Städters aus, wie er ihn sah, und gab jeder Seite ihre eigene Stilsprache: für den Geschäftsmann und für den Mann von Geschmack. Damit legte er in einer heiklen, aber offenen Nebeneinanderstellung bloß, was die Architekten der Ringstraße durchs Verbergen vereinigen wollten, als sie wie im Textilviertel die kommerziellen Funktionen unter dem Wohnstil des Renaissance-Palastes verhüllten.

Wagners doppelte Redeweise dauerte nicht lange. Innerhalb weniger Jahre eroberte der rationale Stil, den er für den kommerziellen Teil der Gebäude der Wienzeile entwickelt hatte, erst die Geschäftsbauten und dann die Wohnhäuser und herrschte in beiden. Es war, als ob das geschäftsmäßige Wesen des modernen Menschen und der seinem Arbeitsleben angemessene Stil alle Dimensionen seines Daseins beherrschen sollte. Hinter dieser Stilentwicklung in der Architektur stand die Bürokratisierung der Regierung wie des Geschäftslebens. Die Ausdehnung eines zentralisierten Verwaltungsapparates erzeugte einen Raumhunger, der nicht länger durch die Unterbringung von Büros in einem oder den beiden unteren Geschossen von Wohnhäusern befriedigt werden konnte. Wagner, der in Wiens selbständigem Bürobau mit der Länderbank in den Jahren 1882–1883 Bahnbrechendes geleistet hatte, ergriff gern die neuen Gelegenheiten zu funktionaler Gestaltung.

Den passenden Anlaß für den letzten schöpferischen Ausbruch des Architekten bot die Bebauung des Schlußteils der Ringstraße, des sogenannten Stubenviertels, im Jahrzehnt vor dem Ersten Weltkrieg. Wagner war schon in den neunziger Jahren mit der Planung dieses Abschnitts beschäftigt. Nach der Jahrhundertwende beschleunigte die Regierung ihr Fortschreiten durch Ausschreibung von Wettbewerben für zwei große Verwaltungsgebäude in diesem Bezirk: das neue Kriegsministerium und ein Bürogebäude für die Hauptverwaltung des Österreichischen Postsparkassenamtes. Beide Projekte bedeuteten politisch einen Archaismus, obwohl sie mit der Berücksichtigung der Bedürfnisse einer umfassenden Konzentrierung der Verwaltung modern waren. Sie bedeuteten eine Rückkehr zur Ringstraße des Militärs und des

Katholizismus – der beiden traditionellen Kräfte, die bei der Geburt der Ringstraße führend waren, aber durch den Sieg des Liberalismus früh von ihrer Entwicklung ferngehalten wurden. Jedoch kehrten beide alten Kräfte in moderner bürokratischer Form zurück. Das neue Kriegsministerium, das die riesige Verwaltung eines modernen Wehrpflichtigenheeres zu beherbergen hatte, sollte das Gelände der Franz Josef-Kasernen einnehmen, eines der konterrevolutionären Stützpunkte der alten Berufsmarine in den fünfziger Jahren, die 1898 als anachronistisch abgerissen wurden. Der Bauauftrag aus diesem Wettbewerb ging nicht an Otto Wagner, sondern an einen traditionellen, im Barockstil bauenden Architekten.

Das Postsparkassenamt, dessen Verwaltungsgebäude Wagner errichtete, bezeugt das entsprechende Wiederaufleben der alten religiösen Kräfte im neuen sozialen Gewand. Die Institution war für den »kleinen Mann« geschaffen als staatlich geförderte Bemühung, die Macht der Großbanken – der Rothschild-»Partei« – einzudämmen. Die Christlich-Soziale Partei hatte sie als Antwort für die untere Mittelschicht gegen die Macht der jüdischen Bankiers und der Liberalen benutzt: viele kleine Sparer würden ihre Rücklagen zusammenbringen als Gegengewicht zur Macht der wenigen Großen. Georg Coch, der Beamte, der 1880 die Postsparkasse schuf, wurde für die Christlich-Sozialen zum Märtyrer. Seinen Anhängern gelang es nicht, seine Büste im neuen Verwaltungsgebäude aufzustellen, wegen einer, wie sie behaupteten, einflußreichen jüdischen Opposition. Bürgermeister Karl Lueger machte daraus ein Politikum. Seine christlich-soziale Stadtverwaltung beanspruchte den Platz vor dem Postsparkassenamt für Coch und errichtete mit Wagners ausdrücklicher Zustimmung Cochs Büste auf einem Sockel auf dem Platz – das erste Denkmal eines antisemitischen Kulturheros auf der Ringstraße.⁸⁶ Wir haben gesehen, wie die Votivkirche die Macht der traditionalistischen katholischen Reaktion am einen Ende der Ringstraße gerade zu der Zeit symbolisierte, als die liberale Ära begann; das Postsparkassenamt bezeichnete ihr Wiederaufleben als Volksmacht am anderen Straßenende – dem neuen Kriegsministerium gegenüber –, als die liberale Ära zu Ende ging.

Was auch immer die antikapitalistische Bedeutung der Postsparkasse gewesen sein mag, ihre funktionalen architektonischen Anforderungen waren durchaus modern. Otto Wagner schuf als Vorkämpfer des städtischen Geschäftsstils mit diesem Gebäude den reichen, aber schlichten und eleganten modernen Stil, nach dem er zumindest ein Jahrzehnt lang gesucht hatte (Abb. 24). Darin entwickelte er die vorher bei den Wohnhäusern der Wienzeile bemerkten Tendenzen weiter: die flächenhafte Fassade mit den Fenstern fast auf gleicher Ebene mit der Wand, das Experimentieren mit neuen Materialien (in diesem Fall mit Aluminium) und die Vereinfachung der Form. Die eindrucksvolle Gleichförmigkeit des bürokratischen Rationalismus spiegelte sich schon in der Außenfläche des Gebäudes mit seinen ausgewogenen unaufdringlichen Fensterflügeln, seinen unverzierten Mauern



25 Neustiftgasse 40 (Architekt Otto Wagner), 1909–1910

mit Marmortafeln, die mit reichen, aber schlichten Aluminiumbolzen befestigt waren, seinem Eingang, der starken Publikumsverkehr aufnehmen kann, jedoch im Vergleich mit den monumentalen Portalen, die man bei den früheren Ringstraßenbauten bevorzugte, zurückhaltend ist.*

Wagner hatte einmal die Probleme des Bürohauses als Sondertypus gelöst und wandte nun die dabei gewonnenen Techniken bald auf die Wohnarchitektur an: die Verwendung von Aluminium, bewegliche Zwischenwände, Eisenbeton, die drastisch vereinfachte Treppengestaltung in geometrischer Form, freistehende Säulen, Lichtinstallation und eine elegante Übereinstimmung zwischen der Innengestaltung und der äußeren Form. Das waren die Eigenschaften der Neustiftgasse 40 (Abb. 25), des ersten Wohnhauses, das er nach dem Postsparkassenamt baute.

In dem Gebäude der Neustiftgasse 40 vollendete Wagner seine große Neuerung – die Übertragung eines neuen für das Bürohaus konzipierten Stils auf die Wohnarchitektur selbst. In seiner frühen Zeit blieben seine funktionalen Experimente im Geschäftsbau innerhalb der Renaissancegrundformen (Abb. 18). Dann verzeichneten die Häuser der Wienzeile einen ersten Durchbruch, wobei die am Nutzen orientierten Formen im konventionell dominierenden Bereich des Wohnbaus sich parallel zeigten (Abb. 23). Schließlich erreicht die Bahn der Entwicklung bei der Neustiftgasse 40 (Abb. 25) ihr Ziel mit dem Sieg des Büros über die Wohnung. Die einheitlichen Fenster ohne Sims kündigen unmißverständlich den uniformen Zellenraum eines Geschäftsgebäudes an. Sie bedeuten ferner im Gegensatz zur vertikalen Differenzierung der Wohnungen in der Ringstraße, die den unterschiedlichen ökonomischen Status ihrer Bewohner sogar äußerlich zeigen, Gleichheit der Mieter. Verschwunden ist auch alles zufällige Ornament – sei es das viktorianische aus Stein oder das des Art nouveau in Malerei und Applikation. Zurückhaltende rechtwinklige Linien und Muster verstärken nur den geometrischen Charakter des Baues. Der kommerzielle Raum in den unteren Geschossen ist zwar immer noch nach Art der Renaissance von den oberen Stockwerken abgehoben und wird streng durch Schaufenster und Bänder von schwarzglasierten Klinkerziegeln abgegrenzt. Behaupteten in der Wienzeile die oberen Wohngeschosse mit ihren zierlichen Formen und durch Dekoration ihre Unabhängigkeit von den Fronten der Geschäftsräume unten, so nehmen hier die oberen Geschosse bescheiden die Sprache der geschäftlichen Hälfte an. Darüber hinaus war das Haus leicht zu finden für den geschäftigen Städter, der nach Wagners Meinung zu diesem höchst rationalen Gebäude geführt werden mußte – durch die klare, blockartige Form des Ganzen und mit Hilfe des großen tafelförmigen Feldes, das hoch oben die Straße und Hausnummer des Gebäudes verkündete.

* Es ließe sich viel über die baulichen Neuerungen des Gebäudes sagen, was aber nicht zu unserem Thema gehört.

Mit der Neustiftgasse 40 erreichte der Architekt zuletzt einen gleichförmigen Baustil für den modernen Städter und eine abschließende Etappe auf seiner langen, an Experimenten reichen Suche.

V

Wagner nahm im Jahre 1910, als er sein einheitliches modernes Gebäude Neustiftgasse 40 vollendet hatte, noch einmal das Problem der Stadt im Ganzen auf. Es war nun fünfzig Jahre her, daß man mit der Ringstraße begonnen hatte, und fast zwanzig Jahre seit der Annahme des zweiten Stadterweiterungsplans für Wien. Wagner hatte an beiden Phasen teilgenommen. In der ersten hatte er sich als Architekt und Bauspekulant an dem klassengebundenen historistischen Monumentalismus beteiligt, der sie beherrschte. 1893 hatte Wagner als Sieger beim Wettbewerb für den zweiten Stadterweiterungsplan die Faktoren des Verkehrs zum Mittelpunkt seines Vorschlags gemacht und sich damit vom Primat des Ästhetischen weg dem Primat des Funktionellen und Technischen zugewandt. Wagner verband die neue Technologie mit der neuen Kunst, schuf damit eine vom historischen Pathos erstaunlich freie Architektur und erzielte einen eleganten, einfachen und funktional ausdrucksvollen Stil des zeitgemäßen Stadtgebäudes für Büros und Wohnungen. Nun blieb ihm die Aufgabe, eine entsprechende Vorstellung von der Stadt herauszuarbeiten – einen Rahmen zu entwerfen, innerhalb dessen seine Gebäude ihre funktionalen und ästhetischen Möglichkeiten verwirklichen könnten.

Es paßte dazu, daß Wagner seinen neuen Begriff der modernen Stadt auf eine Einladung aus Amerika hin formulierte, das schon zum klassischen Land der Großstädte geworden war. In einem ansprechend gestalteten Band mit dem Titel ›Die Großstadt‹ entwickelte Wagner die Vorstellungen, die er für einen internationalen Kongreß für städtische Künste an der Columbia University ausgearbeitet hatte.*

Wie Sitte in seinem Buch ›Städtebau‹, so benutzte auch Wagner Wien zur Erläuterung seiner Grundsätze der Stadtplanung, aber Wagner betonte weniger die Praktiken der Vergangenheit als die Möglichkeiten der Zukunft. Dabei richtete er, ohne Namen zu nennen, einen heftigen Angriff auf Sitte und dessen Gefolgschaft, gegen »das Gejammer der Historiker in der Stadtbaufrage«. ⁸⁷ Wagner verspottete deren »so beliebte Schlagworte von Heimatkunst, Einfügen in das Stadtbild, Gemüt im Stadtbild usw.« zusammen mit allen Maßnahmen, die Sitte dafür vorgeschlagen hatte – malerische Gestaltung, bewußt unregelmäßige Straßen und Plätze, »den leider so beliebten Aufputz einer Stadt«. ⁸⁸ Genau diese Faktoren, die Sitte als die notwendi-

* Der Kongreß fand unter der Schirmherrschaft des Staates und der Stadt New York statt. Siehe Otto Wagner, *Die Großstadt, eine Studie über diese*, Wien 1911, S. 1.

gen Übel des modernen Städtebaus angesehen hatte – ökonomische Faktoren, Verkehr, Hygiene usw. –, erkannte Wagner als Grundlage positiven Planens an. Vor allem schätzte er die massige Gleichförmigkeit, vor der Sitte zurückschreckte, und entwickelte deren Möglichkeiten für eine künstlerische Gestaltung der Stadt ganz bewußt.

Für Wagner war es unvermeidlich, daß die moderne Wirtschaft die moderne Stadt unbegrenzt ausdehne. Er identifizierte sich mit dem »selbstverständlichen« Wachstumswillen jeder Stadtverwaltung. Die Notwendigkeit der Ausdehnung erschien als psychologischer Wert. Unverbesserlicher Städter, der er war, bezweifelte Wagner nicht, daß die Mehrheit der Menschen lieber in einer Großstadt als in einer Kleinstadt oder auf dem Lande leben möchte. Lebensweise, soziale Stellung, Bequemlichkeit, Luxus, das Vorhandensein intellektueller und sportlicher Einrichtungen, Zeitvertreib im guten und schlechten Sinne und schließlich Kunst motivieren diese Erscheinung. Wie in der Architektur so auch bei der Stadtplanung »hat die Kunst das Stadtbild der jeweiligen Menschheit anzupassen«. ⁸⁹

Die Ausdehnung der Städte und die kapitalistische Wirtschaft diktierten den riesigen Wohnblock als einzige Lösung, um die Millionen Stadtbewohner unterzubringen. »Unser demokratisches Wesen, in welches die Allgemeinheit mit dem Schrei nach billigen und gesunden Wohnungen und mit der erzwungenen Ökonomie der Lebensweise eingepreßt wird, hat die Uniformität unserer Wohnhäuser zur Folge.« Wir dürfen dieser Herausforderung nicht durch Rückzug in die Vergangenheit begegnen, sondern dadurch, daß wir »diese Uniformität zur Monumentalität« erheben. ⁹⁰

Für die Erbauer der Ringstraße lag der Schlüssel zum Monumentalen in den großen öffentlichen Gebäuden, zu denen die Straße den Bürger bei seinen Gängen führe. Wagner verlieh der Straße Monumentalität. Die natürliche Platzierung von Häusern in einer Reihe schuf lange ebene Flächen, welche die Straße erfassen. Stimmte man ihre Höhe aufeinander ab und nahm ihnen den verwirrenden plastischen Schmuck, so machten die Häuser die Straße selbst zu einem Monument. Die glatte, lineare Fassade des Wohnhauses bot auch einen psychologischen Vorteil. Sie verstärkte die Linienführung der Straße, die so wichtig ist, wie wir sahen, um dem Geschäftsgang Leitung und Orientierung zu geben. Schließlich könnte der künstlerische Planer sowohl der Monumentalität der Straße wie ihrer Orientierungsfunktion dienen, um sie gelegentlich durch architektonische Brennpunkte nach barocker Art zu unterbrechen: Plätze, öffentliche Gebäude oder steinerne Denkmäler. Diese Unterbrechungen der Straße sollten nicht, wie Sitte es wollte, hineinziehen, sondern zu etwas hinführen. Sitte in seinem Kampf gegen das Unregelmäßige benutzte den Platz, um den Strom sich bewegender Menschen aufzuhalten; Wagner benutzte ihn, um diesem Strom Richtung und Ziel zu geben. Die Perspektive der Fahrzeuge bestimmte Wagners Vorstellungen von der Stadt wie jene der Fußgänger die Perspektive Sittes. Wenn Wagner sich auf die Erfahrung des Fußgängers in der Stadt

bezog, so war es mit dem Blick des Geschäftsmannes oder dem des Einkäufers. Wie ein Baudelaire des Konsumwesens jubelte er über die leuchtende ununterbrochene Kette schöner Läden, aus denen künstlerische Erzeugnisse des Landes und der Stadt winken.⁹¹

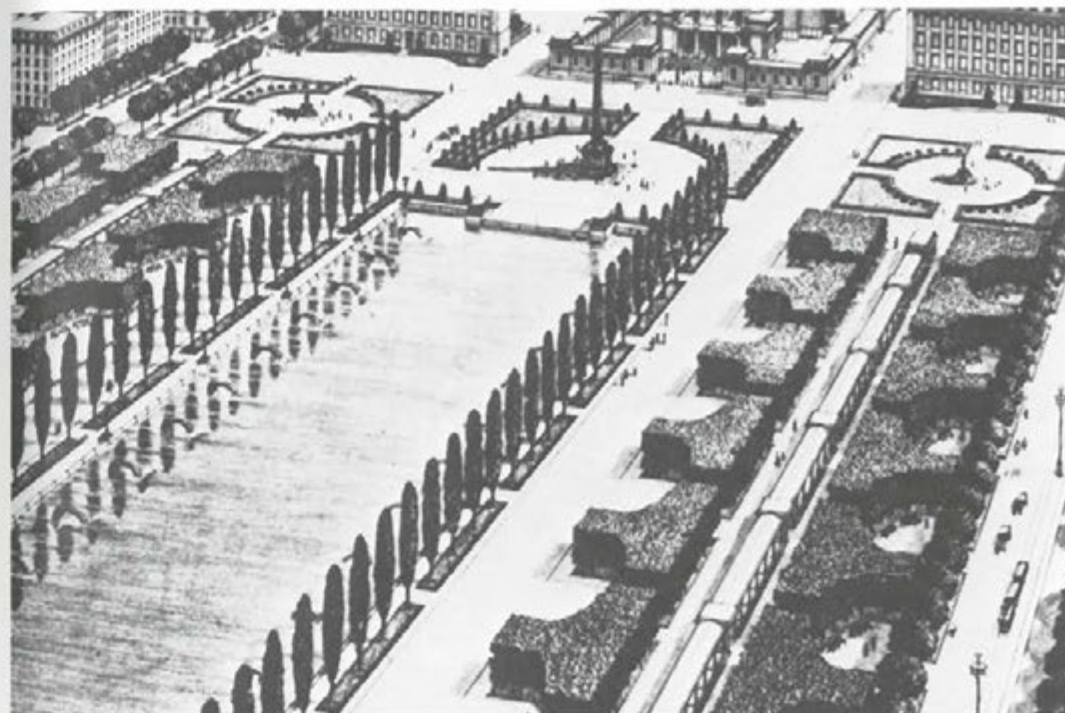
Wagner, der für die unbegrenzt ausdehnbare Stadt eintrat, stand vor dem Problem, diese Stadt lebensfähig zu machen. Er erkannte das Bedürfnis, das Zentrum von übertrieben starkem Bevölkerungsdruck zu befreien und die Verbindung von Arbeits- und Wohnbereich in vernünftigen geographischen Grenzen zu halten. Seine Lösung war wie bei seinem modernen Wohnhaus der Modul. Für sein Beispiel Wien schlug er vor, daß jeder neue Stadtbezirk als eine halb selbständige Stadt von 100000 bis 150000 Einwohnern zu planen sei. Jede hätte ihre Arbeitsplätze (Wagner vermied die Erwähnung von Fabriken!), ihre gleichförmigen Wohnblöcke, deren jeder an eine Grünfläche grenzt, und ein sehr formelles »Luftzentrum«, wo die öffentlichen und kulturellen Bauten ihren Platz finden würden. Gewiß feierten Lineal und Zirkel ihren Triumph in dem in Abbildung 26 gezeigten Plan. Wagners Zeichnung des Luftzentrums aus der Vogelperspektive (Abb. 27) zeigt ebenso, wie kompromißlos er sein Ziel erreichte, das Gleichförmige zum Monumentalen zu erheben. Die Ansprüche der Ringstraße auf Großartigkeit scheinen kümmerlich im Vergleich mit Wagners Großstadt-Utopie, dem Traum der Vernunft eines späten Rationalisten.

Sitte hatte im Geist eines entmutigten Realismus den größten Teil der Stadt den Utilitaristen überlassen und betonte die Bewahrung der Schätze einer Stadt aus der Vergangenheit und das Erbauen von Plätzen als Vorbilder für eine bessere Zukunft der Stadt. Wagner hatte sich fürs Gegenteil entschieden: er hatte die Hoffnungslosigkeit erkannt, die alte Stadt wieder aufzubauen, überließ diese Aufgabe den Historisten und empfahl nur das notwendige Minimum an Regulierung und Erneuerung der bestehenden Großstadt. Sein Blick ging in die Zukunft: auf die Peripherie und die umgebende Landschaft. Dort konnte die Stadt rational geplant werden. Wie bei seinem Plan von 1893 entwarf Wagner in seinem Buch »Die Großstadt« strahlenförmige Verkehrsadern für Straße und Schiene vom Zentrum aus in die Richtung des Wachstums (Abb. 28).

In die Maschen des so entstandenen Netzes könnten neue Vorstädte eingefügt werden, wenn ihre Zeit gekommen sei. Wagner wies die Idee eines grünen Gürtels rund um die Stadt von der Hand – gerade zu der Zeit, als Wien ihn unter der reformerischen christlich-sozialen Regierung tatsächlich anlegte. Überhaupt sei die Anlage eines Grüngürtels um die Großstadt, schrieb er, wieder nur »eine festgestellte Einschließung, die sicher zu vermeiden ist«. Es scheint richtiger, »jedem einzelnen Bezirk entsprechende Luftzentren zu geben«.⁹² Wagners Rationalismus ließ der romantischen Natur keinen Platz. Seine Äußerungen zeigen, daß seine unbegrenzte Stadt nicht nur das Land verschlingen, sondern auch alle Vegetation in grüne Architekturskulptur verwandeln würde.



26 Plan eines Stadtbezirks von Otto Wagner, 1911

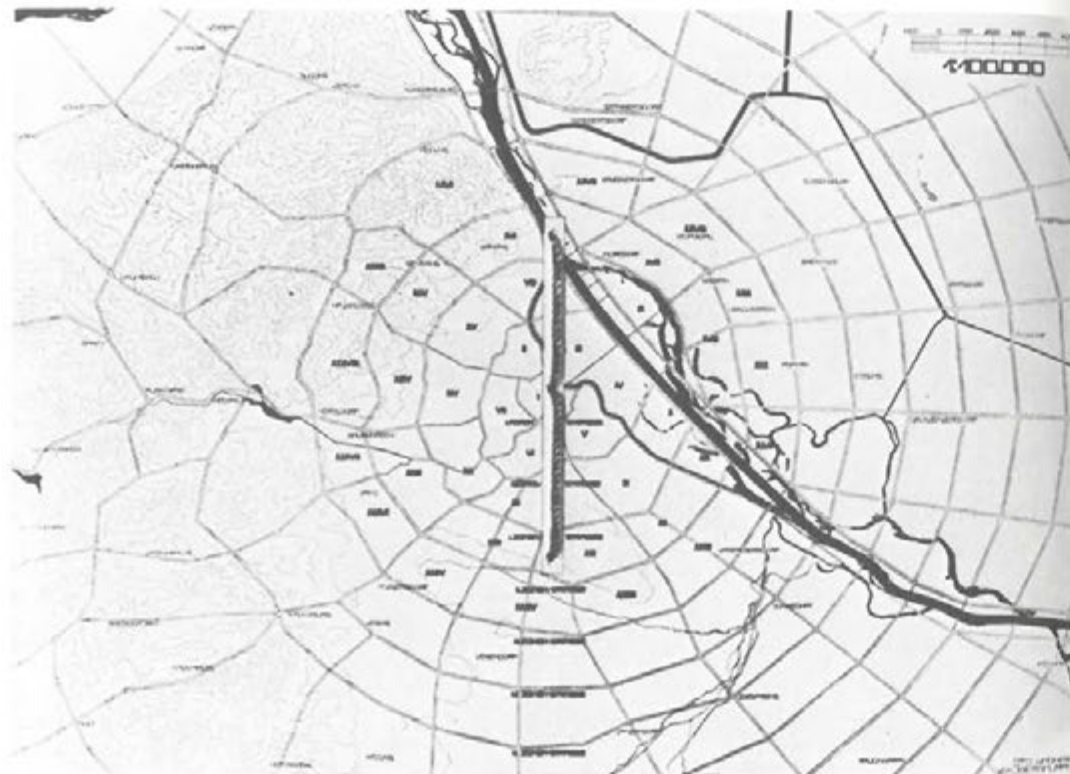


27 Luftzentrum, Zeichnung von Otto Wagner, 1911

Nichts konnte für Sittes Gefühl fremder sein. Er schlug den anderen Weg ein und brachte die *Natura naturans*, die erzeugende Natur, in seine ruhvolle und malerische städtische Gemeinschaft ein. Die Allee, wo Bäume nur eine ornamentale Geste der Stadt sind – die in Wagners Stadtplanung einen bedeutenden Platz einnimmt –, war für Sitte »eine flammende Anklageschrift gegen unseren Geschmack«:

»Kann es denn Abgeschmackteres geben, als die freie Naturform eines Baumes, die ja gerade in der Großstadt uns die freie Natur phantastisch vorzaubern soll, in gleicher Größe, in mathematisch haarscharf gleichen Abständen... und noch obendrein in schier endloser Länge immer wiederholt aufzustellen? Man bekommt ja förmlich Magendrücken vor beklemmender Langeweile. Und das ist die Haupt-»Kunstform« unserer Städtebauer geometrischer Observanz!«⁹¹

Camillo Sitte und Otto Wagner, der romantische Archaiker und der rationale Funktionalist, teilten unter sich die unversöhnten Bestandteile des Erbes der



28 Plan Otto Wagners für die ausdehnungsfähige Stadt, 1911

Ringstraße auf. Sitte ergriff aus der handwerklichen Tradition heraus den Historismus der Ringstraße, um seinen Plan der Erneuerung einer gemeinschaftsbildenden Stadt mit dem umschlossenen Platz als dem Vorbild für die Zukunft zu fördern. Wagner nahm aus bürgerlicher Bejahung der Technologie das für wesentlich, was Sitte am meisten bei der Ringstraße verurteilt hatte: die vorrangige Dynamik der Straße. Der konservative Sitte fürchtete das Wirken der Zeit und setzte seine Hoffnung für die Stadt in den umschlossenen Raum, in die menschlichen sozialisierenden Umgrenzungen des Platzes. Wagner unterwarf noch mehr als die fortschrittlichen Architekten der Ringstraße vor ihm die Stadt der Herrschaft der Zeit. Deshalb war die Straße König, die Verkehrsader von Menschen in Bewegung, und der Platz konnte bestenfalls als Ziel der Straße dienen, seinen Benutzern Richtung und Orientierung zu geben. Stil, Landschaftsgestaltung und all jene Elemente, durch die Sitte im Kampf gegen moderne Anatomie Vielfalt und malerisches Aussehen erzielen wollte, benutzte Wagner im wesentlichen zur Verstärkung der Macht der Straße und ihrer zeitlichen Linienführung.

Obwohl beide Theoretiker auf je verschiedene Weise gegen die heikle Synthese von historischer Schönheit und moderner Nützlichkeit bei der Ringstraße rebellierten, blieben sie einem der wesentlichen Werte der liberalen bürgerlichen Städtebauer treu: dem Monumentalen.⁹⁴ Wagner beurteilte den Erfolg des Stadtplaners als Künstler nach seiner Fähigkeit, das Gleichförmige zum Monumentalen zu erheben.

Auf der Grundlage ihres gemeinsamen Eintretens fürs Monumentale waren die beiden Kritiker sich einig in ihrer Bewunderung des großartigsten Projekts der ganzen Ringstraßenplanung: des Äußeren Burgplatzes (Abb. 29). Gottfried Semper hatte diesen Mammutplatz – er nannte ihn das Kaiserforum – entworfen, um die Hofburg mit den beiden großen Museen, dem Naturhistorischen und dem Kunsthistorischen, über die Ringstraße hinweg zu verbinden. Als Freund Richard Wagners und dessen Kampfgefährte für die Freiheit im Jahre 1848 hatte Semper die ersten Entwürfe für Wagners Bühnenhaus zur Aufführung der erlösenden Musikdramen gezeichnet. Natürlich mußte Sitte ihn bewundern. Nach der Revolution war Semper nach England geflohen, wo er als Mitbegründer des South Kensington (heute Victoria and Albert) Museum zur Vereinigung von Kunst und Gewerbe auch ein einflußreicher positivistischer Architekturtheoretiker wurde. Diese Seite von ihm sprach natürlich Otto Wagner an.

Mit seinem Kaiserforum an der Ringstraße bot Semper eine praktische Lösung für das Repräsentationsproblem in der Stadtplanung. Seinen riesigen Platz konzipierte er so, daß er die Souveränität von Försters kreisendem Raum herausforderte. Das Forum würde als Achse die Ringstraße zerteilen. Große Bögen sollten die beiden Museen im Vordergrund in zwei Richtungen mit der kaiserlichen Hofburg im Hintergrund verbinden. Die Achse würde so den Pflastergürtel durchbrechen, mit welchem die Ringstraße den Gürtel steinerner Festungsanlagen um die Innenstadt ersetzt hatte.

Sie würde das Alte mit dem Neuen verbinden: den Hof mit den volkstümlichen Zentren der höheren Bildung, die Residenz der alten Monarchie mit den Instituten bürgerlicher Wissenschaft und Kunst, die innere Stadt mit der äußeren.

Semper hatte, wie Sitte es aussprach, »den majestätischen neuen Burgplatz« ... »kolossal«, »in antikem Geiste« – besonders im Geiste Roms konzipiert. Seiner enormen Größe wegen hatte Rom räumliche Modelle geschaffen, die für moderne Städte vorbildlich seien, Räume, die monströse Menschenmassen zu handhaben fähig sind. Sitte, der sich gewöhnlich um Intimität und Malerisches sorgte, unterwarf sich den heroischen Proportionen von Sempers Plan. Er hielt es für ein Zeichen von Wiens zunehmender Reife, daß man ein Projekt in Auftrag gab, das »zu Beginn der ganzen Bewegung wahrscheinlich als Utopie betrachtet worden« wäre. Die Zeit gelange zur Reife, und die Stunde hatte für Semper, einen Meister des dramatischen Raumes, geschlagen.⁹⁵

Otto Wagner hatte Semper seit den neunziger Jahren bewundert als einen Theoretiker des Vorrangs von Zweck und Technologie in der stilistischen Gestaltung. Darüber hinaus entsprachen die barocke Größe und die klaren Brennpunkte von Sempers Forum zwischen Hofburg und Museen Wagners Gefühl für Rationalität ebenso wie seinem Sinn für Maßstab. Die rechtwinkligen Rasenflächen mit Wegen, die deutlich auf Tore oder in andere Richtungen führten, die einfache Symmetrie in der Anordnung der Gebäude waren wie geschaffen für Wagners Imperative der Richtungsklarheit innerhalb des Monumentalen. Gegen Wiens sonstiges künstlerisches Versagen stand für Wagner Sempers Werk in Glorie da. Trotz der vorhandenen günstigen Voraussetzungen habe Wien in sechzig Jahren mit Ausnahme von Sempers äußerem Burgplatz kein großstädtisches Bild geschaffen, während die Ringstraße ihre Entstehung einem glücklichen Zufall verdanke. Wagner nahm Sempers Platz als die Ausnahme, um dem Laien die Regel zu beweisen, daß ohne Vision, ohne Kunst, die das werdende unablässig weihe, eine schöne Großstadt nicht entstehen könne.⁹⁶

Die Ironie der Geschichte wollte es, daß gerade dieses eine Stück der Ringstraße, in dessen Bewunderung unsere beiden Kritiker sich einig waren, nie vollendet wurde. Sempers Bögen, welche die kaiserliche Residenz mit den bürgerlichen Kulturstätten verbinden sollten, wölbten sich nicht über die Ringstraße. Noch durch den schnellen Autoverkehr bestärkt, betont die Stadt heute mehr denn je ihre Macht, zwischen der Innenstadt und den Außenbezirken zu trennen.

Es ist wenigen Stadtplanern gegeben, ihre Träume zu verwirklichen. Sittes und Wagners eigene Visionen einer Stadt der Zukunft hatten sogar noch weniger Glück als Semper und sein Forum. In den rasch wachsenden Städten der Jahrhundertwende verlor das Gefühl vom rasenden Schritt der Zeit dem Verbreiten der Ideen für eine gute Stadt, ehe Spekulation und Indifferenz die Zukunft der Stadt zu Farblosigkeit und Auswucherung

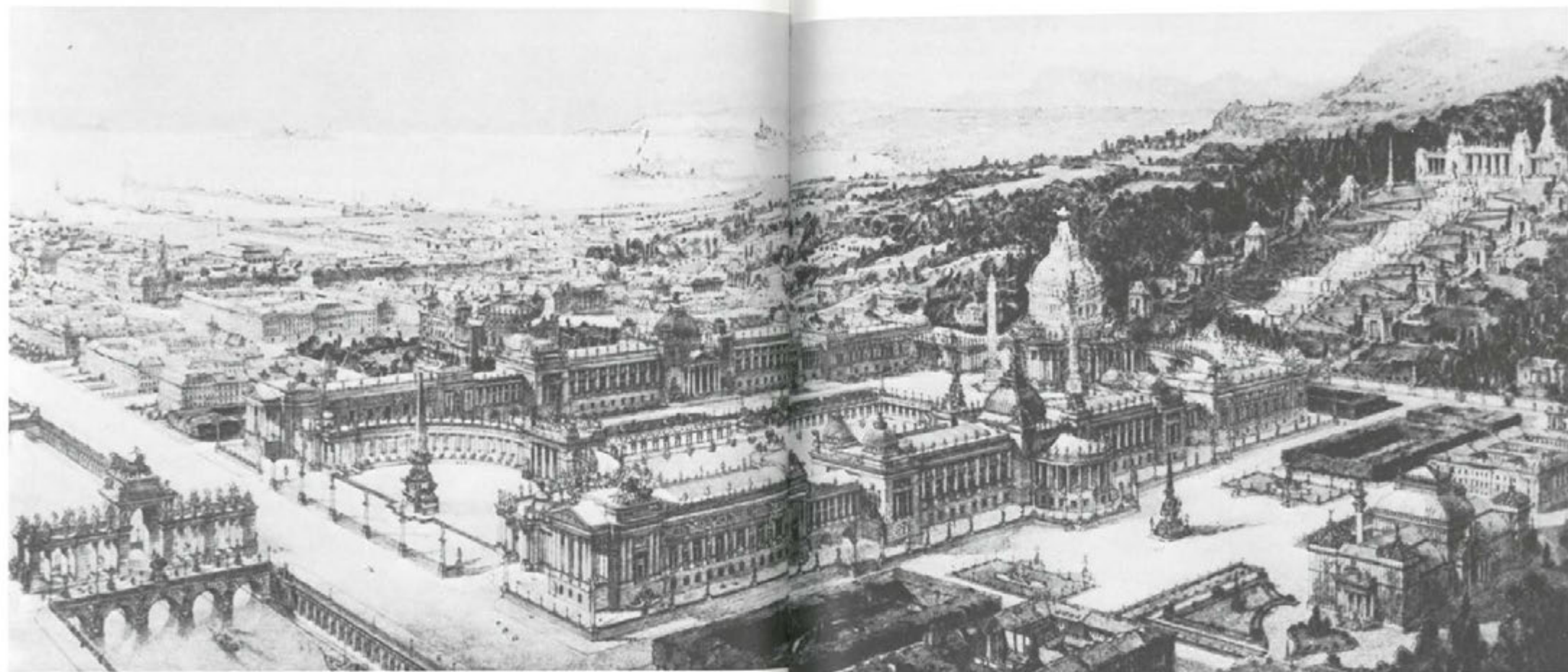
zwangen, besondere Dringlichkeit. Daher wirkten Sitte und Wagner unermüdlich – in ihrem Unterricht, als öffentliche Redner, in der Presse und in zahllosen Kommissionen des Staates, der Stadt und der Berufsverbände. Beide erwiesen sich als Kinder des 19. Jahrhunderts, als sie sich einer von dessen beliebtesten Einrichtungen zuwandten, um ihre Botschaft der Nachwelt zu übermitteln: dem Museum. Beiden war das Museum zugleich eine pädagogische Aufgabe und ein sehnsüchtiges Denkmal ihrer selbst, um die Vorstellungen zu inszenieren, die sie einer sich zersplitternden gesellschaftlichen Wirklichkeit auferlegen wollten. Ein Vergleich ihrer Museumsprojekte – beide blieben unverwirklicht – biete uns einen abschließenden Einblick in ihre Stellung als Kritiker.

Sitte entwarf sein Museum als großen Turm, als nationales Denkmal deutscher Kultur. Es sollte die optische Darbietung eines gewaltigen wissenschaftlichen Vorhabens werden, an dem er zeit seines Lebens arbeitete: einer siebenbändigen »Gesamtkunstgeschichte« der Kunstformen. Bei der Stadtplanung hatte Sitte mit modernen utilitaristischen Erfordernissen und der ökonomischen Macht ausgiebig Kompromisse geschlossen; sein Museum dachte er sich dagegen unbefleckt von der Realität, frei von jedem praktischen Zweck, ein rein künstlerisches nationales Denkmal. Form und Lage drückten sowohl ein positives Ideal wie einen tatsächlichen Rückzug aus. Sitte nannte es »Holländer-Turm« und wollte es fern der Großstadt an einem öden Strand plazieren. Wagners »Fliegender Holländer« soll die Namensgebung für den Turm inspiriert haben.⁹⁷ Vielleicht verband Sitte hier den Holländer mit Goethes greisem Faust, der in seiner letzten Rolle als moderner Pionier dem Meer Land abgewinnt, in Holland eine utopische Gemeinschaft errichtet und dabei einen Turm baut.* Woher sein Bild auch stammen mag, das Turm-Museum Sittes drückte sowohl mit seiner phallischen Form wie mit seinem historischen Gehalt seinen Wunsch aus, die Macht des Vergangenen gegen die Verwüstungen der Gegenwart zu behaupten. Der Ort dafür war der psychologisch passende. Nur fern von einer realen modernen Großstadt konnte eine derartig nekrophile Phantasie in Sicherheit gepflegt werden.

Otto Wagners Traumuseum war von anderer Art. Es war den Künsten der Gegenwart und der Zukunft geweiht. Doch wie Sittes Denkmal die Künste von gestern, so empfahl Wagners Museum für morgen sein eigenes noch unerfülltes Eintreten für die Verwandlung der städtischen Zivilisation. Auch Wagner hatte zeit seines Lebens die Probleme des Museums angesprochen. Früh in seiner Laufbahn (1880) hatte er eine Art utopischer Museums-

* Da Sitte Wagners Holländer mit Goethes Faust als Archetypen des modernen Unternehmers verband (siehe S. 65–67), mag das faustische Element auch bei der Wahl der Form des Turmes gegenwärtig gewesen sein. Um seinen Turm zu bauen, beseitigte Faust die alten Landleute, die Wanderer wie den Holländer retteten und ihnen halfen. Sittes Turm, der die Volkskultur der Vergangenheit verewigen sollte, wäre somit im Vergleich zu Goethes Turm eine Sühne für die Vergehen der modernen Planer.

stadt entworfen, die er »Artibus« nannte (Abb. 30). Mit einem Pantheon der Kunst in seiner Mitte beweist diese Beaux Art-Ecke des irdischen Paradieses, in welchem Ausmaß Wagner ursprünglich die Ansprüche der Ringstraßenkultur geteilt hatte.⁹⁸ Mit seiner Bekehrung zur Secession und der Suche nach einem neuen Stil im Jahre 1897 wechselten auch seine Vorstellungen vom Museum die Richtung. Wagner schloß sich der Kampagne der Secession für ein staatlich gefördertes Museum der modernen Kunst an. Seine Bemühungen durch politisches Agitieren, durch Mitarbeit im Kunstrat des Unterrichtsministeriums und durch Vorlage von Museumsentwürfen zeitigten nur geringen Erfolg für die Sache und keinen Auftrag.⁹⁹ Wagner verwarf die vorherrschende Vorstellung von einem modernen Museum als Behältnis einzelner Kunstgebilde, die gesammelt und betreut werden. Er vermied



30 Entwurf einer Museumsstadt (»Artibus«) von Otto Wagner, 1880

selbst den Namen »Museum« und plädierte statt dessen für einen dynamischen Schauraum, der »ein klares Bild des jeweiligen Kunstschaffens im kommenden Jahrhundert zu gewinnen« erlaubte.¹⁰⁰ Wagner stellte sich das Innere seiner Galerie als unausgeführt vor. Ihr Raum würde in zwanzig Einheiten unterteilt, die nacheinander im Abstand von fünf Jahren im Lauf des Jahrhunderts angefüllt würden. Jede Einheit würde eine gemeinsame Ausstellung der besten Kunst und Architektur, die im jeweiligen Lustrum geschaffen worden sei. Kustoden wurden nicht gebraucht und waren auch nicht erwünscht. Die Durchführung jeder Ausstellung des Standes der Kunst im Intervall von fünf Jahren sollte, so meinte Wagner, einem führenden zeitgenössischen Künstler oder einer Künstlergruppe anvertraut werden, »deren Schaffen dem Empfinden und dem Geist ihrer Zeit

entspricht».¹⁰¹ Während Sittes Museum gelehrt, an der Vergangenheit orientiert, von Kustoden verwaltet und statisch war, wie es seinen konservierenden Ansichten entsprach, sollte Wagners Haus der Kunst sich selbst bestimmen, gegenwartsbezogen, kreativ und dynamisch sein.

Die erste architektonische Form, die Wagner seiner Galerie für Kunstwerke unseres Zeitalters 1900 gab, war ebenso erdgebunden, wie Sittes Entwurf hochfliegend war: ein gedrungenes, niedriges zweigeschossiges Gebäude (Abb. 31). Über die ganze Breite des zweiten Stockes zog Wagner horizontal einen Majolikafries mit seiner Devise der Wahrheitsfunktion der modernen Kunst: »Die Künste heben den Schleier, der bisher auf der Menschheit lagerte, empor.«¹⁰² Wagners reformerischer Impuls und sein geschichtlicher Optimismus waren noch bei diesem Entwurf am Werk.

1913, als Wagner im Alter von siebzig Jahren seinen Plan einer modernen Galerie nochmals umarbeitete, war sein Optimismus deutlich geschwächt.¹⁰³ Das neue Gebäude, das er einfach MCM-MM nannte, ist weit davon entfernt, eine weltanschauliche Aussage über die offenbarende Funktion der modernen Kunst zu machen, sondern verrät eine seltsame Mischung von Modernität des Gefühls und Traditionalismus der Form (Abb. 32). Wagner behandelte die Wände auf seine moderne Art als Häute, hinter denen eher Volumen als Masse zu vermuten ist. Aber in der Gestaltung des Gebäudes kehrte er in die Geschichte zurück und zu den Meistern der Ringstraße. Die Bezugnahme auf das Kunsthistorische und das Naturhistorische Museum, die Bauten von Semper und Hasenauer (Abb. 29), ist unverkennbar: zwei Geschosse, die in fünf Glieder geteilt sind, wobei der zentrale Eingangsfügel vorspringt. Das eigenartigste Element bei diesem Zitieren einer Form der Neorenaissance der Ringstraße ist die Kuppel, die die Fassade krönt. Wo Wagners Vorgänger eine feste, gedeckte Kuppel anbrachten, nahm er nur ein Metallgerippe, wie ein skeletthafes Memento mori der Ringstraßenrenaissance.

Trotz seines Willens, die klösterliche Geisteshaltung Sittes zu vermeiden, hatte Wagners zunehmendes Gewahren der Isoliertheit des Künstlers und seiner relativen Ohnmacht, die moderne Welt zu gestalten, selbst ihren eigenen utilitaristischen Bedürfnissen entsprechend, ihn zurück zu der Vergangenheit genötigt, die er hinter sich lassen wollte. Eine letzte tiefe Ironie war es für diesen rationalistischen Optimisten, durch die Wahrheit seines eigenen stolzen Wahlspruchs – *Artis sola domina necessitas* – gezwungen zu sein, sein Denkmal für die ästhetischen Beispiele der »Modernen« trotz allem als historisches Museum zu entwerfen. Mitten in seine geliebte Vaterstadt hinein hatte Wagner unbewußt ein Gegenstück zu Sittes »Holländer-Turm«

* Wagner muß bei diesem Vorschlag von der Strategie der Secession beeinflusst gewesen sein, bei der österreichischen Regierung und durch gemeinsames Ausstellen im Ausland usw. einen repräsentativen Status für sich zu gewinnen. Der von Wagners Schüler Josef Olbrich 1897 entworfene offene Grundriß für das Haus der Secession mag ebenso sein Projekt einer modernen Galerie beeinflusst haben. Siehe S. 204–205.

an der Küste geplant – ein Museum für die idealen Visionen der Zukunft, gestaltet in einer geisterhaften Form der Ringstraße, deren Historismus er so kühn zu überwinden bestrebt war.

Anmerkungen

- 1 Hans Bobek und Elisabeth Lichtenberger, Wien, Graz und Köln 1966, S. 60f.
- 2 Karl Glossy, Kajetan Felder, in: Neue Österreichische Biographie, Bd. 4, S. 215–217, künftig: NOB.
- 3 Eine detaillierte Darstellung von Wiens Verwaltungsgeschichte gibt Rudolf Till, Geschichte der Wiener Stadtverwaltung, Wien 1957, S. 38–99.
- 4 Bobek/Lichtenberger, Wien, S. 45–47.
- 5 Eduard Suess, Erinnerungen, Leipzig 1916, S. 171.
- 6 Zur Bevölkerungsstruktur in bezug auf die Veränderung der Stadt im 19. Jahrhundert siehe: Bobek/Lichtenberger, Wien, S. 30–41.
- 7 Siehe Walter Wagner, Die Stellungnahme der Militärbehörden zur Wiener Stadterweiterung in den Jahren 1848–1857, in: Jahrbuch des Vereines für Geschichte der Stadt Wien, Jg. 17/18, 1961–1962, S. 216–285. Grünes Stellung vor der Zustimmung des Kaisers zur Öffnung des Glacis, ebd., S. 282–284.
- 8 Neue Freie Presse (Morgenblatt), 2. Dezember 1873.
- 9 Reinhold Lorenz, Politische Geschichte der Wiener Ringstraße, in: Drei Jahrhunderte Volk, Staat und Reich, Wien 1944, S. 487–489. Die Abgabe von Land vom Glacis an die Kirche setzt natürlich den allgemeinen Erlaß von 1857 voraus, der das Gebiet freigibt.
- 10 Heinrich Friedjung, Österreich von 1848 bis 1860, 3. Aufl. Stuttgart, Berlin 1912, Bd. 2, S. 424–426.
- 11 Wagner, Jahrbuch... Wiens (Anm. 7), ebd., S. 284.
- 12 Zitiert bei Bruno Grimschitz, Die Wiener Ringstraße, Bremen, Berlin 1938, S. 6. Siehe auch Renate Wagner-Rieger (Hg.), Die Wiener Ringstraße, Bild einer Epoche, Wien, Köln, Graz 1969ff., I. Das Kunstwerk im Bild, 1969, S. 87.
- 13 Grimschitz, Ringstraße, S. 6. Die beste Darstellung des strahlenförmigen Verkehrsmodells gibt die Geographin Elisabeth Lichtenberger, Wirtschaftsfunktion und Sozialstruktur der Wiener Ringstraße, in: Wagner-Rieger (Hg.), Die Wiener Ringstraße, VI, S. 24–26.
- 14 Zitiert bei Grimschitz, Ringstraße, S. 8.
- 15 Norbert Wibiral und Renata Mikula, Heinrich von Ferstel, in: Wagner-Rieger (Hg.), Wiener Ringstraße, VIII, Bd. 3, S. 44–49.
- 16 Lorenz, Drei Jahrhunderte, S. 497–499; Friedjung, Österreich, 1848–1860, Tl. 2, Bd. 1, S. 426f.; Wibiral/Mikula, Ferstel, S. 55–57.
- 17 Ferstel als echtes Mitglied der »zweiten Gesellschaft« baute nicht nur große öffentliche Gebäude, sondern auch Paläste für Mitglieder der kaiserlichen Familie und für Bankiers und ebenso Wohnhäuser für spekulierende Baugesellschaften. Ferstels Laufbahn bei Wibiral/Mikula, Ferstel, passim; zu seiner Beschäftigung mit Bauten für die Universität S. 44–75.
- 18 Zitiert aus einer Fakultätspetition vom 4. August 1871, ebd., S. 61.
- 19 Über Unterhaltungen mit Hansen berichtet Eduard Suess, Erinnerungen, S. 171f. Hansen war von 1838 bis 1846 Lehrer und Architekt in der jungen griechischen

- Monarchie und hatte 1861 die Griechische Akademie der Wissenschaften entworfen.
- 20 Diese und andere Einzelheiten der Planungsgeschichte gab die parlamentarische Kommission in ihrem Bericht zur Begutachtung der Pläne für das neue vereinigte Parlaments-Gebäude zu Wien eingesetzten gemischten Kommission, 5. März 1873, Baron Kübeck, Berichterstatter, Wien 1873. Siehe auch Renate Wagner-Rieger, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Wien 1970, S. 177f.
- 21 Suess, *Erinnerungen*, S. 171f. Zur großen Debatte über den Museumswettbewerb siehe: *Festschrift des historischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes*, Teil I, Alphons Lhotsky, *Die Baugeschichte der Museen und der neuen Burg*, Wien 1941, S. 53-92.
- 22 Suess, *Erinnerungen*, S. 216.
- 23 *Friedjung, Österreich*, II, 1, S. 427f.
- 24 Adolf Hitler, *Mein Kampf*, Bd. 1, München 1925, S. 17.
- 25 Ebd., Kap. 2 und 3 passim.
- 26 Lichtenberger, *Wirtschaftsfunktion und Sozialstruktur*, S. 46.
- 27 *Zum Wohnungsbau für die Wiener Arbeiter im 19. Jahrhundert: Bobek/Lichtenberger*, Wien, passim.
- 28 Zu einer umfassenden und nuancierten Diskussion der Entwicklung der Haustypen des 19. Jahrhunderts aus älteren, siehe: Lichtenberger, *Wirtschaftsfunktion und Sozialstruktur*, S. 46-48.
- 29 Ebd., S. 34-36; Wagner-Rieger, *Wiens Architektur*, S. 216.
- 30 Lichtenberger, *Wirtschaftsfunktion und Sozialstruktur*, S. 34.
- 31 Wagner-Rieger, *Wiens Architektur*, S. 206.
- 32 Vgl. Lichtenberger, *Wirtschaftsfunktion und Sozialstruktur*, S. 34, 39-43.
- 33 Wagner-Rieger, *Wiens Architektur*, S. 206.
- 34 Die vollständige Analyse von Eigentümern und Mietern bei Franz Baltzarek, Alfred Hoffmann, Hannes Stekl, *Wirtschaft und Gesellschaft der Städterweiterung*, in: Renate Wagner-Rieger (Hg.), *Die Wiener Ringstraße*, V, Wiesbaden 1975.
- 35 Wagner-Rieger, *Wiens Architektur*, S. 207-209, woher auch der Grundriß Abb. 14 stammt. Siehe auch Theophil Hansen, *Die für die Allgemeine Österreichische Baugesellschaft ausgeführte Baugruppe am Schottenring*, in: *Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- u. Architektenvereins*, S. 30, Abb. 1-6.
- 36 Wagner-Rieger, *Wiens Architektur*, S. 208. Es versteht sich von selbst, daß die Architekten, die im öffentlichen und im privaten Bereich bauten, eine mächtige Interessengruppe wurden. Zu ihrem Einfluß auf die Ausbildung in der Akademie der bildenden Künste Walter Wagner, *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste Wiens*, Wien 1967, S. 119-246, passim.
- 37 Lichtenberger, *Wirtschaftsfunktion und Sozialstruktur*, S. 55-58; genaue Aufgliederung nach Sozialstatus der Eigentümer und Mieter, S. 53-63, wo das Material übersichtlich in Tabellen gegliedert ist.
- 38 Ebd., S. 58, 68-72.
- 39 Ebd., S. 57-59.
- 40 Ebd., S. 63.
- 41 Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, 5. Aufl. Wien 1922, S. 102.
- 42 Ebd., S. 121f., 102.
- 43 Ebd., S. 101.
- 44 Ebd., S. 2.
- 45 Ebd., S. 92.
- 46 Ebd., S. 2.

- 47 Ebd., S. 2-12.
- 48 Ebd., S. 56.
- 49 Ebd., S. 67, 33.
- 50 Zu den architektonischen Arbeiten des Vaters siehe: Sitte, Franz, in: Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig 1907-1950, Bd. 31, S. 106. Zur architektonischen Dimension der Revolution von 1848 Wagner-Rieger, *Wiens Architektur*, S. 106-108. Franz Sittes Biographie: Heinrich Sitte, Camillo Sitte, in: NOB, Bd. 6, S. 132-149 passim.
- 51 In 'Der Städtebau' beruft er sich nur indirekt auf den Piaristenplatz bei der Erörterung der barocken Kirchenplatzgestaltung, siehe S. 151f.
- 52 Wagner-Rieger, *Ringstraße I, 2, Erläuterungen* S. 139; dies. *Wiens Architektur*, S. 150.
- 53 Dies., *Ringstraße, I, 2*, S. 139f. Das Gebäude wurde 1871 vollendet. Gut analysiert wird es bei Wibiral/Mikula, *Ferstel*, S. 126-133.
- 54 Zur beharrlichen sozialen Ausdauer des österreichischen Handwerks und Kleinhandels im Vergleich zum deutschen und zum politischen Druck, den die Handwerkerschaft während der großen Depression auf den Liberalismus ausübte, Hans Rosenberg, *Große Depression und Bismarckzeit*, Berlin 1967, S. 227-252.
- 55 George R. Collins und Christiane Crasemann Collins, Camillo Sitte and the Birth of Modern City Planning, *Columbia University Studies in Art History and Archeology*, Nr. 3, New York 1965, S. 8.
- 56 Ein repräsentatives Verzeichnis von Sittes Aufsätzen bei Collins, Sitte, S. 112, Anm. 12.
- 57 Wilhelm Kienzl, Hans Richter, in: NOB, Bd. 7, S. 218-224.
- 58 Sitte, Sitte, in: NOB, Bd. 6, S. 138, 140f., 143. Er entwarf auch Kostüme für den Parsifal. Siehe: Robert Judson Clark, *Joseph Maria Olbrich and Vienna*, unveröffl. Diss., Princeton University 1973, S. 24, Anm. 37.
- 59 NOB, Bd. 6, S. 138, 141, 143.
- 60 Richard Wagner und die deutsche Kunst. Ein Vortrag. Separatabdruck aus dem Zweiten Jahresbericht des Wiener Akademischen Wagner-Vereins, Wien o.J. (1875). Die folgende Darstellung beruht auf diesem Vortrag.
- 61 Das ist offensichtlich bei der Meehitaritenkirche, wo Sitte die Gemälde ebenso wie die Architektur ausführte. Siehe: Sitte, Sitte, in: NOB, Bd. 6, S. 141.
- 62 Camillo Sitte, *Großstadtgrün*, 1900, Anhang zur 5. Aufl. von 'Städtebau', S. 211.
- 63 Sitte, *Städtebau*, S. 102.
- 64 Siehe: Sokratis Dimitriou, *Großstadt Wien - Städtebau der Jahrhundertwende*, in: *Der Aufbau*, Jg. 19, 1964, S. 189, 192.
- 65 Das Motto ist das Gottfried Sempers, des bahnbrechenden Theoretikers der industriellen Kunst. Heinz Geretsegger und Max Peintner, *Otto Wagner, 1841-1918*, Salzburg 1964, S. 12.
- 66 Dimitriou, *Aufbau*, Jg. 19, S. 193, 196.
- 67 Otto Wagner, *Die Baukunst dieser Zeit. Dem Baukunstjünger ein Führer auf diesem Gebiet*, 4. Aufl. Wien 1914, S. 76. Das ist die erweiterte Ausgabe des Lehrbuchs, das Wagner zuerst 1895 veröffentlichte unter dem Titel: *Moderne Architektur*. Wagner änderte den Titel, wie er sagte, unter dem Einfluß der Polemik von Heinrich Muthesius, *Baukunst, nicht Stilarchitektur*, die ein bedeutendes Dokument in der Revolte gegen die historische Ästhetik ist.
- 68 Ebd., S. 10f.
- 69 Otto Wagner, *Die Großstadt. Eine Studie über diese*, Wien 1911, S. 39.
- 70 Hans Ostwald, *Otto Wagner. Ein Beitrag zum Verständnis seines baukünstlerischen Schaffens*. Diss. ETH Zürich, Baden 1948, S. 24.

- 71 Geretsegger und Peintner, Wagner, S. 11.
 72 Ostwald, Wagner, S. 17.
 73 Geretsegger und Peintner, Wagner, S. 12.
 74 Wagner, Baukunst, S. 75.
 75 Dagobert Frey, Otto Wagner, in: NOB, Bd. 1, S. 181.
 76 Geretsegger und Peintner, Wagner, S. 56.
 77 Der ursprüngliche Entwurf hatte ausgeführtes Schnörkelwerk in dem Teil des Bogens, den jetzt die rechtwinkligen Streben mit ihrer funktionalen Symbolik einnehmen. Siehe: ebd., S. 55, Abb. 25.
 78 Vgl. z. B. Carroll Meeks, The Railroad Station, New Haven 1956, passim.
 79 Walter Wagner, Geschichte der Akademie, S. 252 f.
 80 Zitiert bei Ostwald, Wagner, S. 60.
 81 Wagner, Baukunst, S. 17, 31–33.
 82 Ebd., S. 26 f.
 83 Zitiert nach einem unveröffentlichten Brief bei Ostwald, Wagner, S. 23.
 84 Ebd., S. 56.
 85 Wir behandeln nur die Erscheinungen beim Zusammentreffen Wagners mit der Secession, die sich auf Städtebau beziehen. Seine architektonische Entwicklung im engeren Sinne bedarf noch einer eigenen Untersuchung. Bisher der beste Anfang dazu bei Adriana Giusti Baculo, Otto Wagner dall'architettura di stile allo stile utile, Neapel 1970, S. 83–98 und passim.
 86 Gerhard Kapner, Ringstraßendenkmäler, in: Wagner-Rieger (Hg.), Wiener Ringstraße, IX, 1, S. 59–61; ders., Monument und Altstadtbereich, zur historischen Typologie die Wiener Ringstraßendenkmäler, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalkunde, Jg. 22, 1968, S. 96.
 87 Wagner, Großstadt, S. 3.
 88 Ebd., S. 3, 4.
 89 Ebd., S. 7, 3.
 90 Ebd., S. 3.
 91 Ebd., S. 5.
 92 Ebd., S. 10.
 93 Camillo Sitte, Großstadtgrün, Anhang zu 'Städtebau', S. 210.
 94 Sitte, Städtebau, S. 161, 126.
 95 Ebd., S. 161.
 96 Wagner, Großstadt, S. 22.
 97 Da Sitte seinen Museumsplan vor der Öffentlichkeit geheim hielt, wissen wir davon nur durch seine engsten Freunde. Er hinterließ ein umfangreiches Archiv von Zeichnungen und Notizen zur Geschichte der Kunstformen, die den Inhalt des Museums bilden sollten. Zum ganzen Projekt siehe: Julius Koch, Camillo Sitte, in: Zeitschrift des österreichischen Ingenieur- und Architektenvereins, Jg. 55, 1904, S. 671; Karl Henrici, Der Städtebau, Jg. 1, Heft 3, 1904, S. 33 f. (Nachruf).
 98 Geretsegger und Peintner, Wagner, S. 180 f. Die Inspiration an Sempers Kaiserforum (Abb. 29) scheint deutlich zu sein.
 99 Zur Rolle Wagners im Kunstrat siehe: Allgemeines Verwaltungsarchiv, Protokoll des Kunstrates, 1900, S. 7, 10; zu Wagners Museumsplänen: Geretsegger und Peintner, Wagner, S. 196 f. Zur Geschichte des Modernen Museums siehe: Felix von Oppenheimer, 25 Jahre Vereinsarbeit für öffentliche Kunstsammlungen, Wien 1936, passim. Die Stellung der Secession dazu: Ver Sacrum, Jg. 3, 1900, S. 178.
 100 Otto Wagner, Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke, Wien 1890–1922, Bd. 3, 1906, Nr. 21, 3–4.
 101 Ebd., S. 4.

- 102 Geretsegger und Peintner, Wagner, Abb. 209 und Beschriftung. Den Plan für die Galerie in: Wagner, Einige Skizzen, Iv, Nr. 21, S. 14–15.
 103 Die Etappen des Wachstums von Wagners Pessimismus hinsichtlich der Zukunft der Kunst in seiner Einleitung zu seinem Werk. Einige Skizzen, II; ferner seine Ansprache als Präsident 1908 in: Bericht über den VIII. Internationalen Architektenkongreß, Wien 1908, S. 112–116. Zum schließlichen Museumsentwurf siehe: Otto Graf, Ein Haus der Kunst MCM–MM von Otto Wagner, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Bd. 6, 1962, Nr. 50, S. 33–45.

V
GUSTAV KLIMT:
DIE MALEREI UND
DIE KRISE DES
LIBERALEN ICH

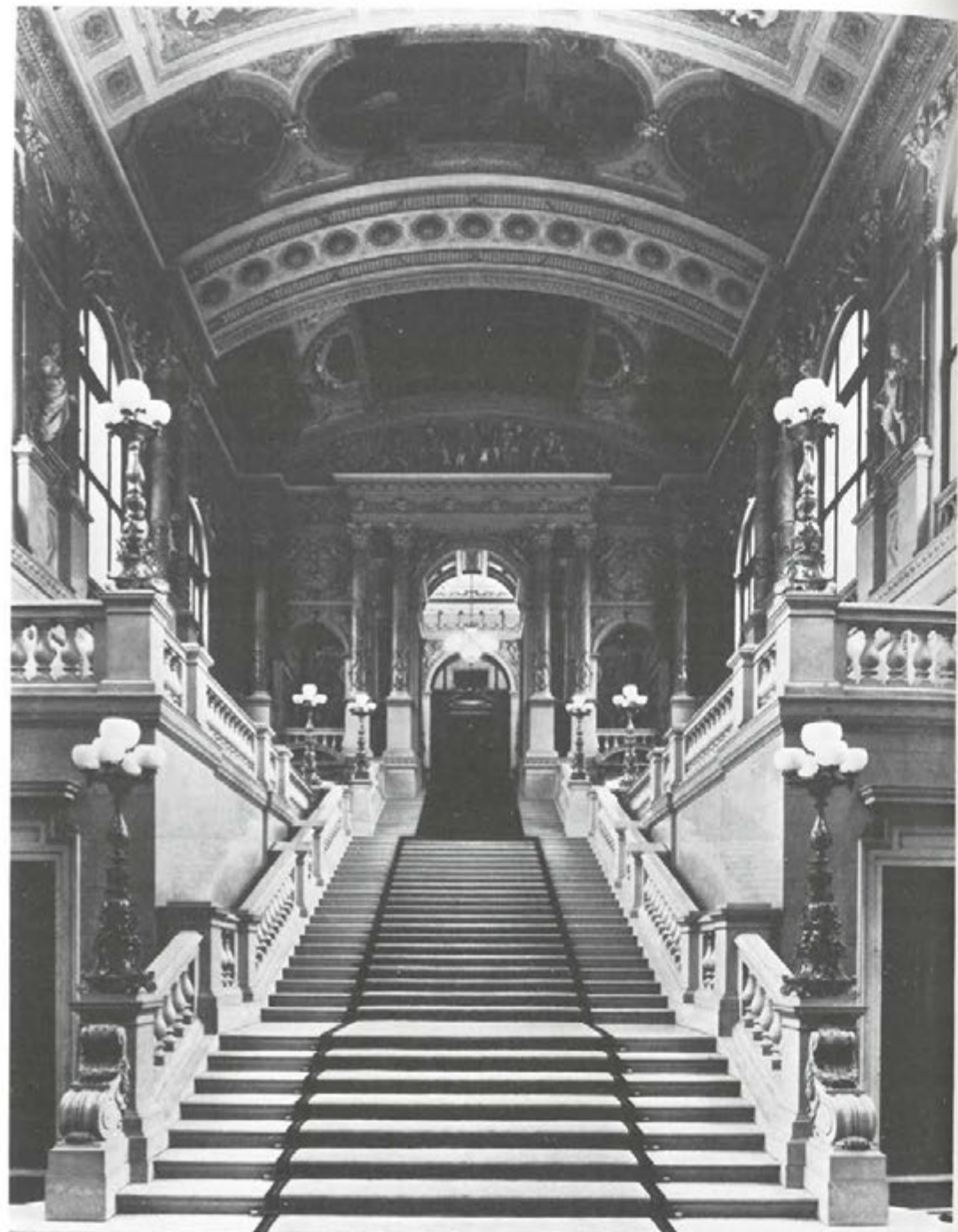
In den Jahren von 1895 bis 1900, als Sigmund Freud in gesellschaftlicher Abgeschiedenheit und beruflicher Enttäuschung an seiner epochemachenden ›Traumdeutung‹ arbeitete, war Gustav Klimt mit einer gar nicht unähnlichen Unternehmung auf Entdeckungsfahrt im Gebiet der Kunst. Während Freud in seinen entscheidenden Jahren in der Verborgenheit und fast allein arbeitete, stand Klimt an der Spitze einer Gruppe gleichgesinnter künstlerischer Ketzer, die rasch bedeutende gesellschaftliche und finanzielle Unterstützung erhielten. Doch trotz aller Unterschiede in Ruhm und Glück hatten Freud und Klimt vieles gemein. Beide zwangen ihre persönliche Krise des mittleren Lebensalters in den Dienst einer grundlegenden Neuorientierung ihres beruflichen Lebenswerkes. Beide verwarfen entschieden den physikalischen Realismus, in welchem sie erzogen wurden. Beide lösten ihr Arbeitsfeld – der eine die Psychologie, der andere die Kunst – aus seiner biologisch-anatomischen Begrenzung. Auf der Suche nach einem Weg hinaus aus den Trümmern einer substantialistischen Konzeption der Wirklichkeit tauchten beide in das Selbst und brachen auf zu einer ›voyage intérieur‹, einer Reise nach innen. Als sie der Öffentlichkeit die Ergebnisse ihrer Erkundungen der Welt des Triebes zeigten, stießen sie in unterschiedlichem Grade auf Widerstand aus zwei Lagern: zum einen der liberalen und rationalistischen akademischen Orthodoxie und zum anderen der Antisemiten. Angesichts dieser Feindschaft zogen Freud und Klimt sich vom öffentlichen Schauplatz zurück in den Schutz einer kleinen, aber treuen Gefolgschaft, um das neuerobernte Terrain zu sichern.

Was mich dazu bewegt, das von Klimt aufgeworfene Problem zu verfolgen, sind nicht einfach diese Ähnlichkeiten in Leben und Absichten des Künstlers mit denen von Freud. Eher ist es die Tatsache, daß Klimt ein so helles Licht wirft auf die gesellschaftliche und kulturelle Situation, in der

auch die Psychoanalyse entstand. Auch er sah sich einer Periode geschichtlichen Übergangs gegenüber, die gebieterisch danach verlangte, die Elemente des Selbst neu durchzumischen. Wie andere geistig Tätige seiner Generation und Klasse durchläuft Klimt eine Kulturkrise, die gekennzeichnet war von einer doppeldeutigen Verbindung einer kollektiven ödipalen Revolte und einer narzisstischen Suche nach einem neuen Selbst. Die Sezessionsbewegung in der modernen Kunst, deren anerkannter Führer Klimt war – sie entsprach in Österreich dem französischen »art nouveau« –, manifestierte die verworrene Suche nach einer neuen Lebensorientierung in visueller Gestalt.

I

Gustav Klimt erlangte seinen ersten Ruhm im Dienst der bürgerlichen Kultur der Ringstraße. Seine soziale Herkunft reichte jedoch tiefer als die gebildete liberale Mittelschicht, mit der er bald identifiziert wurde. Sein Vater, ein Kupferstecher, erzog Gustav und seine beiden Brüder so, daß sie ihm als Kunsthandwerker folgen sollten. Wie Camillo Sitte begann Klimt seine Erziehung traditionell mit einer Lehrzeit zu Hause, begann dann aber einen moderneren Kurs formaler Ausbildung seines Talents. Mit vierzehn Jahren kam er in die Kunstgewerbeschule, die erst neuerdings (1868) im historistischen Geist der jetzt herrschenden Klasse begründet worden war als ausbildende Abteilung des Museums für Kunst und Gewerbe. Dort erhielt der junge Klimt sowohl die technische Virtuosität wie die umfassende



33 Burgtheater: Großes Treppenhaus mit Deckengemälde von Klimt und Matsch, 1886–1888



34 Shakespeares Theater, Deckengemälde im großen Treppenhaus des Burgtheaters, 1886–1888

Bildung in der Geschichte der Kunst und Gestaltung, die ein eklektisches Zeitalter verlangte.

Klimt verließ die Schule als Dekorationsmaler gerade zu der Zeit, als das große Ringstraßenprogramm monumentaler Bauten in seine Schlußphase eintrat. Er erhielt die Gelegenheit, sein vielseitiges Talent bei Historienbildern für zwei der letzten großen Bauten, das Burgtheater und das Kunsthistorische Museum, anzuwenden. Das große Treppenhaus im Burgtheater malten Klimt, sein Bruder und sein Mitarbeiter Franz Matsch (Abb. 33) mit einer Reihe von Deckengemälden zum Schauspiel vom Dionysosfest bis in die moderne Zeit aus. Die Fresken zeigen, wie eng die liberalen Väter die theatralische und die historische Betrachtungsweise miteinander verbanden. Jedes Wandbild verherrlichte die Einheit von Theater und Gesellschaft, während die Serie im Ganzen zeigte, wie die Theater der Vergangenheit im Triumph des reichen Eklektizismus unter die Herrschaft der Wiener Kultur geführt wurden. So stellt ein Bild des Shakespeare-Theaters (Abb. 34) nicht nur die Schauspieler auf der Bühne dar, sondern auch das Publikum des Zeitalters, welches das Schauspiel als Spiegel nahm. Klimt bezeugte in diesem Gemälde sein eigenes Gefühl der Identifikation mit der Kultur, der er als Maler diente. Er stellte sich selbst in der Gesellschaft seines Mitarbeiters und seines Bruders als Teil des elisabethanischen Publikums dar. (In der Abb. 34 steht Klimt vor der Säule rechts, mit der großen Halskrause.) Während die Maler einer früheren Zeit sich selbst als Zeugen in den christlichen religiösen Szenen präsentierten, historisiert Klimt sich als Teilhabenden an der Wiener Religion des Theaters.

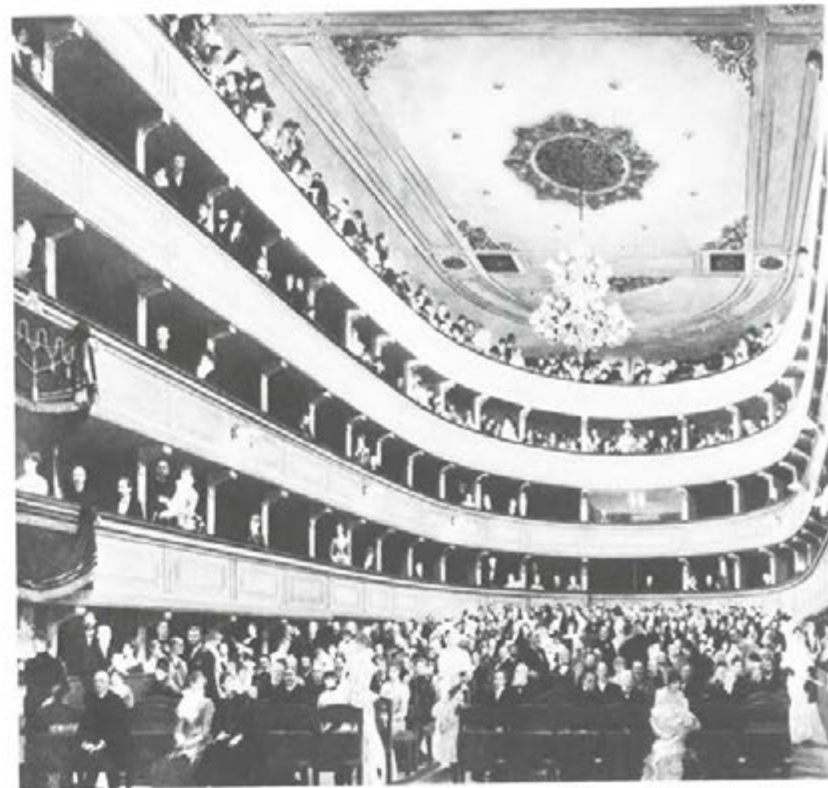
Er malte auch andere Freunde der Bühne – zum eigenen Gewinn. Der Stadtrat beauftragte 1887 Klimt und Matsch, das alte Haus des Burgtheaters zu malen, bevor es dem neuen Gebäude weichen mußte (Abb. 35). Nicht nur die Bühne, sondern auch ihre Gönner wurden auf der Leinwand verewigt. Klimt malte den Zuschauerraum von der Bühne aus und fügte in das gewaltige Gruppenbild der Wiener Elite mehr als hundert individuelle Porträts ein mit Gestalten wie Katharina Schratt, die Maitresse des Kaisers (selbst eine Burgtheaterschauspielerin), den hervorragenden Chirurgen Theodor Billroth und den künftigen Bürgermeister Karl Lueger.* Das Gemälde trug Klimt den begehrten Kaiser-Preis im Jahre 1890 ein, der ihn mit einem Schlag berühmt machte.¹

1891 folgte ein zweiter bedeutender Auftrag für die Ringstraße. Im neuen Kunsthistorischen Museum schmückte Klimt das Treppenhaus mit einer Reihe weiblicher Figuren, von denen jede ein Zeitalter der Kunst darstellte. Abbildung 36 zeigt Athene, die zur Repräsentantin griechischer Kultur erwählt war. Sie ist sanft realistisch dreidimensional gebildet. Mit der

* Klimts Mitarbeiter berichtete, daß die für das Bild ausgewählten Persönlichkeiten nach besonderen Sitzungen im Atelier verlangten; es bedeutete viel für den gesellschaftlichen Rang, als Gönner des Burgtheaters verewigt zu werden.

geflügelten Nike auf der einen Hand und ihrem Speer in der anderen posiert sie wie eine junge Dame Wiens, die ein Ballkostüm anprobiert. Der Hintergrund der Athene und der anderen Gestalten ist in der architektonischen oder ornamentalen Sprache der jeweils dargestellten Epoche ausgeführt. Hier feiert der positivistisch-historische Geist des Museums einen nahezu photographischen Triumph. Noch keine dreißig Jahre alt, stand Klimt im Begriff, einer von Wiens führenden Künstlern und Dekorationsmalern zu werden.

Gerade in den Jahren, als die Gemälde in der Ringstraße Klimt berühmt zu machen begannen, wurde die gesellschaftliche Schicht, deren Werte er ausdrückte, unterhöhlt. Wir haben gesehen, wie von dem wirtschaftlichen Krach 1873 an die Herausforderungen an die liberale Vorherrschaft immer mächtiger wurden. Zur gleichen Zeit mischten sich innerhalb der liberalen Gesellschaft selbst die Rufe nach Reform mit den Seufzern der Verzweiflung oder der Verachtung ob der Ohnmacht des liberalen Österreich. Weithin in der österreichischen Mittelschicht begann eine kollektive ödipale Revolte um



35 Der Saal des alten Burgtheaters, Gemälde von Klimt und Matsch, 1888



36 Gustav Klimt: Athene.
Kunsthistorisches Museum,
Bogenfüllung im Treppenhaus

sich zu greifen. »Die Jungen« wurde der gemeinsame Name, den die Rebellen nacheinander in den verschiedenen Bereichen sich wählten. Zuerst erschienen »die Jungen« in der Politik, als junge Linke in der Verfassungspartei in den späten siebziger Jahren. »Jung-Wien« war die literarische Bewegung, die um 1890 die moralistische Einstellung der Literatur des 19. Jahrhunderts in die Schranken forderte, um für gesellschaftliche Wahrheit und seelische – besonders sexuelle – Offenheit zu kämpfen. Schnitzlers verspielte junge Männer und Hofmannsthal's Ästheten sind gleichermaßen Erzeugnisse der Auflösung des Glaubens der Söhne an die Aussichten und Werte ihrer Väter.

In der Mitte der neunziger Jahre griff die Erhebung gegen die Tradition endlich über auf Kunst und Architektur. Innerhalb der »Künstlergenossenschaft«, der wichtigsten Organisation, sammelten sich »die Jungen« – wiederum wurde dieser Name verwendet –, um die herrschenden akademischen Zwänge zu brechen zugunsten einer offenen, experimentierenden Haltung zur Malerei. Man braucht kaum zu erwähnen, daß die jungen Wiener zu ihrer Inspiration auf die künstlerisch fortgeschritteneren Länder blickten: zu den französischen Impressionisten und den belgischen Naturalisten, den englischen Präraffaeliten und dem deutschen Jugendstil. Das einzig Gemeinsame war die Verwerfung der klassischen realistischen Tradition ihrer Väter bei der Suche nach dem wahren Antlitz des modernen Menschen.

Obwohl er selbst ein junger Meister der alten Schule war, erlangte Gustav Klimt bald die Führung bei dem Aufstand »der Jungen« in den bildenden Künsten. 1897 führte er sie aus der etablierten Künstlergenossenschaft und gründete mit ihnen die »Secession«. Es ist bezeichnend für Wiens kulturelle

Situation, daß die Weltanschauung dieser Künstlergruppe ebenso sehr von Literaten und Männern, die aus der links-liberalen Politik stammten, entwickelt wurde, wie von Künstlern. Doch trug diese Weltanschauung dazu bei, die Art der Künstler, ihre Welt zu sehen und ihre Weise, sie zu gestalten, wesentlich zu verwandeln.

Der erste entscheidende Zug im Glaubensbekenntnis der Secession lag darin, den Bruch mit den Vätern zu verfechten. Marx bemerkte einmal, daß Leute, die dabei sind, eine Revolution zu machen, sich dadurch bestärken, indem sie so tun, als erneuerten sie eine entschwundene Vergangenheit. Die Secession verstand sich nicht als bloßen »Salon des refusés«, als Ausstellung der offiziell nicht Zugelassenen, sondern als neue römische »secessio plebis«, bei welcher das Volk die Mißherrschaft der Patrizier ablehnt und sich aus dem Staatswesen zurückzieht.* Gleichzeitig verkündete die Secession ihre Aufgabe schöpferischer Erneuerung, indem sie ihre Zeitschrift »Ver Sacrum« nannte (Frühlingsopfer). Der Titel beruht auf einem römischen Ritual der Weihung der Jünglinge in Zeiten nationaler Gefahr. Während aber in Rom die Älteren ihre Kinder einer göttlichen Sendung weihten zur Rettung der Gesellschaft, weihten in Wien die Jungen sich selber, um die Kultur vor ihrer Vätergeneration zu retten.²

Für die erste Kunstausstellung der Secession lieferte Klimt ein Plakat, das die Erhebung der jüngeren Generation darstellte. Er wählte dazu den Mythos von Theseus, der den grausamen Minotaurus erschlug, um die Jugend Athens zu befreien (Abb. 37).** Wir sollten beachten, daß Klimt das Thema nicht unmittelbar darstellt, sondern als dramatische Szene auf der Bühne – als handelte es sich um den ersten Akt im Schauspiel der Secession. Athene, die jungfräuliche Beschützerin der Polis, die das österreichische Parlament sich zum Symbol erkoren hatte, wurde von Klimt benutzt, um bei der Befreiung der Künste Pate zu stehen. Von der Politik zur Kultur als Schauplatz des Handelns verläuft die Bewegung der Zeit. Klimts Athene in der Bogenfüllung im Kunsthistorischen Museum (Abb. 36) hat Körper und Materialität. Jetzt ist sie flächenhaft – Klimts neugefundene Weise, eine Abstraktion darzulegen. Sie steht Pate bei einer dramatischen Idee. Und da

* Die Formulierung der römischen Ideologie der Secession hatte Max Burckhard (1854–1912) vorbereitet, ein Nietzscheaner, politisch progressiv und hochrangiger Reformator des Verwaltungsrechts, der 1890 seine politische Karriere aufgegeben hatte, um Direktor des Burgtheaters zu werden, eine Stelle, die er gerade verloren hatte, als er Mitherausgeber der Zeitschrift der Secession, des »Ver Sacrum«, wurde. Er verbündete sich in jeder Hinsicht mit »den Jungen«: in Politik, Literatur und bildender Kunst. Über »die Jungen« allgemein siehe Carl E. Schorske, *Generational Tension and Cultural Change: Reflections on the Case of Vienna*, in: *Daedalus* (Herbst 1978), S. 111–122.

** Freud vermutet, daß der Stier die Bedeutung eines Urbildes des Vaters hat. »Es scheint, daß Zeus ursprünglich ein Stier war. Auch unser alter Gott soll zuerst, vor der durch die Perser angeregten Sublimierung, als Stier verehrt worden sein.« Freud an Wilhelm Fliess am 4. Juli 1901, in: Sigmund Freud, *Aus den Anfängen der Psychoanalyse* (vgl. Kap. IV, Anm. 1), S. 286.

die Idee noch nicht verwirklicht ist, ist sie als körperlos, allegorisch und auf einer Bühne dargestellt.

Ein zweites wichtiges Ziel der Weltanschauung der Secession war es, die Wahrheit über den modernen Menschen zu sagen oder, wie der Architekt Otto Wagner es ausdrückte, »dem modernen Menschen sein wahres Gesicht zu zeigen«. * Einerseits bedeutete das einen kritischen Angriff auf die Schutzwand des Historizismus und der ererbten Kultur, hinter welcher der Bürger seine moderne, praktisch-technische Identität verbarg. Das Wien der Ringstraße, für welches Klimt selber gearbeitet hatte, wurde dementsprechend als »Potemkinsches Dorf« auf den Seiten des »Ver Sacrum« gebrandmarkt. Aber stieß man durch die Maske der Geschichtlichkeit, die den modernen Menschen verbirgt, was fände man? Diese Frage stellt Klimt in einer allegorischen Zeichnung für die erste Ausgabe des »Ver Sacrum« (Abb. 38). Ein mannbares junges Weib, »Nuda veritas«, flächenhaft wie die zweite Athene – eine Vorstellung, keine konkrete Verwirklichung. Mit Frühlingsymbolen zu ihren Füßen, um die Hoffnung auf Regeneration auszudrücken, hält sie dem modernen Menschen einen leeren Spiegel entgegen. Was wird der Künstler darin sehen? Ist er ein »speculum mundi«, ein Spiegel der Welt? Wirft er das brennende Licht der Wahrheit zurück? Oder ist es vielleicht ein Spiegel des Narziß? Das ist hier die Frage, die wir nun an Klimt verfolgen wollen.

Um die ursprüngliche Vielfalt von Zielen zu vervollständigen, müssen wir der Ödipusrevolte und der Identitätssuche noch ein weiteres hinzufügen: nämlich, daß die Kunst dem modernen Menschen einen Zufluchtsort vor dem Druck des modernen Lebens bieten soll. Das Haus der Secession war dementsprechend entworfen.³ Die grundlegende Vorstellung seines Architekten Josef Olbrich war es, einen Tempel der Kunst zu errichten, der dem Kunstfreund einen ruhigen, eleganten Platz der Zuflucht böte. Während die Museen des 19. Jahrhunderts gewöhnlich nach Palästen gestaltet waren, in bürgerlicher Nachahmung der Renaissance und aristokratischer Mäzene, inspirierte sich der Architekt der Secession an einem heidnischen Tempel: »Mauern sollten es werden, weiß und glühend, heilig und keusch. Ernste Würde sollte alles umweben. Reine Würde, wie sie mich beschlich und erschauerte, als ich einsam in Segesta vor dem unvollendeten Heiligthume stand.«⁴ Die Feierlichkeit eines Grabmals nahezu zeichnet die Treppe und das Portal des Secessionsbaues aus (Abb. 39). Der Eingang zieht den Jünger nach innen zum Schrein der Kunst. Der innere Raum jedoch war vom Künstler völlig offen gelassen – wie der leere Spiegel von Klimts »Nuda veritas«. Wer konnte im vorhinein wissen, welche Raumeinteilung das Ausstellen moderner Kunst und Gestaltung erfordern würde? Der Raum des Secessionsmuseums war bahnbrechend für die Benutzung beweglicher Unterteilungen. Wie ein Kritiker bemerkte, sollte der Ausstellungsraum verän-

* Siehe oben S. 69–70, 78–81.

derbar bleiben, denn das war die Art modernen Lebens, »des eilenden, rauschenden, flimmernden Lebens, dessen mannigfaltiges Spiegelbild wir in der Kunst suchen, um einen Augenblick Einkehr zu halten und Zwiesprache mit unserer eigenen Seele«.⁵

Über dem Portal ihres Gebäudes verkündete die Secession ihre Ziele:*

DER ZEIT IHRE KUNST DER KUNST IHRE FREIHEIT.

Aber es wußte keiner, welche konkrete Bedeutung sie haben würden. Kulturelle Erneuerung und individuelle Introspektion, moderne Identität und Zuflucht vor der Moderne, Wahrheit und Freude – die einzelnen Elemente in den Manifesten der Secession deuteten viele gegensätzliche Möglichkeiten an, die nur in einem Sinne miteinander vereinbar waren: in ihrer gemeinsamen Verwerfung der Gewißheiten des 19. Jahrhunderts.

II

Sowie die Secession als solide gesellschaftliche Basis seiner Arbeit 1897 gesichert war, entfaltete Klimt eine wahrhaft überschäumende schöpferische Tätigkeit. Was unser ästhetisches Empfinden nur als ein Umwälzen ikonographischer und stilistischer Verworrenheit wahrzunehmen vermag, ist in der Tat ein lebhaftes experimentelles Suchen sowohl nach einer neuen Botschaft wie einer neuen Sprache gewesen, und das zur gleichen Zeit. Doch trotz aller Sprachverwirrung wurde es bald deutlich, daß Klimt bei seiner Suche nach dem modernen Antlitz im Spiegel der »Nuda veritas« in jene Richtung führte, wo das Triebleben zu erkunden ist.

»Sur des penseurs nouveaux faisons des vers antiques« (laßt uns uralte Verse auf neue Gedanken reimen), sagte ein Freund Hofmannsthal über das Streben seiner Generation.** Und wahrhaftig erwiesen sich Mythen und Symbole aus dem archaischen Griechenland als machtvolle Mittel, das Triebleben freizulegen, das in der antiken und klassizistischen Tradition sublimiert oder verdrängt worden war. Wir haben gesehen, wie Hofmannsthal den antiken Zugang zur dionysischen Lebenskraft in seiner Umkehrung von Keats' »Ode on a Grecian Urn« nutzte. Hatte Keats das sinnliche Leben zum Ruhen gebracht und in Schönheit erstarren lassen, ließ Hofmannsthal in seiner »Idylle; nach einem antiken Vasenbild« seine Heldin reifen für ein

* Das Motto wurde von den Künstlern selbst ausgewählt aus einer Liste, die auf ihren Wunsch ein freundlicher Kunstkritiker, Ludwig Hevesi, zusammengestellt hatte. Siehe Ludwig Hevesi, Acht Jahre Secession, Wien 1906, S. 70, Anm.

** Helmut A. Fiechtner, Hugo von Hofmannsthal, Die Gestalt des Dichters im Spiegel der Freunde, Wien 1949, S. 52.

Sich-Ergeben an die Sinnlichkeit durch Bilder, welche sie auf alten bemalten Gefäßen gesehen hatte. Hofmannsthal gelangte von der Wahrheit der Schönheit zur Wiedererweckung des sinnlichen Lebens, das in der Kunst erstarrt war. Daß die Schlangenhäupter dreier Furien den Eingang zum Haus der Secession schmücken sollten, bezeugte dieselbe Tendenz.

Klimt begann sein Verfahren, die Kunst wieder triebhafter werden zu lassen, auch damit, daß er vorklassische griechische Symbole benutzte. Für den Musik-Salon von Nikolaus Dumba, einem Mäzen der Ringstraße, schuf er zwei Gemälde, welche die Wirkung der Musik in ganz entgegengesetzter Weise darstellten. Das eine war historischer und gesellschaftlicher Art, das andere mythisch und psychologisch. Das erste Bild zeigt Schubert am Klavier, das zweite eine griechische Priesterin mit der Kithara (Abb. 40 und 41). Auf diesen Gemälden standen biedermeierliche Heiterkeit und dionysische Unruhe einander in einem Raum gegenüber. Das ›Schubert-Bild stellt Hausmusik dar, Musik als künstlerische Bekrönung einer geordneten und sicheren gesellschaftlichen Lebensart. Die Szene ist in ein warmes Kerzenlicht getaucht, das die Umrisse der Gestalten weicher macht, um sie in eine gesellige Harmonie zu verschmelzen. Nach Zeit und formaler Komposition ist es ein historisches Genrebild ganz in der Linie von Klimts Deckengemäl-



40 Schubert am Klavier, 1899

den für das Burgtheater. Nun aber wurde die klare Körperlichkeit jener früheren Werke mit ihrer positivistischen Verpflichtung, realistisch wiederzugeben, »wie es eigentlich gewesen« ist, sorgfältig getilgt. Klimt nimmt jetzt impressionistische Techniken in Dienst und ersetzt damit die historische Rekonstruktion durch sehnsüchtige Beschwörung. Er malt uns einen lieblichen Traum, glühend, aber körperlos – den Traum einer unschuldigen, erfreuenden Kunst, die einer behaglichen Gesellschaft diene. Man fühlt sich an Schuberts eigenes Lied ›An die Musik‹ erinnert, worin der Dichter der holden Kunst dankt: »... hast mich in eine bessere Welt entrückt«. Das einst verhaßte Zeitalter Metternichs wird nun für Klimt und seine bürgerlichen Zeitgenossen als anmutig-naives Zeitalter Schuberts beschworen – ein verlorenes Paradies des Biedermeier.

Wie anders in Konzeption und Ausführung ist das zweite Bild der ›Musik‹ (Abb. 41). Im Gegensatz zu dem aufgelösten Raum des Impressionismus im ›Schubert-Bild füllt Klimt das Gemälde mit Symbolen, realistisch dargestellt, wie sie bei archäologischen Überresten gefunden werden könnten. Seine Auffassung der Kunst und der Symbole, die sie vermitteln, verraten Klimts Schuld gegenüber zwei Gestalten, die eine bedeutende Rolle in der Krisis des Rationalismus im Fin de siècle spielen: Schopenhauer und Nietz-



41 Musik, 1898

sche.⁶ Musik erscheint hier als tragische Muse mit der Macht, verborgene Triebe und geheimnisvolle kosmische Gewalten in Harmonie zu verwandeln. Die Symbole sind jene, die Nietzsche in der ›Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik‹ verwendet hatte. Das Instrument der Sängerin ist dasjenige Apolls – eine Kithara; aber der Stoff, aus dem ihr Lied gemacht ist, ist dionysischer Art. Auf dem Grabmal hinter ihr sind zwei Figuren: die eine ist Silen, Gefährte des Dionysos, den Nietzsche ein »Sinnbild der geschlechtlichen Allgewalt der Natur« nennt, und den »mitleidenden Genossen, in dem sich das Leiden des Gottes wiederholt.«⁷ Die andere ist die Sphinx, eine Mutter, die ihre Kinder verschlingt, die Verkörperung des stufenlosen Gestaltwandels zwischen Mensch und Tier, Schrecken und weiblicher Schönheit. Silen und Sphinx scheinen die vergrabenen Triebkräfte darzustellen, welche die apollonische Totenbeschwörerin im Liede aus dem Grab der Zeit rufen will. So stehen dem sanft glühenden, verlorenen geschichtlichen Paradies des Schubert-Bildes die urbildlichen Symbole triebhafter Kräfte gegenüber, zu welchen die Kunst durch die schweren steinernen Platten des Grabmals der Zivilisation hindurch geheimnisvollen Zugang erhält.

Im selben Jahr 1898 schuf Klimt ein weiteres Gemälde, aus dem hervorgeht, daß seine Suche nach dem modernen Menschen ihn dazu führte, das Grabmal der Triebe aufzubrechen. Es war wiederum eine Athene, Klimts dritte und ausgearbeitetste Fassung der jungfräulichen Göttin. Zuerst hatte er sie im Kunsthistorischen Museum als plastisch dargestellte Schützerin der Kunst in ihrer Geschichte gemalt (Abb. 36). Dann wurde sie abstrahiert (und damit flächenhaft) als symbolische Schutzherrin des Helden der Secession, Theseus, bei seiner kulturschaffenden ödipalen Revolte (Abb. 37). In der neuen Fassung (Tafel 1) leuchtet sie vor uns, unbestimmt in den Konturen, gefühllos, aber von rätselhafter Gewalt. Aber es wurde mehr verwandelt als nur der Charakter Athenes. In der linken unteren Ecke des Bildes hat Athene nicht mehr Nike, den geflügelten Sieg, in der Hand. An ihrer Stelle steht nun ›Nuda veritas‹, die dem modernen Menschen ihren Spiegel entgegenhält. Aber auch ›Nuda veritas‹ hat sich verwandelt. Erst ein flächenhaftes junges Weib, ist sie jetzt wohlgebildet und sinnlich verlockend und ihr Haar, selbst das Schamhaar, flammend rot.⁸ Nicht Nuda veritas, sondern Vera nuditas! Hier sind wir an einem entscheidenden Wendepunkt im Erstehen einer neuen Kultur aus einer alten. Klimt verkehrt die alte Bildbedeutung auf wirklich subversive Art: die jungfräuliche Göttin Athene ist nicht mehr Symbol eines Staatswesens und der ordnenden Weisheit, so wie sie jetzt auf ihrer Kugel die sinnliche Trägerin des Spiegels für den modernen Menschen hält. Es sind wirklich »les penseurs nouveaux«, die sich wie Schmetterlinge aus der Chrysalide ihrer »vers antiques« entpuppen!

Ebenso wie es Freud mit seiner Leidenschaft für archaische Kultur und archäologische Ausgrabung tat, benutzt Klimt antike Symbole als metaphorische Brücke zur Ausgrabung des Triebens und besonders des erotischen. Der frühere Gesellschaftsmaler des Theaters wurde zum psychologi-

schen Maler der Frau. Nach 1898 verschwand der engelhafte, süße weibliche Typus des Schubert-Bildes für nahezu ein Jahrzehnt. Klimt wandte sich dem Weib als sinnlichem Geschöpf zu und holte alles an Lust und Schmerz, Leben und Tod aus ihr heraus. In einem endlosen Strom von Zeichnungen versuchte Klimt ein Empfinden von Weiblichkeit zu erfassen. Die Abbildung⁴² zeigt nur einen der vielen Versuche, das Linienspiel der Ekstase einzufangen und wiederzugeben. In der Zeichnung ›Fischblut‹, für die erste



42 Ohne Titel (›Sinnliches Mädchen‹), undatiert

Ausgabe des ›Ver Sacrum‹, feiert Klimt weibliche Sinnlichkeit einer beweglicheren, aktiveren Art (Abb. 43). Seine lustvollen Geschöpfe geben sich frei dem flüssigen Element hin, wie es sie eilig hinunterträgt in seinen ungebahnten Lauf. Hier schon erscheint, was bald zu einer Hauptbeschäftigung werden sollte – einer, die er mit anderen Künstlern des ›art nouveau‹ teilt: Frauenhaar. Die fließenden Locken vermitteln in diesem Fall zwischen den sich schlängelnden Leibern und dem mächtigen linearen Sturz der Fluten. Klimts Frauen sind in einer flüssigen Welt zu Hause, in welcher der Mann schnell versänke wie die von Seejungfrauen verführten Schifferknaben.



43 Fischblut, 1898

In ›Wasserschlangen‹ (Tafel 2) gewinnt die weibliche Sinnlichkeit eine neue Wirklichkeit und wird zugleich bedrohlicher. Klimts geschmeidig verspielte Weibchen aus der Tiefe sind in der Halbschläfrigkeit erfüllter geschlechtlicher Befriedigung ganz eins geworden mit ihrem zähflüssigen Element. Es sind wahrhaftig Wasserschlangen, deren Haar in starken Schnüren einen bedrohlichen Gegensatz bildet zur Weichheit ihres Fleisches und zum Empfindungsvermögen ihrer Hände. Klimts Schlangenweiber überwältigen den Mann weniger durch die Versuchung des Gartens Eden als durch das Gefühl seiner Unzulänglichkeit angesichts ihres allem Anschein nach unerschöpflichen Vermögens fleischlicher Wonnen. Bei seinem Erkunden des Erotischen bannte Klimt die moralischen Vorstellungen von Sünde, welche die rechtschaffene Vätergeneration gepeinigt hatten. Aber an deren Stelle trat eine Angst vor dem Geschlechtlichen, die viele der zarten Söhne heimsuchte. Wie die Sphinx bedroht das Weib den Mann. Einige der schönsten Gemälde Klimts behandeln das Thema der Kastration in ihrer überlieferten Verkleidung, die sie umkehrt zur Enthauptung. Seine ›Judith‹

(Tafel 3) kommt gerade vom Lustmorden des Holofernes und glüht in nahezu mütterlicher Wollust. In seiner Gestaltung Salomes als des vom Fin de siècle bevorzugten phallischen Weibes setzt Klimt die Krallenhände und das knochige Gesicht den warmen Linien ihres Leibes furchterregend gegenüber (Abb. 44).

›Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit‹ hatte das Leitwort der Secession stolz verkündet. Bei der Suche nach dem Bilde des lustschenkennden Eros, der dem modernen Menschen den Spiegel entgegenhält, enthüllte Klimt statt dessen die seelischen Probleme, welche der Versuch, die Geschlechtlichkeit zu befreien von den Zwängen einer moralistischen Kultur, zutage fördert. Der freudige Entdecker des Eros erkannte, wie er selbst in die Fänge der ›femme tentaculaire‹ (des Polypen-Weibes) geraten war. Die neue Freiheit verkehrt sich in einen Albtraum der Angst.

III

›Gustav Klimt‹, schrieb der Dichter Peter Altenberg, ›als erschauernder Maler bist Du zugleich ein moderner Philosoph, ein ganz moderner Dichter! Indem Du malst, verwandelst Du Dich urplötzlich, ja fast märchenhaft, in den ›modernen Menschen‹, der Du vielleicht im realen Dasein des Tages und der Stunde gar nicht bist!‹⁹ Klimt wird erfreut gewesen sein über Altenbergs Ritterschlag. Sein ausgreifendes Experimentieren als Maler war mit einer größeren Mission verknüpft. Klimt war ein Suchender und ein Prüfender dessen, was in der individuellen Erfahrung und in einer Kultur fraglich und problematisch ist. Wie Freud suchte er die Antwort auf seine Rätsel, indem er seine eigenen Abgründe erkundete, und oft gab er anderen offenherzig die Antwort, indem er sich selbst entblößte. Was er auf fröhlicher Suche nach sinnlicher Befreiung begann, endete bald schon in einem beruflichen – auch vielleicht sogar individuell psychischen – Desaster. Auf diesem Wege jedoch wurde Klimt eine Art Meta-Psychologe in der Welt des Gesichtes.

In den neunziger Jahren wurde Klimt die Wirklichkeit an und für sich zum Problem. Er wußte nicht mehr, sollte er sie im Physischen oder im Metaphysischen, im Fleisch oder im Geiste suchen. Diese überlieferten Einteilungsbegriffe verloren ihre Klarheit und Selbständigkeit. Die Krise des liberalen Ich wurde in der Unbestimmtheit der Grenzen zwischen diesen Bereichen spürbar. In Klimts beständig wechselnden Darstellungsweisen von Raum und Körperlichkeit – vom naturalistisch Bestimmten über das impressionistisch Verflüssigte bis zur Statik der geometrischen Abstraktion – können wir sein Tasten nach einer Orientierung in einer Welt ohne Koordination verfolgen.

Dem schien es angemessen, daß die Universität Wien Klimt die Gelegenheit bot, seine Sicht der ›condition humaine‹ im weitesten Sinne auf Gemälden darzustellen. Das Ministerium für Kultus und Unterricht lud 1894 nach

Konsultation eines Fakultätsausschusses Klimt dazu ein, drei Deckengemälde für die Aula der neuen Universität zu entwerfen. Zu dieser Zeit hatte Klimt gerade als junger Meister in der Ausmalung von Ringstraßengebäuden Berühmtheit erlangt, wozu auch die neue Universität als einer der letzten Großbauten gehörte. In der Zeit jedoch, als er den Auftrag ausführte (1898–1904), war Klimt völlig mit der Secession beschäftigt und mit seiner eigenen Suche nach neuer Wahrheit. Durch das Gestalten seiner neuen Vision für den Universitätsentwurf zog er die Wut sowohl der alten Rationalisten wie der neuen Antisemiten auf sich.¹⁰ In der Folge des Kampfes, der sich daraus ergab, wurde die Aufgabe der modernen Kunst in Wien heftig von Malern und gleichermaßen von der Öffentlichkeit und den Politikern diskutiert. Bei diesem Kampf wurden die Grenzen der radikalen Haltung der Secessionisten mit unverkennbarer Deutlichkeit gezogen. Klimts persönliche Niederlage in der Schlacht setzte seiner eigenen Rolle als Umstürzler der Tradition ein Ende. Sie führte ihn sowohl zu einer engeren Definition seiner Aufgabe als Künstler der Moderne wie schließlich zu einer neuen, abstrakten Phase in seiner Malerei.

Das Thema der Gemälde für die Universitätsaula war von Klimts akademischen Auftraggebern in der schönen Tradition der Aufklärung gestellt worden: »Der Sieg des Lichtes über die Finsternis«. Um ein Bild zu diesem Gegenstand in der Mitte, das Klimts Mitarbeiter Franz Matsch aufgetragen war, sollten vier Bilder die vier Fakultäten darstellen. Klimt sollte drei davon ausführen – »Philosophie«, »Medizin« und »Jurisprudenz«. Nach einigen anfänglichen Meinungsverschiedenheiten im Jahre 1898 über seine ersten Entwürfe gab ihm der Fakultätsausschuß und das Kultusministerium freie Hand. 1900 stellte er als erstes Bild die »Philosophie« vor und im Jahre darauf die »Medizin«.

Keines der Bilder zeigte einen leichten Sieg des Lichtes über die Finsternis. In der »Philosophie« (Abb. 45) erwies Klimt sich noch als Kind einer Theaterkultur. Die Welt stellt er uns dar, als würden wir sie vom Parterre her sehen, als »theatrum mundi« in der barocken Tradition. Wo aber das barocke »theatrum mundi« klar in Zonen von Himmel, Erde und Hölle eingeteilt war, schien die Erde selbst sich aufgelöst und mit den beiden anderen Sphären verschmolzen zu haben. Die ineinander verknöteten Leiber der leidenden Menschheit treiben langsam vorbei, ziellos schwebend in einer zähflüssigen Leere. Aus der kosmischen Trübe – die Sterne sind weit hinten – taucht eine schwere, schlafende Sphinx empor, völlig blind, die nichts als die Verdichtung des atomisierten Raumes ist. Einzig das Antlitz auf dem unteren Rand des Bildes läßt in seinem Leuchten das Vorhandensein einer bewußten Intelligenz vermuten. »Das Wissen«, wie der Katalog die Gestalt nennt,¹¹ ist in die Strahlen der Rampenlichter gestellt wie ein Souffleur, der sich umdreht, als wolle er uns, das Publikum, in das kosmische Schauspiel einbeziehen.

Klimts Weltvision ist die Schopenhauers – die Welt als Wille, als blinde Kraft in einem endlosen Kreisen von Gebären, Liebe und Tod. Peter Vergo

hat darauf hingewiesen, daß Klimt sein Verständnis Schopenhauers von Richard Wagner bezog, besonders aus dessen gedrängter Zusammenfassung der Gedanken des Philosophen in seinem vielgelesenen Essay »Beethoven«, und daß die Bildlichkeit wie die Bedeutung des »Philosophie«-Bildes durch »Das Rheingold« beeinflusst wurde.¹² Da Klimt sich in gesellschaftlichen und intellektuellen Kreisen bewegte, in denen die miteinander verschränkten Gestalten Wagner, Schopenhauer und Nietzsche allesamt bewundert wurden, kann er die Inspiration für seine kosmische Vision von jeder von ihnen bezogen haben. Vergo hat die mögliche Herleitung der mittleren Figur der »Philosophie« von Wagners Erda aufgezeigt; sowohl ihre Platzierung wie ihre seherische Haltung sprechen für diese Deutung.* Wagners Erda ist jedoch eine warme, grambeladene Erdmutter; Klimts »Wissen« dagegen ist kühl und hart. Auch kümmert sie sich nicht mehr als Klimt und seine wohlhabenden Auftraggeber um den Fluch des Goldes, der für den politisch aufgeladenen Wagner und seine kosmischen Helden ganz entscheidend war. Klimts philosophische Priesterin verrät in ihren seltsam leuchtenden Augen eine andere Haltung: eine zugleich wilde und eisige Weisheit, welche die Welt des Willens bejaht. Diese Darstellung deutet meiner Ansicht nach eher auf Nietzsches als auf Wagners Lektüre von Schopenhauers existenzieller Metaphysik. Wir haben gesehen, wie Klimt sich auf Nietzsches »Geburt der Tragödie« bezog bei seiner »Musik« vom Jahre 1898. Jetzt erinnert seine Gestalt der Philosophie an die dunkel rhapsodische Sprache von Zarathustras trunkenem Lied der Mitternacht:

O Mensch! Gib acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
»Ich schlief, ich schlief –,
»Aus tiefem Traum bin ich erwacht: –
»Die Welt ist tief,
»Und tiefer als der Tag gedacht.
»Tief ist ihr Weh –,
»Lust – tiefer noch als Herzeleid:
»Weh spricht: Vergeh!
»Doch alle Lust will Ewigkeit –,
»– will tiefe, tiefe Ewigkeit!«

Es ist dasselbe Lied, das Klimts späterer Abgott Gustav Mahler im Zentrum seiner 1896 vollendeten philosophischen Dritten Symphonie vertonen sollte (4. Satz). Mahlers wundervolle Komposition vermag zweifellos dem Betrachter von Klimts »Philosophie« einen anderen Zugang zur schmerzvoll psycho-

* Vergo weist darauf hin, daß die Szenenanweisungen für Erdas ersten Auftritt im »Rheingold« und der Inhalt ihrer Rede Klimts Farbe und Komposition ähnlich sind. Vgl. Anm. 12.

logisierten Weltsicht jener intellektuellen Generation zu eröffnen – einer Sicht der Welt, die zugleich Lust bejaht und unter der tödlichen Auflösung der Schranken des Ich und der Welt leidet, welche die Lust so will.^{*13}

Selbst Nietzsches Paraphrase des ›Trunkenen Lieds‹ der Mitternacht im glühenden Finale von ›Also sprach Zarathustra‹ liest sich, als sei es zur Erläuterung von Klimts Gemälde geschrieben.¹⁴ Und umgekehrt könnte Klimts Priesterin, die vor Entzücken außer sich ist, mit ihren Weinblättern im Haar Nietzsches mitternächtliche Sängerin illustrieren – diese trunkene Dichterin, die, wie ihre leuchtend erhobenen Augen beweisen, »überwach« ist.^{**}

Wie Nietzsches Dichterin führt Klimts ›Wissen‹ das Weh und, »tiefer noch«, die Lust selbst in den Traum ein, um das Leben in seiner geheimnisvollen Ganzheit zu bejahen: »Saget ihr jemals Ja zu einer Lust? Oh, meine Freunde, so sagtet ihr Ja auch zu allem Wehe.« Wie in Klimts treibender Kette des Seins sind alle Dinge »verkettet, verfädelte, verliebt (...) o so liebet ihr die Welt«.^{***}

So sahen und liebten die Professoren der Universität die Welt nicht. Sie hatten eine abweichende Auffassung vom Sieg des Lichts über die Finsternis und davon, wie er in ihren heiligen Hallen dargestellt werden sollte. Klimts Gemälde traf einen Nerv im akademischen Körper. Seine metaphysische ›Nuda veritas‹ hatte ihn mit wenigen anderen geistig Tätigen seiner Generation in einen Bereich jenseits der etablierten Grenzen von Vernunft und Recht geführt. Siebenundachtzig Mitglieder der Fakultät unterzeichneten eine Petition, die gegen das Gemälde protestierte und das Kultusministerium bat, es abzulehnen. Das Öl war ins Feuer gegossen. Klimts Kunst war ein weltanschaulicher Streitfall geworden und sollte bald zu einem politischen werden.

* Ein unmittelbarer philosophischer Einfluß Mahlers auf Klimt ist unwahrscheinlich. Klimt war mit Mahler wohl kaum vor 1902 näher bekannt, als Mahler Alma Schindler heiratete, die Klimt seit ihrer Kindheit kannte. Aber von der Zeit von Mahlers Amtsantritt als Operndirektor im Jahre 1897 an verkehrten sie in gesellschaftlichen und intellektuellen Zirkeln, die sich überschneiden und die von Gedanken Wagners und Nietzsches durchdrungen waren. Beide verkehrten im Hause von Professor Zuckermandl, und beide waren mit dessen Freund, dem Anwalt und Nietzscheaner Max Burekhard, vertraut, der Direktor des Burgtheaters und Redakteur des ›Ver Sacrum‹ war. Als Mahler nach seinem erzwungenen Rücktritt von der Hofoper Wien verließ und nach Amerika ging, war Klimt mit anderen Mahler-Enthusiasten am Bahnhof, um dem Dirigenten Lebewohl zu sagen. Vgl. z. B. Alma Mahler-Werfel, *Mein Leben*, Frankfurt 1965, S. 18, 22–26; Berta Szeps-Zuckermandl, *Ich erlebte fünfzig Jahre Weltgeschichte*; Kurt Blaukopf, *Gustav Mahler*, Wien 1969, S. 259.

** Klimt hatte ursprünglich die allegorische Gestalt des Wissens auf traditionelle Art als sitzende Frau im Profil konzipiert, die wie Rodins ›Denker‹ in Gedanken versunken ist. Erst 1899 ersetzte er sie durch Nietzsches mitternächtliche Sängerin, die in herausfordernder Frontalhaltung emporsteigt. Vgl. Christian M. Nebebay, *Klimt, Dokumentation*, Wien 1968, S. 214–216, Abb. 311–315.

*** Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, IV, Das trunkene Lied, Abschnitt 10.

IV

Die Krise wegen der Deckengemälde für die Universität hat ihre kunsthistorische Bedeutung in ihrem Einfluß auf die Entwicklung von Klimts Werk. Für den Historiker, der sich mit allgemeiner Geschichte befaßt, eröffnet jedoch der künstlerische Sensationsprozeß den Blick für ein weiteres Problem, die innige Verflochtenheit von Geist und Macht, Kultur und Politik im Morgengrauen des neuen Jahrhunderts. Die heftige Reaktion gegen die ›Philosophie‹ und die Positionen, die Klimts Gegner und Verteidiger bezogen, enthüllen, wie tief die Krise des Rationalismus in der österreichischen Elite gedungen war. Die Verfechter der beiden Bestandteile der österreichischen liberalen Kultur, die ich im ersten Kapitel dieses Buches als sich einander ergänzende Teile bestimmt habe – die Kultur des Gesetzes und die Kultur der Anmut –, standen sich in feindlichen Schlachtreihen gegenüber. Die kaiserliche Regierung, welche aus Gründen, die noch zu untersuchen sind, die neue Kunstrichtung der Secession unterstützt hatte, sah sich bald selbst im Kreuzfeuer zwischen den kämpfenden Gewalten einer alten moralischen und einer neuen ästhetischen Kultur. Wenn politische Fragen zu kulturellen werden, so werden auch kulturelle Fragen zu politischen. Um die Bedeutung von Klimts Kunst und der Wendung, die sie genommen hat, zu verstehen, werde ich erst die Konvergenz des Kulturellen und Politischen in der Bilderkrise der Universität untersuchen und dazu die Positionen dreier führender Akteure eingehend betrachten, die alle beachtliche Gelehrte und frühere Kollegen an der Wiener Universität waren: Friedrich Jodl, ein orthodoxer liberaler Philosoph, der in der Fakultät die Opposition gegen Klimt führte; Franz Wickhoff, ein Vorkämpfer einer neuen kunstgeschichtlichen Methode, deren kultureller Relativismus ihn zum geeigneten Verbündeten für Klimt und die moderne Kunst machte; und Wilhelm von Hartel, ein früherer Altphilologe, der Unterrichtsminister geworden war. Hartel war Mitglied im Kabinett Ernst von Koerbbers, dem ersten Ministerrat, der angesichts des paralysierten Parlaments versuchte, eine aufgeklärte Politik auf dem Verordnungswege durchzusetzen. Ebenso wie Klimt für Hartel politische Bedeutung erlangte, so gewann die Politik für Klimt existentielle und schließlich ästhetische Bedeutung.

In ihrer ersten Petition bewiesen die protestierenden Professoren, daß sie den Sinn von Klimts Darstellung der Philosophie verstanden, obwohl sie deren Schopenhauersche Weltsicht nicht ausdrücklich zu identifizieren vermochten. Sie beschuldigten Klimt, »verschwommene Gedanken durch verschwommene Formen« wiedergegeben zu haben. Das treffende Epitheton ›verschwommen‹ deutet sehr wohl die Verflüssigung der Konturen an, die wir bei dem Gemälde bemerkt haben. Während sie die Virtuosität anerkannten, mit der Klimt die Farbe verwendet, um eine Atmosphäre zu schaffen, die seiner »trüben Phantastik« entspricht, könne diese Fähigkeit nicht das

Chaos der Symbole und die Verworrenheit der Form entschuldigen, welche ihrer Ansicht nach die unzusammenhängenden Vorstellungen enthüllten, die hinter dem Bild standen. Da Klimt das geistige Erfassen mißglückt sei, habe er, so behaupteten sie, einen künstlerischen Fehlschlag produziert.¹⁵

Der Rektor, ein Theologe namens Wilhelm von Neumann, unterstützte die professoralen Widerständler und traf ins Herz der Kontroverse. In einem Zeitalter, in welchem die Philosophie die Wahrheit in den exakten Wissenschaften suche, so sagte er, verdiene sie es nicht, »als nebelhaftes, phantastisches Gebilde, als rätselhafte Sphinx dargestellt zu werden«.¹⁶ Es war ganz schlicht das Ideal der Beherrschung der Natur durch wissenschaftliche Arbeit verletzt von Klimts Bild eines problematischen, rätselhaften Kampfes in der Natur. Die Traditionalisten wünschten sich offensichtlich etwas, das Raffaels »Schule von Athen« ähnlich war, wo die Gelehrten der Antike – Platon, Aristoteles, Euklid und andere – in ruhigem Gespräch über die Natur der Dinge dargestellt werden. Ein Professor empfahl eine Szene, in welcher Philosophen verschiedener Zeitalter »in einem Hain versammelt stehen, auf und ab gehend, lässig hingelagert, Schülern dozierend« gezeigt würden.¹⁷ Es ist zu beachten, daß diese Empfehlungen auf eine gesellschaftliche Symbolik zielen: Gelehrte in Gesellschaft wirkend, verbreiten die Beherrschung der Natur und des menschlichen Lebens. Klimts »Philosophie« hatte zweifellos das gesellschaftliche Element umgangen. In seiner Welt war die gesellschaftlich gestützte geistige Herrschaftsstruktur verschwunden angesichts einer rätselhaften allgewaltigen Natur und der inneren Empfindungen des ohnmächtigen Menschen, der in ihr eingefangen war.

Obwohl der Rektor von Klimts Verteidigern beschuldigt wurde, selbst den professoralen Protest organisiert zu haben, war der Philosoph Friedrich Jodl (1849–1914) dessen wichtigster Sprecher.¹⁸ Sowohl der Mann wie seine Argumentation beleuchten die Bedeutung Klimts für die klassische liberale Kultur im Wandel. Als Philosophieprofessor verfocht Jodl den angelsächsischen Empirismus und Utilitarismus, der so rasch vom österreichischen Liberalismus assimiliert wurde, und wandte ihn auf das Gebiet der Ethik an.¹⁹ Seine bekannte »Geschichte der Ethik« feierte das Aufkommen einer humanistischen Ethik, die sich aus religiöser Illusion entfaltet hatte. Öffentliche Berühmtheit gewann er aber eher, wie John Dewey in Amerika, als Philosoph, der sich zu einer Vielzahl fortschrittlicher sozialer und politischer Gegenstände äußerte. Er war der Mitbegründer der Wiener »Gesellschaft für Ethik« (1894), die an der amerikanischen »Ethical Culture«-Bewegung orientiert war und für eine wissenschaftliche, vom religiösen Dogma befreite Sittlichkeit eintrat. Er kämpfte für die Emanzipation der Frau und für Bürgerrechte und war Vorsitzender im Volksbildungsverein, um damit beizutragen, die bedauerliche kulturelle Kluft zwischen Ober- und Unterschichten zu überbrücken.²⁰ Kurz gesagt, repräsentierte Jodl die fortschrittliche Phase des rationalen Liberalismus an der Jahrhundertwende in allen ihren Dimensionen. Die Art dieses Rationalismus hinderte ihn jedoch daran,



Tafel I: Pallas Athene, 1898



Tafel IX: Tod und Leben, 1916

zu gestatten, daß »die dunkle unklare Symbolik des Bildes, die nur von wenigen erfaßt und verstanden werden dürfte«, den Bereich der Universität schmücke. Philosophie, welche das Gemälde darzustellen ja behauptete, war immerhin eine Sache der Vernunft. In ausdrücklicher Unterstützung Jodls nahm Karl Kraus eine ähnliche Haltung ein: »Ein unphilosophischer Künstler mag wohl die Philosophie malen; allegorisieren muß er sie so, wie sie sich in den philosophischen Köpfen seiner Zeit malt.«²¹

Es war für einen Vorkämpfer der Freiheit wie Jodl nicht einfach, sich in der Affaire Klimt mit traditionelleren, religiös gesinnten Gegnern der Nacktheit und mit den Feinden künstlerischer Freiheit identifiziert zu sehen. Doch Klimts erotisierte organische Darstellung der Wirklichkeit stieß Jodl und andere wackere Verteidiger der rationalistischen Überzeugung ganz einfach ins Feld ihrer früheren Gegner, der tadelsüchtigen Klerikalen. Um das verwirrende Bündnis zu vermeiden, versuchte Jodl deshalb, die Sache vom philosophischen Gehalt zur ästhetischen Qualität zu wenden. Der Kampf gehe nicht gegen nackte Kunst noch gegen freie Kunst, sagte er in der »Neuen Freien Presse«, sondern gegen häßliche Kunst.²²

Gerade dieses vermeintlich rein ästhetische Urteil lieferte Klimts Verteidigern im akademischen Establishment ihr Stichwort zum Gegenangriff. Eine von dem Kunsthistoriker Franz Wickhoff geführte Gruppe von zehn Professoren unterbreitete dem Kultusministerium eine Gegenpetition, »da sie die Universitäts-Professoren als solche nicht für kompetent erachten, die Entscheidung in einer rein künstlerischen Frage zu beeinflussen.«²³ »Was ist häßlich?« Mit dieser Fragestellung beschloß Wickhoff den Handschuh aufzuheben, den Jodl hingeworfen hatte.

Franz Wickhoff (1853–1909) brachte in Klimts Angelegenheit mehr ein als seine berufliche Autorität, so gewichtig diese auch war. Zusammen mit Alois Riegl (1858–1905) entwickelte Wickhoff eine neue Ansicht der Kunstgeschichte, die besonders geeignet war, Verständnis für Neuerungen in der Kunst zu schaffen. Das Motto, das die Secession 1898 an ihr Haus geschrieben hatte – »Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit« – könnte gleichermaßen Wickhoffs im Entstehen begriffener Wiener Schule der Kunstgeschichte als Leitsatz gedient haben. Wie Klimt und die Secession die »Beaux Arts«-Tradition und den klassizistischen Realismus der Ringstraßenkultur verwarfen, so griffen Wickhoff und Riegl in den neunziger Jahren die Vorherrschaft der klassischen Ästhetik an. Während ihre Vorgänger in der Jahrhundertmitte die spätrömische und frühchristliche Kunst im Vergleich mit dem griechischen Vorbild als Verfall abtaten, erblickte die jüngere Generation der Gelehrten eine eigenständige Kunst, welche durch die kulturellen Werte, die sie entstehen ließen, gerechtfertigt war. »Verfall« lag für sie nicht im Gegenstand, sondern in der Betrachtung des Urteilenden. Riegl rehabilitierte das Barock im Vergleich zur früheren Vorliebe für die Renaissance und das Biedermeier im Vergleich mit dem Neoklassizismus des Empire. Die alten Maßstäbe formaler Vollendung wurden hinweggefegt und

mit ihnen die damit verbundenen Vorstellungen von künstlerischem Fortschritt und Verfall. In der Kunstgeschichte wie in der allgemeinen Geschichte zählte für die neue Wiener Schule, daß, wie Ranke es formuliert hatte, »alle Zeitalter unmittelbar zu Gott« seien. Um die einzigartigen Formen zu würdigen, die jede Epoche geschaffen hat, mußte man das erfassen, was Riegl das »Kunstwollen« einer Gesellschaft nannte: die jeweilige Absicht und Zielsetzung einer Kultur. Das ergab weder Fortschritt noch Rückschritt, sondern ewige Wandlung – und so wurde die Pluralität der Kunst jenseits jedes einzelnen ästhetischen Maßstabs a priori anerkannt.

Wickhoff und Riegl brachten damit den spätliberalen, nicht teleologischen Sinn für das Fließende in die Kunstgeschichte, der überall in der Kultur des Fin de siècle und so deutlich in Klimts »Philosophie« selber auftritt. Wie einer ihrer hervorragendsten Schüler es ausdrückte, bedeutete ihr Werk den »Sieg der psychologisch-historischen Auffassung der Geschichte der Kunst über die absolute Ästhetik«. ²⁴ Er legte in den Kunstformen der Vergangenheit und Gegenwart eine Fülle neuer Empfindungen frei und eröffnete mehrfache Weisen des Sehens, was die Ästhetik der Aufklärung blockiert hatte. Wie viele wußten es, als Wickhoff zur Verteidigung Klimts auftrat, daß er jetzt zur Unterstützung des modernen Künstlers eine analytische Methode anwandte, die er früher genau an dem Werk Raffaels erprobt hatte, das Klimts Gegner ihm entgegenhielten: der »Schule von Athen.« ²⁵

»Was ist häßlich?« In einer unter diesem Titel in der Philosophischen Gesellschaft gehaltenen Vorlesung gab Wickhoff zu verstehen, daß die Vorstellung des Häßlichen tiefe biologisch-soziale Ursprünge hat, welche in Klimts Gegnern noch am Werke seien. ²⁶ Der Mensch der Urzeit sah jene Formen als häßlich an, die »für die Erhaltung der Art« schädlich seien. Der Mensch in geschichtlichen Zeiten hat diese Verbindung natürlich beibehalten. Solange die herrschenden Klassen und das Volk die gleichen ethischen und religiösen Ideale geteilt hatten, hatten sich Künstler und Auftraggeber zusammen in eine Richtung bewegt und gemeinsam neue Konzeptionen des Natürlichen und neue Maßstäbe des Schönen entwickelt. In neueren Zeiten haben jedoch die humanistischen und antiquarischen Studien die Öffentlichkeit mit einem Gefühl für den Vorrang, wenn nicht gar die Überlegenheit antiker Kunst erfüllt. Damit entstand ein Gegensatz zwischen dem vergangenheitsorientierten Publikum und »dem Empfinden der immer vorwärtstreibenden Künstler«. In der Neuzeit hatten die gebildeten Klassen Schönheit mit der Kunst der Vergangenheit identifiziert, und doch, sagte Wickhoff, waren die »antiquierenden Nachempfinder«... »immer nur Geister zweiter Ordnung«. Sie kamen dahin, die neuen und unmittelbaren Ansichten der Natur, welche die Künstler schufen, als häßlich zu betrachten. Diese übertriebene Geschichtsgläubigkeit, meinte Wickhoff, näherte sich nun ihrem Ende. »Das Empfindungsleben der Zeit, durch geniale Naturen in körperliche Formen verdichtet, wirkt trotzdem mit elementarer Gewalt.« Wickhoff beendete seinen Vortrag mit einer beeindruckenden Interpretation von Klimts

»Philosophie«. Er hob das erleuchtete Haupt des Wissens besonders hervor, das ein Licht ausstrahle, »glänzend und trostreich, wie ein Stern am abendlichen Himmel« von Klimts überwältigender, außerräumlicher Welt.

Das Streitgespräch zwischen den beiden Bildungswelten, die Jodl und Wickhoff repräsentierten – die alte Ethik und die neue Ästhetik –, wütete zwar auf Vortragspodien und in der Presse im Frühjahr und im Sommer 1900, entschieden wurde es aber schließlich im politischen Bereich. Ihre volle Bedeutung erhielt Klimts Malerei erst in ihrem größeren politischen Zusammenhang. Die Kunst war immer schon ein bedeutender Bestandteil im öffentlichen Leben Österreichs, im Jahr 1900 gelang es ihr aber, eine entscheidende Stellung in der Politik einzunehmen. Die Ironie der Geschichte wollte es, daß die moderne Kunst das amtliche Wohlwollen gerade dann erlangte, als die moderne parlamentarische Regierung am Auseinanderbrechen war. Warum wohl?

Das Nationalitätenproblem mit dem Sprachenstreit in Verwaltung und Schulwesen hatte von 1897 bis 1900 die Regierung nahezu gelähmt. Die abwechselnd von den Tschechen und von den Deutschen geübte Obstruktionspolitik hatte die Regierungsbildung aus den Parteien unmöglich gemacht. Die Monarchie, welche ihre konstitutionelle Phase 1867 mit einem Bürgerministerium begonnen hatte, brach sie 1900 mit einem Beamtenministerium ab. Damit kehrte der österreichische Liberalismus zu seiner Tradition des aufgeklärten Absolutismus und der bürokratischen Herrschaft zurück. Die Bildung des Beamtenministeriums 1900 wurde Dr. Ernst von Koerber (1850–1919), einem fähigen und ideenreichen Beamten, anvertraut, der entschlossen war, über die hoffnungslos zerstrittene Volksvertretung hinweg so lange wie nötig das Land auf dem Verordnungswege zu regieren. Das Fernziel von Koerbers Strategie bestand darin, politische Spannungen zu umgehen durch eine Modernisierungskampagne in zwei Richtungen, einmal in der Wirtschaft und zum anderen in der Kultur. Auf diesen Gebieten, so glaubte er, könnten alle Nationalitäten ein gemeinsames, alle Trennung überwindendes Interesse finden. »Materielle und kulturelle Aufgaben fordern Einlaß an den Toren des Reiches«, sagte Koerber dem Reichsrat in seiner Regierungserklärung. »Die Verwaltung kann sie nicht ignorieren, nur weil das politische und das Nationalitätenproblem noch nicht gelöst sind.« Indem er die ganze Kraft des Staates in den Dienst der Kultur und der Wirtschaft stellte, wollte Koerber die Bürokratie verjüngen und ihr einen neuen Geist sozialer Dienstleistung einhauchen, um sie zu »einem modernen Instrument zu verwandeln.« ²⁷ Um die beiden Flügel seiner Offensive zu befehligen, wählte Koerber zwei bedeutende ehemalige Professoren der Wiener Universität. Der große Wirtschaftswissenschaftler Eugen Böhm-Bawerk wurde Finanzminister und mit der Entwicklung einer progressiven Besteuerung und Reformen der Wirtschaftspolitik betraut. Wilhelm Ritter von Hartel, der geachtet war sowohl als führender Altphilologe wie als besonnener Verwaltungsfachmann in dem nationalistisch belasteten Bereich der Bildung,

übernahm das Unterrichtsministerium. Vier Jahre lang, von 1900 bis 1904, beharrte Koerbers Kabinett in seinen Anstrengungen, Österreich durch Reformen wirtschaftlicher und kultureller Art zu retten.²⁸

Im Rahmen einer über den Nationalitäten stehenden Politik war es völlig sinnvoll, die Bewegung der Secession zu ermutigen. Ihre Künstler waren ihrem Geiste nach so kosmopolitisch wie die Verwaltung und die Wiener höhere Mittelschicht. Zu einer Zeit, als die Nationalitäten unterschiedliche völkische Stile in der Kunst entwickelten, hatte die Secession den umgekehrten Weg eingeschlagen. Da sie Österreich entschlossen den europäischen Strömungen öffnete, hatte sie in modernem Geist den traditionellen Universalismus des Habsburgerreiches bekräftigt. Ein Sprecher der Secession hatte ihre Verpflichtung der Bewegung gegenüber als eine Frage der Verteidigung einer rein österreichischen Kultur erläutert, einer Form der Kunst, die alle Kennzeichen der Menge von Völkern, aus denen sie besteht, zu einer neuen stolzen Einheit verschmilzt, was sie an anderer Stelle ein »Kunstvolk« nannte.²⁹ Der Unterrichtsminister offenbarte in überraschend ähnlichen Begriffen die Auffassung des Staates selbst schon vor Koerbers Kabinettsbildung, als 1899 ein Kunstrat als Körperschaft zur Förderung der Kunst im Interesse des Staates geschaffen wurde. Er hob besonders die Fähigkeit der Künste hervor, den Nationalitätenkonflikt zu überwinden: »Wenn auch jede Kunstentwicklung in nationalem Boden wurzelt, so sprechen doch die Gebilde der Kunst eine gemeinsame Sprache und führen, in einen edlen Wettstreit tretend, zu gegenseitigem Verständnis mit wechselseitiger Wertschätzung.«³⁰ Der Unterrichtsminister verkündete, daß der Staat keine besondere Tendenz begünstigen werde und die Kunst frei von Reglementierung sich nach ihren eigenen Gesetzen entwickeln müsse, und zeigte sich besonders um die moderne Kunst besorgt. Er forderte den Kunstrat auf, den »frischen, kräftigen Zug« zu fördern, der »in unsere Kunstkreise gekommen ist« und einen »neuen und mächtigen Aufschwung gebracht« habe. So war es geschehen, daß die alte Habsburger Monarchie aktiv die moderne Kunst unterstützte, während andere europäische Regierungen noch davor zurückschreckten.

Wilhelm von Hartel (1839–1907) war durch seine wissenschaftliche Überzeugung, seine persönlichen Beziehungen und sein Temperament bestens dazu geeignet, die neue Kunstpolitik zu entwickeln.* Als unbemittelter

* Hartels Laufbahn ist beispielhaft für das gebildete liberale Beamtentum. Als Sohn eines Leinwebers machte er durch eine Mischung von eigener akademischer Leistung, Taktgefühl und aristokratischer Patronage seinen Aufstieg in die höhere Unterrichtsverwaltung und den Dienstadel. Von 1896 bis 1899 war er Ministerialrat für Universitäten und das höhere Schulwesen. Er spielte bei der Öffnung des Universitätsstudiums für Frauen eine Schlüsselrolle und ebenso im geduldigen Umgang mit den Unruhen nationalistischer Studenten. Hartel war wie viele andere fortschrittliche Liberale ein begeisterter Wagnerianer, der aber keine Sympathie für Antisemitismus aufbrachte. Im Parlament verteidigte er die Zuerkennung eines Literaturpreises an Arthur Schnitzler angesichts antisemitischer

Student war er Hauslehrer von Karl Lanckoronski, Sproß einer mächtigen polnischen Adelsfamilie. Lanckoronski wurde später ein bedeutender Kunstsammler, und er benützte seinen Einfluß, um die berufliche und administrative Laufbahn seines früheren Lehrers zu fördern. Als Altphilologe wirkte Hartel gemeinsam mit Wickhoff im Kampf für ein neues Geschichtsbild, jenseits der Ideen von Fortschritt und Niedergang. 1895 hatten Hartel und Wickhoff gemeinsam an einem Werk gearbeitet, das immer noch als Pionierleistung interdisziplinärer Forschung gilt: der Edition eines frühchristlichen illuminierten Codex, der »Wiener Genesis«. Während Hartel den griechischen Bibeltext kritisch herausgab, lieferte Wickhoff eine Analyse seiner römischen Illustrationen, worin er bewies, daß das, was man für ein schwaches Echo des Verfalls griechischer Malerei gehalten hatte, in der Tat die glanzvolle Verwandlung und Übernahme antiker Stile und Darstellungsweisen für das heraufkommende römisch-christliche Wertesystem gewesen ist.³¹

Wie Hartel in seiner Wissenschaft sich dafür eingesetzt hatte: »Gelingt es nicht, die sakrosankten Kunstideale und Stilbegriffe zu beseitigen, bleibt alles nur eine Spielerei«,³² so verließ er als Kulturpolitiker der modernen Bewegung freudig das Gewicht des staatlichen Einflusses. Durch den beratenden Kunstrat konnte er für die Formulierung der öffentlichen Politik auf führende Secessionisten zurückgreifen. Otto Wagner, der Klimt als den größten Künstler, der je auf Erden wandelte, vergöttlicht hat³³, und Karl Moll, ein Maler mit ausgeprägtem Geschäftssinn, spielten eine wichtige Rolle bei den Entscheidungen des Rates.³⁴ Moderne Künstler erhielten Mal- und Bauaufträge und Stellen als Dozenten. Nicht nur einige von Österreichs größeren öffentlichen Gebäuden, sondern sogar seine Briefmarken und Münzen wurden von Secessionisten entworfen.³⁵ Hartels liebster Plan jedoch und der, worauf die Secessionisten von Beginn an entschieden drängten, war die Schaffung einer Modernen Galerie. Sie wurde vom Kaiser im Juni 1902 genehmigt und öffnete ihre Pforten im April 1903. Inzwischen

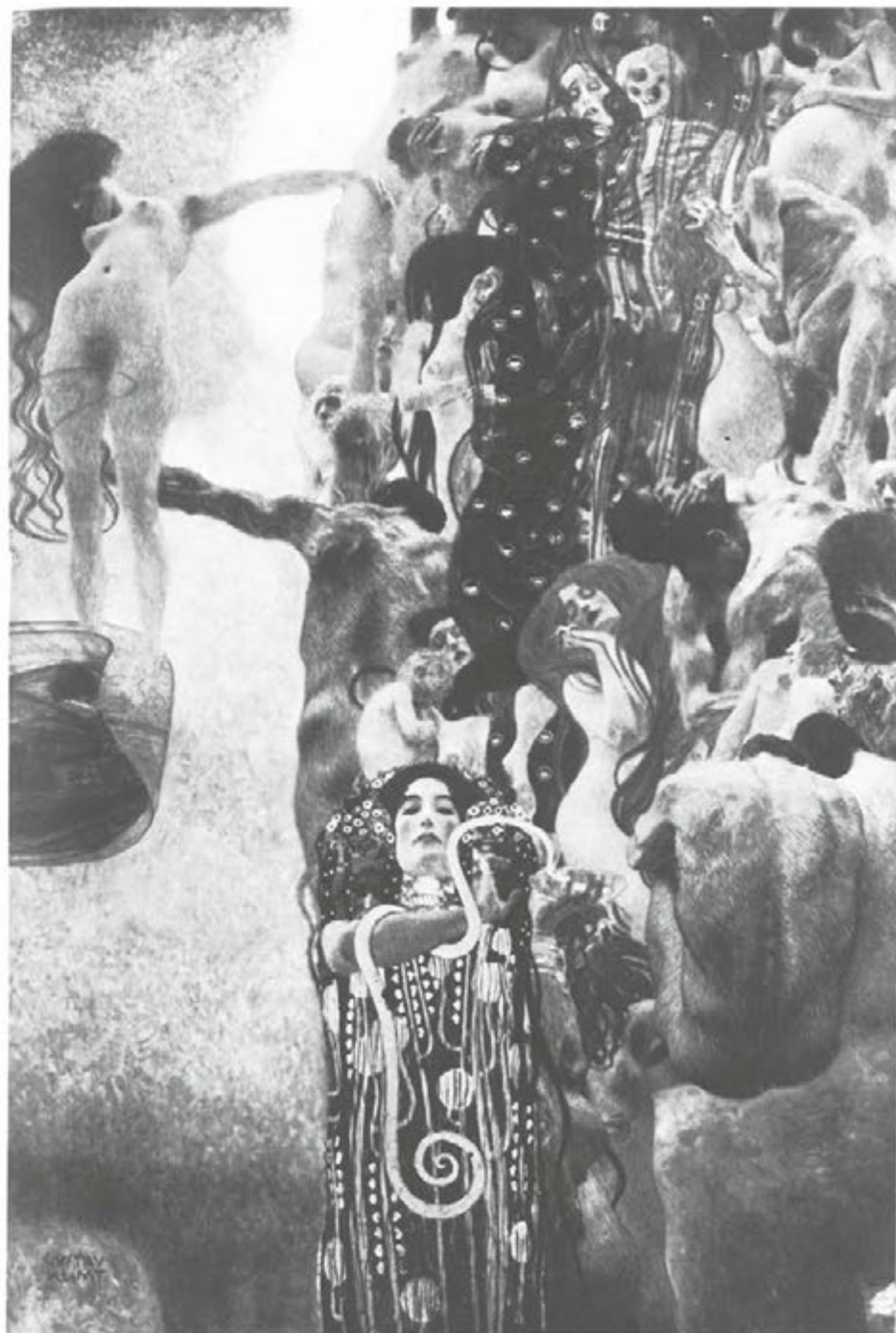
Angriffe. Trotz seines bebrillten akademischen Äußeren war er in den Salons der »zweiten Gesellschaft«, wo Intellektuelle und Männer aus Politik und Wirtschaft sich noch trafen und freien Umgang miteinander pflogen, für seinen Esprit bekannt. Siehe A. Engelbrecht, Wilhelm Ritter von Hartel, in: Biographisches Jahrbuch für die Altertumswissenschaft, Jg. 1908, S. 75–107.

* Otto Wagners Postsparkassenamt und seine Kirche am Steinhof waren vielleicht die am radikalsten modernen Monumentalbauten, die ein europäischer Staat seit dem Eiffelturm 1889 gebaut hatte. Koloman Moser entwarf die Briefmarken der Serien 1908–1913. Alfred Roller war der Bühnenbildner der Hofoper unter Gustav Mahler. Die Secessionisten – vor allem der heftige Otto Wagner – beklagten häufig ihren Mißerfolg bei Wettbewerben oder Ausschreibungen staatlicher Ämter, aber sie schnitten erstaunlich gut ab, wenn man die Feindseligkeit gegenüber ihrer Kunst bei einem weiten Teil der Öffentlichkeit bedenkt. Die Ausbildungsstätte, die seit 1899 die Hochburg der Secessionisten war, war die Kunstgewerbeschule. Der Architekt Josef Hoffmann, die Maler Koloman Moser, Alfred Roller und als Direktor Felician von Myrbach sowie der Bildhauer Arthur Strasser gehörten der Fakultät an.

sammelte Hartel durch Erwerbung und Geschenke tätig die Werke für eine staatliche Sammlung moderner Kunst. Das war der politische Zusammenhang, in welchem Klimts Bilder für die Universität aufgenommen wurden.

Zum Schaden für Klimt und die Absichten der Regierung blieb die offizielle Förderung der Secessionisten nicht unwidersprochen. Weit davon entfernt, die Kämpfer auf beiden Seiten einer gespaltenen Nation zu besänftigen, war die Sprache der neuen Kunst vielmehr Öl, ins Feuer gegossen. Aus der Universitätsaula griff es auf die Presse und bald auf die politische Arena über. Die Professoren schachmatt zu setzen, die in Klimts erstem Deckengemälde eine subversive Gegenkultur rochen, war der Regierung ein leichtes – Minister von Hartel und sein Kunstrat ignorierten einfach deren Petition.³⁶ Etwas ganz anderes war es, mit den oppositionellen katholischen Konservativen und der neuen Rechten fertig zu werden. Den schrillsten Ton im Lärm der Philisterpresse gegen die ›Philosophie‹ stimmte das ›Deutsche Volksblatt‹ an, die Zeitung von Bürgermeister Luegers Christlich-Sozialen, und das war der Schrei des Antisemitismus. Das ›Volksblatt‹ fand einen Weg, Klimt und Wickhoff mit den Juden gleichzusetzen, obwohl beide nicht jüdisch waren – vermittelt der Philosophischen Gesellschaft. Die Gesellschaft hatte nicht nur Wickhoff eingeladen, zugunsten Klimts zu sprechen, sondern sie begrüßte seine Verteidigung auch noch mit »einem lange andauernden und geradezu frenetischen Applaus«. Solche Lobhudelei unmoralischer Kunst erstaunte gar nicht, meinte der Reporter des ›Volksblatts‹, denn in diesem »Hort aller liberalen Bestrebungen« waren die »Mitgliederkarten aus gelbem Karton« ... »wobei sie aber leider nicht die dreieckige Form der Flecke beibehielt, durch welche man in früheren besseren Zeiten die Juden von den Christen unterschied«.³⁷

Unbewegt von den Angriffen auf sein Werk und gestützt von Ritter von Hartels ruhigem, aber entschiedenem Abweisen des professoralen Protests, ging Klimt daran, das Gegenstück zur ›Philosophie‹ zu vollenden. An den Iden des März 1901 wurde die ›Medizin‹ zum erstenmal im Haus der Secession gezeigt (Abb. 46). Wiederum stellte Klimt der Kultur des wissenschaftlichen Fortschritts eine befremdliche und schockierende Vision gegenüber. Den Handlungsbereich der Medizin stellte er dar als eine Phantasmagorie einer halb in Traum verfallenen Menschheit, welche passiv im Strom des Schicksals sich ihren Trieben ergibt. Der Tod haust mitten in diesem Strom des Lebens, und sein schwarzer Schleier wirbelt zwischen den ineinanderverschlungenen Körpern der Lebenden. Wie in der ›Philosophie‹ steht auch hier die Gestalt einer Priesterin an der Rampe, um zwischen den Zuschauern und Klimts existentiellem ›Theatrum mundi‹ zu vermitteln: Hygieia. Dieses stolze, große und machtvolle Weib ist die letzte vom Typus der androgynen Schutzgöttinnen, die Klimts mittlere Schaffensperiode kennzeichnen (1897–1901). Wie die meisten ihrer Vorgängerinnen – zwei der drei Athenen, die ›Nuda veritas‹ und das ›Wissen‹ – steht Hygieia dem



46 Medizin, Deckengemälde in der Universität, 1901

Betrachter frontal und gebieterisch gegenüber, als zwänge sie ihn, die existentielle Vision anzuerkennen, die hinter ihr steht. Das Schauspiel vom Leben, über das noch nicht entschieden ist, welches Hygieia beherrscht, bietet einen Kontrast zwischen der deutlich abgehobenen plastischen Körperlichkeit der einzelnen Gestalten und der Formlosigkeit ihrer Beziehungen im Raum. Die Gestalten treiben aufs Geratewohl, bald fest aneinandergeschlossen, bald schwebend für sich, aber immer einander unzugänglich. Obwohl die Leiber sich manchmal vereinigen, besteht keine Gemeinschaft zwischen ihnen. Damit ist die psycho-physische Erfahrung des einzelnen von Sinnlichkeit und Leiden abstrahiert von jedem gemeinsamen metaphysischen oder gesellschaftlichen Boden. Die Menschheit ist im Raum verloren.³⁸

Klimt machte nicht den geringsten Versuch, die medizinische Wissenschaft so darzustellen, wie die Ärzte es sich dachten. Der Kritiker der ›Medizinischen Wochenschrift‹ hatte allen Grund, sich zu beklagen, daß der Maler die beiden wichtigsten Aufgaben der ärztlichen Kunst ignoriert hatte: »erstens das Heilen, zweitens die Prophylaxe.«³⁹ Klimts Hygieia verkündet lediglich in ihrer hieratischen Haltung und mittels der Symbole, die ihr die antike griechische Tradition verlieh, die Doppeldeutigkeit unseres biologischen Lebens. In der griechischen Sage ist Hygieia die Doppeldeutigkeit par excellence; demgemäß tritt sie mit der Schlange auf, dem zweideutigsten Geschöpf. Zugleich mit ihrem Bruder Asklepios wurde Hygieia als Schlange aus einem irdischen Sumpfe, dem Land des Todes, geboren. Die Schlange als amphibisches Geschöpf und phallisches Symbol mit doppelgeschlechtlicher Bedeutung ist der große Auflöser von Grenzen: zwischen Land und Meer, Mann und Weib, Leben und Tod. Diese Eigenschaft paßt gut zur androgynen Beziehung und dem homosexuellen Wiedererwachen des Fin de siècle: Ausdrucksformen erotischer Befreiung auf der einen und männliche Impotenzangst auf der anderen Seite. Wo immer es um die Auflösung des Ich ging, ob bei der geschlechtlichen Vereinigung oder bei Schuld und Tod, erhob die Schlange ihr Haupt. Klimt hat ihren Symbolismus abwehrend bei der Athene, im Angriff mit der ›Nuda veritas‹ und verführerisch mit den ›Wasserschlangen‹ ausgenutzt. Jetzt verwendet er ihn philosophisch mit der Hygieia, Göttin der Mehrdeutigkeit. Hygieia, selbst eine Verwandlung der Schlange in Menschengestalt, bietet der Schlange die Schale mit Lethes Flut, um von ihrem uranfänglichen Naß zu trinken.⁴⁰ Damit verkündet Klimt die Einheit von Leben und Tod, die Durchdringung von triebhafter Lebenskraft und individueller Auflösung.

Diese symbolische Aussage läßt sich einsehen, ohne eines rationalen Verstehens zu bedürfen, wie Klimts Zeitgenossen beweisen. Während Hygieia aggressive Reaktionen auslöste, hatten Klimts feindlichste Kritiker kein Verständnis für die Bedeutung der Schlangen und Hygieias düsteres Spiel mit ihnen. Ihre Mißbilligung richtete sich und sprach sich aus eher gegen das »Unschickliche« der Gestalten im Hintergrund. Nacktheit ließ sich in der

großen künstlerischen Tradition rechtfertigen durch das Idealisieren der Darstellung. Was bei Klimt Anstoß erregte, war die naturalistische Konkretheit seiner Leiber und ihrer Haltungen und Stellungen. Zwei Gestalten verletzten besonders gröblich die überkommene Empfindlichkeit: der weibliche Akt am linken Bildrand, der mit dem Becken nach vorn schwebt, und die schwangere Frau oben rechts.⁴¹

Mit der ›Medizin‹ brach der Donner, der bei der ›Philosophie‹ gegrollt hatte, in ein heftiges Unwetter aus und zeitigte nachhaltige Formen für Klimts Selbstbewußtsein als Mensch sowohl wie als Künstler.⁴² Jetzt waren es nicht lediglich Professoren, die sein Werk angriffen, sondern ebenso auch mächtige Politiker. Der Staatsanwalt verfügte die Beschlagnahme der Nummer des ›Ver Sacrum‹, die Skizzen zur ›Medizin‹ enthielt, wegen Beleidigung der öffentlichen Moral. Eine gerichtliche Beschwerde wurde erfolgreich vom Vorsitzenden der Secession eingelegt, um den Bann des Zensors zu lösen, aber die Atmosphäre blieb erfüllt von Verdruß.⁴³

Zur gleichen Zeit übte eine Gruppe von Delegierten der alten und neuen Rechten einschließlich des Bürgermeisters Lueger Druck auf Minister von Hartel aus und zog ihn vor dem Reichsrat zur Rechenschaft. In einer parlamentarischen Anfrage erbat sie Auskunft vom Minister, ob er durch den Ankauf der ›Medizin‹ beabsichtige, eine Kunstrichtung offiziell anzuerkennen, welche das ästhetische Gefühl einer Mehrheit des Volkes verletzt habe. Damit begann die Politik der Regierung Koerber, die zur Überwindung politischer Abgründe die moderne Kunst nutzen wollte, diese Abgründe vielmehr zu vertiefen. Hartel entwarf zunächst eine trotzig Antwort an seine Kritiker aus seiner Entscheidung für die moderne Kunst heraus, worin er die Secession für die Belebung der österreichischen Kunst pries und dafür, daß sie ihr wieder ihr internationales Ansehen verschafft habe. »Einer solchen Bewegung entgegenzutreten, würde von einem völligen Verkennen der einer modernen Kunstpflege zukommenden Verpflichtungen Zeugnis geben, sie zu fördern halte ich für eine ihrer schönsten Aufgaben.«⁴⁴

Als er den Sitzungssaal des Hauses betrat, ließ jedoch politische Klugheit seine offene Redeweise mildern. Er wechselte mit seiner Position auf neutraleren Boden, daß es nämlich jenseits der Macht des Unterrichtsministeriums liege, irgendeiner künstlerischen Strömung das offizielle Zeichen der Billigung zu verleihen. Kunstrichtungen, erklärte der Minister dem Reichsrat, »stellen sich als Ergebnisse einer stetigen Fortentwicklung dar, welche durch tiefer liegende Wandlungen des gesamten materiellen und geistigen Lebens bedingt werden«. Sie können von Regierungen weder gemacht noch unterbrochen werden. Gedeihen können sie aber nur in Freiheit und weiterleben allein mit der Unterstützung der künstlerisch aufnahmefähigen Öffentlichkeit.⁴⁵ Hartel bestritt damit, daß die Secession einen besonderen Platz in der staatlichen Förderung einnehme.

Der Minister gab zwar nicht dem Druck nach, Klimts ›Medizin‹ zurückzuweisen, aber seine Beantwortung der parlamentarischen Anfrage bezeichnete

eine Wende in der Haltung, welche die Regierung Klimt gegenüber einnahm. Durch die Deckengemälde für die Universitätsaula war das erhoffte politische Aktivum der modernen Kunst zu einer politischen Verbindlichkeit geworden, und das machte Hartels vorsichtig veränderte Erklärung deutlich.

Andere Zeichen einer politischen Abkühlung traten danach in rascher Folge auf. Als Klimt zu einer Professur an der Kunstakademie gewählt wurde, verweigerte das Ministerium gegen alle Erwartung seine Ernennung.⁴⁶ Zur gleichen Zeit wurde Klimts wichtigster Gegner an der Universität, Friedrich Jodl, auf einen neuen Ästhetik-Lehrstuhl an Wiens Technischer Hochschule berufen. Jodls Antrittsvorlesung liest sich wie das Triumphgeschrei über Klimt und die Secession. Er griff moderne künstlerische Richtungen wegen ihres Subjektivismus und ihres Gebrauchs mykenischer und anderer primitiver Kunstformen an. Er verkündete die Notwendigkeit einer wissenschaftlichen Kritik, um der Kunst den Geist der Objektivität wieder zu verleihen. Und schließlich behauptete Jodl, daß die Vergangenheit die einzig angemessene Schule für den Kritiker wie für den Künstler sei.⁴⁷

Eine akademische Laufbahn in einem ganz anderen Bereich wurde von der Secessionspolitik gefördert: die Laufbahn Sigmund Freuds. Obwohl Freud, soweit uns bekannt, von Klimt und seinen Kämpfen ebenso unberührt blieb wie von der übrigen modernen Malerei, verdankte er doch die schließliche Bestätigung seiner Professur der Befassung des Ministers von Hartel mit der neuen Kunst. Die Geschichte von Freuds sehr verspäteter Ernennung ist zu umfangreich, um sie hier eingehend darzustellen.⁴⁸ Es würde uns zu weit von Klimt entfernen und in das dichte Netz persönlicher Beziehungen in der intellektuellen und Verwaltungselite verstricken, welche für seinen Aufstieg zu benützen Freud sich im Herbst 1901 widerstrebend entschloß. Ein rascher Seitenblick in das Dickicht läßt sich jedoch verantworten, um zu zeigen, wie Leben und Karrieren in Wiens »zweiter Gesellschaft«, wo Geist und Macht zusammentrafen, miteinander verflochten waren.

Vier Jahre lang nach dem ersten Vorschlag der medizinischen Fakultät der Universität Wien 1897, Freud zum Professor zu ernennen, ruhte die Beförderung im Unterrichtsministerium. Keine Gründe wurden damals für die Verzögerung genannt, noch wurden sie seither mit Gewißheit ermittelt. Im Herbst 1901 bewegte Freud seine Gönner in der Fakultät dazu, den Fall von neuem vorzulegen. Freud machte sich auch selbst ins Unterrichtsministerium auf. Dort fragte er einen früheren Lehrer um Rat, Sigmund Exner, der als Ministerialbeamter unter Hartel arbeitete. (Noch als Professor hatte Exner Jodls Petition der Fakultät gegen Klimts »Philosophie« unterstützt.) Exner gab Freud zu verstehen, daß eine persönliche Vermittlung notwendig sei, um seine Ernennung in Gang zu bringen. Freud wandte sich zunächst an

* Zu ihrem Stellenwert in Freuds geistiger Entwicklung siehe Kap. IV.

Elise Gomperz, die seit fünfzehn Jahren seine Patientin war. Sie war die Gattin des berühmten liberalen Altphilologen Theodor Gomperz, der Hartels Kollege an der Universität gewesen war.⁴⁹ Freud hatte 1879 noch als Student für Gomperz gearbeitet und John Stuart Mills »The Subjection of Women« (»Über Frauenemanzipation«) und andere Essays für Gomperz' Ausgabe von Mills »Vermischten Schriften« übersetzt.⁵⁰ Gomperz selbst war nicht in die Vermittlung zugunsten von Freuds Ernennung eingeschaltet. Seine Gattin sprach selbst beim Minister vor, hatte aber keinen Erfolg.⁵¹

Da suchte und fand Freud eine andere »Protectrix«, wie er seine Athenen der guten Beziehungen nannte. Er war die Baronin Marie Ferstel, Gattin eines Diplomaten und Schwiegertochter von Heinrich Ferstel, dem Erbauer der neuen Universität. Durch einen gemeinsamen Freund näherte sich die Baronin dem Minister in der Sache ihres Analytikers und versüßte ihre Bitte mit dem Versprechen, Gemälde für eines von Hartels Lieblingsobjekten aufzutreiben, für die Moderne Galerie, die bald eröffnet werden sollte. Offensichtlich dachte sie an ein Gemälde von Arnold Böcklin. Dieser Baseler Künstler der Jahrhundertmitte wurde sowohl von den Traditionalisten als ein klassischer Realist anerkannt wie auch von den Secessionisten als Pionier der Moderne verehrt wegen seiner Bilder zu Themen des triebhaften Lebens und des Todes. Da sein Werk die so tief wegen Klimts Universitätsbildern zerstrittenen Parteien verband, kam Böcklin Hartels Bedürfnissen der Jahre 1901–1902 sehr entgegen. Leider gelang es der Baronin nicht, sich des Böcklin bei seiner Eigentümerin, einer reichen Tante, zu bemächtigen. Hartel hatte aber Freuds Ernennung schon in Gang gesetzt. Die Baronin ihrerseits sandte Hartel statt des Böcklin ein Gemälde von Emil Orlik, einem der konservativeren Künstler der Secession.⁵² Der Minister hielt sein der Baronin gegebenes Versprechen, daß sie es als erste erfahren würde, wenn der Kaiser Freuds Ernennung unterzeichnet habe. An einem Märztag 1902, erzählt Freud, kam Baronin Ferstel in sein Sprechzimmer, »strahlend und einen pneumatischen Brief des Ministers schwingend«, der die gute Nachricht enthielt.

So schloß sich der Kreislauf der Hochschulpolitik in Wien. Hartel war durch die politischen Folgen der Bilder für die Universität zu sehr eingeschüchtert, um Klimts Anstellung an der Kunstakademie zu gestatten. Aber seine Förderung moderner Kunst war noch stark genug, um ihn durch das Versprechen einer Schenkung für seine Moderne Galerie dazu zu bewegen, Freud auf den begehrten Lehrstuhl zu setzen. Vielleicht verstand Freud, trotz seines offensichtlichen Desinteresses an moderner Malerei und ihren politischen Folgen, Hartels neue Behutsamkeit, als er seinem besten Freund schrieb: »Ich glaube, wenn ein gewisser Böcklin sich in ihrem Besitz befände anstatt in dem ihrer Tante..., wäre ich drei Monate früher ernannt worden.«⁵³ Die Welt der Elite Wiens war klein; die Launen und Schwächen eines Ministers sprachen sich schnell herum. Derselbe Windstoß im politischen Kräftespiel, der Klimt zurückschlug, kam Freud zur Hilfe.

V

Öffentliche Schmähung und berufliche Zurückweisung zu erfahren, traf Klimt mit betäubender Gewalt. Wie tief seine Reaktion ging, ist nicht aus literarischen Quellen zu erschen – Klimt ließ sich zu so gut wie gar keiner Äußerung dazu bewegen –, sondern aus seinem Werk. Nach 1901 dokumentiert seine Malerei zwei völlig entgegengesetzte emotionale Reaktionen, die beide für ein verwundetes, geschwächtes Ich symptomatisch sind: Zorn und Zurückgezogenheit. Für jede dieser Reaktionen entwickelte Klimt während vier Jahren des Schwankens zwischen Kämpfen und Fliehen eine eigene optische Sprache. Wir wissen von seinem persönlichen Leben zu wenig, um mit klarer biographischer Evidenz seine psychologische Entwicklung nachzeichnen zu können. Daß er in den Vierzigern war, als die Krise ernste Formen annahm, mag seinem öffentlichen Mißgeschick noch private Elemente hinzugefügt haben. Wir können nur das sagen, was seine Bilder andeuten: daß seine Persönlichkeit völlig durchgemischt und neugestaltet wurde. Denn er schuf eine Kunst des Zorns und allegorischer Aggression, die seinen früheren organischen Stil ablöste. Diese wich ihrerseits einer Kunst der Zurückgezogenheit und utopischer Abstraktion. Das äußere Ereignis, das seinen Bruch mit den öffentlichen Autoritäten besiegelte, war das Gesuch um den Rückkauf seiner umstrittenen Bilder für die Universität vom Ministerium 1905.⁵⁴ Sein Gegenangriff gegen seine Kritiker aber begann schon 1901 zu Beginn der Krise wegen der ›Medizin‹. Im dritten und letzten seiner Deckengemälde für die Universitätsaula, der ›Jurisprudenz‹, verlich Klimt seinem Zorn den heftigsten Ausdruck.

Während der Kontroverse um die beiden ersten Gemälde war die ›Jurisprudenz‹ nicht über die vorläufige Form einer 1898 vorgelegten Ölskizze hinausgediehen. Als Klimt 1901 an die Ausführung ging, war er bereit, dem Werk seinen ganzen Unwillen und das Gefühl erlittenen Unrechts einzuflößen. Das Sujet – das Recht selbst, als zutiefst verehrtes Element der liberalen Kultur Österreichs – bot sich seiner Absicht einer subversiven Aussage geradezu an. Man fühlt sich erinnert an den vergleichbar antipolitischen Geist, den Freud seinen Enthüllungen der Welt des Triebes in der ›Traumdeutung‹ einhauchte. Klimt hätte sehr wohl den bedrohlichen Mythos aus der ›Aeneis‹ verwenden können, den Freud auf das Titelblatt seines Traumbuches zwei Jahre zuvor gesetzt hatte: ›Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo‹, (›Weigern's die droben, so werd ich des Abgrunds Kräfte bewegen‹). Wie Freud es unter ähnlichen Bedingungen in den späten neunziger Jahren getan hatte, zwang Klimt sein eigenes Erlebnis der Enttäuschung durch die gesellschaftlichen Autoritäten – der Professoren, der Politiker und der Verwaltungsbeamten – in den Dienst einer sozio-psychologischen Einsicht durch die individuelle Offenbarung seiner selbst.

Als Klimt sich mit der ›Jurisprudenz‹ 1901 an die Arbeit machte⁵⁵, hatte er

einen Kompositionsentwurf vor sich, den er im Mai 1898 der Kunstkommission unterbreitet hatte (Abb. 47). Diese Skizze unterschied sich sowohl dem Geiste wie dem Stil nach von den entsprechenden Arbeiten der ›Philosophie‹ und der ›Medizin‹. Die Priesterin in der ›Philosophie‹ und Hygieia in der ›Medizin‹ waren geheimnisvolle Schergestalten in feierlichen statischen Posen, während die Gestalt der Gerechtigkeit zunächst aktiv und lebendig konzipiert war, ihr Schwert schwingend, als lasse sie es durch die Luft sausen, um die Bedrohung eines düsteren Polypen des Übels und Verbrechens unter ihr abzuwehren. Klimt idealisiert ausgesprochen die Gerechtigkeit in dieser Fassung, indem er sie mit den strahlenden kraftvollen Pinselstrichen einer Frau in Weiß in Whistlers Stil ausführte. Auch die räumliche Umgebung unterscheidet sich von der bei der ›Philosophie‹ und der ›Medizin‹; statt der schweren, zähflüssigen Atmosphäre der letzteren hat die ›Jurisprudenz‹ eine leuchtende und luftige. Klimt sah also ursprünglich die Gerechtigkeit frei von der Doppeldeutigkeit der Philosophie und Medizin. Um sie davon abzuheben, benutzte er den gleichen Kontrast in Stil und Technik wie in den beiden Gemälden für das Musikzimmer von Nikolas Dumba, ›Musik‹ und ›Schubert‹ (siehe oben, S. 208f.). Während er eine seelische und metaphysische Realität durch eine körperhafte naturalistische Technik ausdrückte, verwendete er auflösende impressionistische Malweisen, um ein Ideal darzustellen. Wir dürfen daraus schließen, daß Klimt 1898 die Rechtswissenschaft dem gleichen Idealreich zuordnete wie Schuberts ›Hausmusik‹ – was für den noch loyalen Sohn einer Kultur des Rechts eine angemessene Entscheidung ist.

Als er 1901 die Arbeit an der ›Jurisprudenz‹ wieder aufnahm, nach der Kontroverse um die Bilder für die Universität, änderte Klimt seinen Entwurf völlig. Die neue Fassung (Abb. 48) muß man in Beziehung zur früheren Skizze zur ›Jurisprudenz‹ sehen und ebenso in Beziehung zur ›Philosophie‹ und zur ›Medizin‹, um zu würdigen, wie drastisch dieser Wechsel der Ansicht war. Der Schauplatz wurde vom winddurchwehten Himmel der ersten Fassung verlagert in eine luftlose Hölle. Die Hauptfigur ist nicht mehr eine erhabene Gerechtigkeit, sondern eher ein hilfloses Opfer der Rechtspraxis. Beim Ausarbeiten des neuen Bildes verwirklichte Klimt drei Anregungen, welche die Mitglieder des Gemäldeausschusses zur Verbesserung der Fassung von 1898 vorgeschlagen hatten. Er tat es aber so ironisch, daß bei seiner Darstellung des Rechts jede Änderung das Element des Entsetzens steigerte. Die Kommissionsmitglieder hatten 1.) »Eine deutliche Charakterisierung der Hauptfigur«, 2.) »eine größere Ruhe in ihrer Stellung« und 3.) »eine entsprechende Verbesserung der in den untern Partien des Bildes bemerkbaren Leere« gefordert. In Erfüllung der ersten Forderung ersetzte der Mann in den Fängen des Rechts in nur allzu konkretem Realismus den reinen transparenten Impressionismus, in welchem die Gerechtigkeit der ersten Fassung gemalt war. Klimt ersetzte den frischen und bewegten Himmel der ersten Fassung durch die starre und klamme »Ruhe« eines

Vollzugsraumes der Gesellschaft. Und die »bemerkbare Leere« schließlich wurde ausgefüllt durch das entsetzenerregende Schauspiel des Rechts als erbarmungsloses Strafen, das seine Opfer zerstört. Damit berücksichtigte der Maler alle drei Forderungen seiner Auftraggeber in streng wörtlichem Sinne, während er ihre Wertvorstellungen aggressiver als je zuvor verhöhnte.

Im Verhältnis zu den beiden schon fertiggestellten Bildern hat Klimt in der »Jurisprudenz« auch manche Verbindungen abgebrochen. Er verwandelte den Raum, kehrte den Aufbau um und radikalisierte den Bildgehalt. Der fingierte Raum der »Philosophie« und der »Medizin« war noch wie eine Proseniumsfläche in drei vertikalen Ebenen hintereinander konzipiert. Die Perspektive des Betrachters ging von der Seite der Zuschauer bei den Rampenlichtern aus. Die allegorischen Gestalten, Wissen und Hygieia, standen in einer zweiten Ebene an der Rampe unten und vermittelten zwischen den Zuschauern und dem kosmischen Schauspiel. Das Schauspiel selbst nahm die dritte, hinterste räumliche Ebene ein und beherrschte das Ganze. In der »Jurisprudenz« ist der gesamte Raum in eine einzige zurückweichende Perspektive gerafft, aber auch geteilt, seitlich in eine obere und eine untere Welt. War der Fluchtpunkt in der ersten Fassung zum Himmel gerichtet, so ging er jetzt ins Höllisch-Unterirdische oder in die Abgründe der See. In der oberen Welt, fern von uns, stehen die allegorischen Gestalten von Wahrheit, Gerechtigkeit und Gesetz. Ikonographisch sind sie Entsprechungen und Schwestern von Hygieia und der Priesterin der Philosophie. Aber anders als diese spielen sie keine Mittlerrolle, um uns den Geheimnissen ihrer Sphäre näherzubringen. Im Gegenteil ziehen sie sich auf ihren hohen Schwebebalken zurück und überlassen uns dem Bereich des Schreckens, damit wir das namenlose Geschick des Opfers teilen. Damit wird nur das, was das Recht zu sein beansprucht, in der geordneten oberen Hälfte des Bildes ausgedrückt. Das ist die offizielle Welt der Gesellschaft: eine unnatürliche Umgebung gemauerter Säulen und mosaikartig rechtwinklig verzierter Wände. Dort befinden sich auch die Richter mit ausgetrockneten kleinen Gesichtern als Köpfe ohne Leiber. Auch die drei allegorischen Gestalten sind gefühllos, schön, aber blutleer in ihren geometrisch stilisierten Gewändern.

Die Wirklichkeit des Rechts liegt jedoch nicht in diesem höheren Bereich stilisierter Regelmäßigkeit und statischen Dekors, sondern in dem vakuumartigen Raum darunter, wo das Recht vollzogen wird. Kein Verbrechen wird hier dargestellt, nur die Strafe.* Und die Strafe hat Geschlecht und psycho-

* Karl Kraus bemerkt in einer seiner zahlreichen feindlich gesonnenen Kritiken Klimts bitter, »der Künstler, der zweimal schon des Gedankens Blässe mit den leuchtendsten Farben übertüncht hat, wollte die »Jurisprudenz« malen und hat das Strafrecht symbolisiert.«

Damit erfaßte Kraus wohl die Wahrheit von Klimts Gemälde, verfehlte aber völlig seine kritische Intention. Siehe: Die Fackel, Nr. 147, 21. November 1903, S. 10.

logischen Charakter gewonnen als erotischer Nachtmahr in einer feuchtkalten Hölle. Die anspielungsreiche Bildsprache verbindet antike und moderne Bildelemente und Vorstellungen. »The loins are the place of the last judgment«, sagt Blake (»Die Lenden sind der Ort des jüngsten Gerichts«). Kastrationsangst beherrscht Klimts Handlung im Brennpunkt: das männliche Opfer – passiv, niedergedrückt, impotent – ist in einer lebendigen Schlinge gefangen, einem Polypen, der ihn wie ein weiblicher Schoß umgibt. Die Furien, die die Hinrichtung überwachen, sind *femmes fatales* des Fin de siècle und griechische Mänaden in einem. Ihre gewellten Umrißlinien und verführerischen Mähen sind wahrscheinlich inspiriert von den weiblichen Gestalten des holländischen Malers des »Art nouveau«, Jan Toorop.⁵⁶ Klimt hat ihnen jedoch den grausamen gorgonenartigen Ausdruck antiker Mänaden verliehen. Nicht die idealisierten Gestalten oben, sondern diese schlangenhaften Furien sind die wirklichen Vollzugsbeamten des Rechts. Und ganz um sie herum in der hohlen Leere der Hölle verstricken und verwickeln dichte Haarstrudel sie in eine grauenvolle sexuelle Wahnvorstellung.

Klimts zweigeteilte Welt des Rechts mit ihren drei Grazien der Gerechtigkeit oben und ihren drei Furien des Triebes unten erinnert an die machtvolle Lösung von Aischylos' »Orestie«, wo Athene Zeus' Herrschaft des vernünftigen Gesetzes und väterlicher Gewalt über das mutterrechtliche Gesetz der Blutrache begründet. Wenn Athene ihren Gerichtshof für die Gesellschaft erbaut, den Areopag, dann überzeugt sie die Erinnyen, dessen Schutzherrinnen zu werden, und bändigt deren Macht, indem sie sie in ihren eigenen Tempel einbezieht. Vernunft und Kultur feiern damit ihren Triumph über Trieb und Barbarei.⁵⁷ Klimt kehrt diesen antiken Symbolismus um, gibt den Furien ihre ursprüngliche Gewalt zurück und zeigt, daß das Gesetz Gewalttat und Grausamkeit nicht überwunden hat, sondern nur verdeckt und legitimiert. Aus den tiefinnersten Gewölben der Erde, in welche, nach Aischylos, Athene die »Töchter der Nacht« gebannt hatte, ruft Klimt in seinem Zorn und seiner Angst sie wieder hervor. Nach seiner Bestätigung, daß die Mächte des Triebes stärker sind als die Politik, hätte Klimt nicht mehr den Tempel der Minerva »in seiner Erniedrigung und Verstümmelung anbeten können«, wie Freud es tat (siehe S. 189f.). Athene, die Klimt so oft dargestellt hat in vielen Rollen, ist für ihn von dem ihr einzig zugehörigen Schauplatz des Rechts einfach abwesend. Die Wiederkehr des Verdrängten wird durch das Verschwinden der Göttin bezeichnet. Damit hat Klimt im abschließenden Gemälde seiner Reihe, die den Sieg des Lichts über die Finsternis verherrlichen sollte, ganz unzweideutig den Vorrang der Finsternis verkündet, »des Abgrunds Kräfte« bewegt: er grub die Macht des Triebes wieder aus und stellte sie im Symbol der Furien dar – jene Macht, die unter der politischen Welt von Recht und Ordnung lag. Bei Aischylos hatte Athene die Gerechtigkeit zur Herrscherin über den Trieb eingesetzt; Klimt hat ihr Werk zurückgenommen.

Obwohl Klimts »Jurisprudenz« das Schaustück eines bewußten Angriffs

war, trug es doch auch das Merkmal einer Stimme, die aus dem Herzen kam. Das Verfahren der Anklage selbst, mit dem Gewicht auf dem einzelnen Leidenden, bedeutete einen Wechsel vom öffentlichen Ethos zum privaten Pathos. Kein Nietzschescher *Amor fati* ist bei Klimts alterndem Opfer des Rechts zu bemerken – nur Zeichen der Schwäche, Zeichen von Leid. Als einziges der für die Universitätsaula konzipierten Gemälde hat die *„Jurisprudenz“* eine männliche Hauptfigur. Aber sie unterscheidet sich völlig von der früheren allegorischen männlichen Gestalt, die Klimt gezeichnet hat, dem Theseus des ersten Ausstellungsplakats der Secession als symbolischem Helden der ödipalen Revolte der Künstler (Abb. 37). Dort stößt der kraftvolle Jüngling sein Schwert in den Minotaurus der Tradition. Jetzt erleidet das alternde Opfer eine Bestrafung, die typisch für das Ödipusverbrechen ist: Kastration, Verdammung zur Impotenz. Man darf vermuten, daß Klimt hier nicht nur Schmerz und Wut ausdrückt, sondern ein weiteres Gefühl, das typisch ist für ein geschwächtes Ich: Schuld. Bestand Klimts Angriff gegen die Väter, wie seine akademischen und politischen Gegner es sahen, nicht in sexueller Freizügigkeit? Zur Rebellion für die Befreiung des Eros passen genau die Phantasien sexueller Bestrafung in Klimts *Furien*.⁵⁸ Damit legt die Bildsprache nahe, daß Klimt unter dem Schlag der Kritik selbst während seines Gegenangriffs die Verwerfung seiner künstlerischen Sendung, als Befreier des Trieblebens von der Gesetzkultur zu wirken, teilweise als persönliche Schuld verinnerlichte. Und noch seine Herausforderung war gefärbt vom Geist der Impotenz.

Andere Gemälde der Jahre 1901 bis 1903 drückten die trotzig Laune aus, welche schon die *„Jurisprudenz“* beherrscht hatte. Aus der *„Medizin“* erhob Klimt jene beiden Gestalten zu Gegenständen eigener Darstellungen, die am heftigsten die Anschauungen der Moralisten verletzt hatten. Mit dem entschiedenen Willen, Mißfallen zu erregen, entwickelte er ihre freizügige Sinnlichkeit sogar noch weiter. Eine zeigte unter dem Namen *„Goldfisch“* (Abb. 49) einen weiblichen Akt, die prachtvolle Rückansicht schamlos dem Betrachter weisend. Klimt wollte sie *„Für meine Kritiker“* nennen, bis Freunde ihm das ausredeten.⁵⁸ Das andere Bild, *„Hoffnung“*, zeigte in einer weiter ausgeführten Form die Schwangere, welche das Publikum bei der *„Medizin“* so erregt hatte. Klimt stellte sie dar mit einem Höchstmaß an Einfühlungsvermögen in die doppeldeutigen Gefühle einer Frau in den schweren letzten Wochen vor der Entbindung. Beide Gemälde vermehrten die Spannungen zwischen dem Maler und dem Unterrichtsministerium. Baron von Hartel überzeugte 1903 den unwilligen Klimt, die *„Hoffnung“* nicht auszustellen, um nicht die Annahme seiner Gemälde für die Universitätsaula aufs Spiel zu setzen.⁵⁹ Das Ministerium versuchte auch zu ver-

* In der griechischen Mythologie sind die Furien (Erinnyen) durch ihre Entstehung schon mit sexueller Gewalt verbunden. Sie entsprangen dem vergossenen Samen ihres kastrierten Vaters, des Titanen Uranos.



49 Goldfisch, 1901–1902

hindern, daß ›Goldfisch‹ in einer Ausstellung österreichischer Kunst in Deutschland gezeigt würde.⁶⁰ Dann verweigerte es die Zustimmung dafür, daß die ›Jurisprudenz‹ auf der Ausstellung in St. Louis 1904 die österreichische Kunst als Hauptwerk vertrete.⁶¹ Der Abstand zwischen dem selbstbewußten Auftreten des Künstlers und seiner Freunde und der ängstlichen Vorsicht der Bürokraten wuchs.

VI

1902 begann Klimt, während er noch an seiner herausfordernden ›Jurisprudenz‹ arbeitete, sich mit einem weiteren Entwurf zu einem großformatigen Wandbild zu beschäftigen, das gleichermaßen für seine künstlerische Entwicklung von Bedeutung ist. Als riesiger Fries sollte es Beethoven und seine Vertonung von Schillers Lied ›An die Freude‹ feiern. War die ›Jurisprudenz‹ Klimts kühnster Ausdruck narzißtischen Zorns gewesen, so sollte der Beethoven-Fries sein Gegenteil werden: eine Kundgabe narzißtischer Regression und utopischer Seligkeit. Der Kampf fand hier sein Gegenstück in der Flucht. Wo die Politik Niederlage und Leiden gebracht hatte, bot die Kunst ein Entweichen und Trost. Stilistisch wie in der Konzeption bezeichnet der Beethoven-Fries einen Wendepunkt in Klimts Kunst.

Den Anlaß zu diesem Werk gab die Wiener Ausstellung des hochgefeierten zeitgenössischen Beethoven-Standbilds des Leipziger Künstlers Max Klinger (Abb. 50). Die Künstler der Secession beschlossen, ihr ganzes Haus in einen Tempel zu verwandeln, der Klingers Standbild geweiht würde. Gewiß war das der Höhepunkt einer der schon früher beobachteten Tendenzen der Secession: die Kunst zu einem Religionsersatz zu machen, der Zuflucht vor dem modernen Leben gewährte. Alle bedeutenderen Künstler der Secession steuerten zur Beethoven-Ausstellung ihre Zeit und Mühe bei, um Klinger so zu verherrlichen, wie dieser Beethoven erhoben hatte zu einem Prometheus der Kunst, welcher die Geier des Lebens in Bann hält. Wenn es je ein Beispiel von kollektivem Narzißmus gegeben hat, so war es dieses: Künstler (der Secession) verherrlichten einen Künstler (Klinger), der wiederum einen Heros der Kunst (Beethoven) verherrlicht. Der Katalog der Ausstellung sprach von der Sehnsucht der Secession nach einer großen Aufgabe, und daraus sei die Idee entstanden, das zu unternehmen, was das Zeitalter vom Künstler fordere, die wirkungsvolle Entwicklung des Innenraums. In der Tat ist die Beethoven-Ausstellung ein ›Gesamtkunstwerk‹ ästhetisierter Innerlichkeit.

Der Architekt Josef Hoffmann benutzte den Vorteil des verwandlungsfähigen Raumes im Haus der Secession und schuf ihn um zu einem pseudo-primitiven grobstrukturierten Heiligtum. Sein Inneres war tatsächlich Pionierarbeit, die den neuen Brutalismus ankündigte (Abb. 51). Durch feierliche Flure, welche hier und da mit Keramiktafeln und neoprimitiver Skulptur

verziert waren, gelangte der Jünger zu einer Vorhalle, von welcher aus er das Allerheiligste erblickte, wo Beethoven thronte. Durch jedes erdenkliche Mittel der Andacht vorbereitet, komme man in einer Art Hypnose an, schrieb die ›Neue Freie Presse‹. Zur Eröffnung der Ausstellung vermehrte Gustav Mahler noch den Glanz durch die Teil-Aufführung von Beethovens Neunter in einer eigens arrangierten kleineren Besetzung.⁶²

Klimt steuerte ein Wandbild bei, eine Allegorie in drei Teilen, um die Macht der Kunst über alles Widrige darzustellen. Obwohl das Thema dem von Klingers ›Beethoven‹ nahesteht, entzieht Klimt ihm alles Prometheische. Das erste Bild ›Sehnsucht nach dem Glück‹ zeigt die Schwachen, die den gewappneten Starken anflehen (Abb. 52). Die Gestalt des Starken ist jedoch



50 Max Klinger: Beethoven: In der Secessions-Ausstellung, 1902

nicht mehr der kämpferische Theseus, der auf Klimts Plakat zur ersten Ausstellung der Secession den Minotaurus erschlug. Der Ritter tritt hervor aus einem Turm in Gestalt eines weiblichen Schoßes, von zwei weiblichen Geistern ermutigt, um die Krone des Sieges zu erringen. »Die feindlichen Kräfte« des zweiten Bildes (Abb. 53) sind allesamt weiblich, mit Ausnahme vielleicht des affenartigen geflügelten Unwesens in der Mitte. Sie stehen zwischen den Leidenden und dem Glück. Es gibt kein heroisches Gefecht, keine Entsprechung zu Beethovens stolzer türkischer Schlachtenmusik in der Neunten. Wie der Katalog eigens hervorhebt, überfliegen die Sehnsüchte und Wünsche der Menschheit die feindlichen Kräfte. Diese psychische Haltung ist geradezu klassischer Ausdruck einer Ich-Schwäche, die in der Phantasie einen Ersatz für die mangelnde Beherrschung der Wirklichkeit findet: der Wunsch ist alles, und die Auseinandersetzung wird vermieden. Die Wünsche kann man waagrecht über die Gestalt der Musik fliehen sehen (Abb. 54) – es sind traumhafte Gestalten in langen Gewändern, sublimierte Schwestern von Klimts sinnlichen Wasserschlangen.

Das letzte und interessanteste Gemälde stellt die Erfüllung dar (Abb. 55). Es wird beschrieben: »Die Sehnsucht nach dem Glück finde ihre Stillung in der Poesie«. Hier, sagt der Katalog, führe die Kunst uns in das Reich der Ideale, wo allein wir reine Freude, reines Glück und reine Liebe zu finden vermögen. Klimt entwarf dieses letzte Bild, um ein Wort aus Schillers Lied »An die Freude« zur Anschauung zu bringen: »Diesen Kuß der ganzen Welt«. Schiller und Beethoven meinten diesen Kuß politisch, als Kuß der Brüderlichkeit des Menschen – »Seid umschlungen, Millionen« war Schillers universelle Aufforderung. Beethoven läßt diese Zeile nur durch männliche Stimmen singen, *Andante maestoso*, mit aller Kraft und Würde brüderlicher Inbrunst. Für Klimt ist es kein heldenhaftes, sondern ein rein erotisches Gefühl. Merkwürdiger noch, Kuß und Umarmung finden in einem Mutterleibe statt. Der hohe Flug, der so typisch für narzißtische Omnipotenzphantasien ist, endet in erotischer Erfüllung in einem Mutterleib. Und selbst in jenem Himmel noch umschlingen Frauenhaare die Knöchel des Liebhabers auf die gefährliche Weise, die wir bei Klimt schon so gut kennengelernt haben. Auch in Arkadien noch bedeutet das Geschlecht Verstrickung.

Um die volle Bedeutung von Klimts Krise im Jahre 1901 und die damit vollzogene Trennung der Politik von der Kunst zu beurteilen, müssen wir die Opferungsszene in der »Jurisprudenz« und die Erfüllung im Beethoven-Fries zusammen betrachten. Sie sind als paarweise Gegensätze aufeinander bezogen, wobei jede in einem Stil ausgeführt ist, der ihrer Idee entspricht. Das zentrale Symbol ist in beiden Allegorien der Mutterleib und die Beziehung des Mannes zu ihm. Der Polyp des Gesetzes in Form eines Mutterschoßes mit seinen bedrohlichen Fangarmen steht im Gegensatz zur Laube der Poesie in Mutterleibsgestalt mit seinen zarten Ranken auf dem dritten der Beethoven-Bilder. Die Saugnäpfe des ersteren werden Blüten im zweiten. In beiden Fällen sind die Hauptfiguren männlich. Auf dem ersten das Opfer der Justiz



54 Beethoven-Fries, Detail von Bild III: Musik, 1902

– ein alter Mann, von einer fleischlichen Falle gefaßt; auf dem zweiten Bild der Sieger der Kunst – ein junger Mann in der Erregung der Liebe, mit seiner Gefährtin vereint in einer Säulenform, die unzweideutig wie ein aufgerichtetes männliches Glied gestaltet ist innerhalb des gebärmutterartigen Wonnerraumes der Kunst. Beide in diesen Darstellungen verwendeten Stile erreichen ein neues Niveau des Gegensatzes bei einer schon früher beobachteten Unterscheidung einer flächig-linearen Behandlung noch nicht verwirklichter Vorstellungen und eines räumlich-plastischen Naturalismus zur Gestaltung der Wirklichkeit. Die Kontrollorgane des männlichen Schicksales in der Politik, die Furien, sind organisch dargestellt, als körperliche leibhaftige Höllenkatzen. Sie sind wirklich. Die himmlischen Chorsängerinnen dagegen, die Schillers »Diesen Kuß der ganzen Welt« singen, sind die abstrahierteste flächige Gestaltengruppe, die Klimt je gemalt hat. Das wellenhafte Erzittern ihrer blütengeschmückten Gewänder ist ein Echo von Klimts sinnlicheren Darstellungen weiblicher Verzückerung; ihre stilisierte Flächigkeit aber deutet Körperlosigkeit an, wie bei einem byzantinischen Engelschor.⁶³ Der Gegensatz dehnt sich aus zur räumlichen Stellung: die Furien sind regellos und dynamisch im Raum verteilt, während die Engel der Kunst statisch in Reihen geordnet sind, wobei noch ihr Erbeben gemessene, lineare Rhythmen hervorruft. Auf jeder Ebene inszenieren die beiden Werke das negative Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Ideal, zwischen dem Reich von Gesetz und Gewalt und dem Reich der Kunst und Anmut. Daß die Doppeldeutigkeit des Geschlechtlichen, als Strafe und als Erfüllung, dabei die symbolische Verknüpfung beider Sphären bewirkte, entsprach nur dem triebhaften Gehalt von Klimts Streben nach Befreiung und seinem Geschick in der Öffentlichkeit.

Stellt die »Jurisprudenz« den Höhepunkt von Klimts kritischer Herausforderung der Kultur des Gesetzes auf der Suche nach der Wahrheit der Moderne dar, so bekundet sein Beethoven-Fries am vollständigsten das Ideal der Kunst als Zuflucht vor dem modernen Leben. Im »Beethoven« löst sich die Utopie des Träumenden völlig ab von der geschichtlichen Wirklichkeit dieses Lebens und setzt sich selbst im Mutterleib gefangen in einer Erfüllung durch Regression. Die orphische Umkehrung der Prometheischen Überlieferung ist vollständig. Das Grabmal, das Klimt in seiner »Musik« geöffnet hatte im Namen der Wahrheit, hat noch einmal sein Recht gefordert, diesmal im Namen der Schönheit.

VII

Nach der Krise wegen der Universitätsgemälde verzichtete Klimt fast völlig auf die Darstellung philosophischer und allegorischer Themen. Seinem Rückzug in den Tempel der Kunst bei der Beethoven-Ausstellung entsprach auch eine Art gesellschaftlicher Rückzug auf eine kleine Schar Erwählter. In

den vorhergegangenen Phasen – als er die Wertvorstellungen des Historismus der Ringstraße darstellte und ebenso als er der Secession philosophischer Sucher nach Modernität war – ist Klimt ein öffentlicher Künstler gewesen. Er verkündete seine Wahrheiten dem, was er, zumindest der Möglichkeit nach, für die ganze Gesellschaft hielt. Er hatte sich Aufträge öffentlicher Autoritäten gewünscht und sie erhalten, um Botschaften für alle zu formulieren. Jetzt zog er sich in den privaten Bereich zurück, um Maler und Dekorationskünstler für Wiens feine Gesellschaft zu werden. Die größten Leistungen von Klimts letzten fünfzehn Schaffensjahren liegen vielleicht in seinen Frauenbildnissen, meist von Mitgliedern wohlhabender jüdischer Familien. Heitere Landschaften, insbesondere gepflegte Gärten finden ebenfalls in seiner späten Malerei ihre Darstellung. Die organische Dynamik seines Stiles in der Periode des »Art nouveau« verschwand zugunsten einer statisch kristallinen Ornamentik. In seiner Haltung wie in seinem Stil ersetzte ein Transzendieren das Engagement.

Klimts Entwicklung nach 1902 – die gesellschaftliche, individuelle und künstlerische – trug alle Merkmale, die Yeats in seinem Gedicht »Sailing to Byzantium« gestaltet hat. Wie Yeats die irische Politik hinter sich ließ, so zog sich Klimt zurück von allen Versuchen, mit Hartel und der Regierung zusammenzuarbeiten. »Ich will loskommen«, rief Klimt, als er in einem seiner seltenen Interviews seine Entscheidung erläuterte, im April 1905 die Gemälde für die Universität zurückzuziehen.⁶⁴ Daß dabei in Klimts neuer Entwicklung ein Gefühl des Alterns mitspielte, läßt das Ausmaß vermuten, in welchem er – mit wenigen Ausnahmen** – bei großen Werken seine Erkundungsfahrten ins Geschlechtliche aufgab zugunsten indirekter symbolischer Aussage. Wie Yeats Irland hinter sich ließ (»no country for old men«, »kein Land für alte Männer«), wo alle »von sinnlicher Musik gefangen sind« und »Denkmäler eines nie alternden Geistes verachten«, so zog sich auch Klimt zurück, um die zeitliche Lebendigkeit zu überschreiten im »Kunstgebild der Ewigkeit«. Klimt hörte gewiß nicht auf, sich mit Themen der Erotik zu beschäftigen. Aber wie Yeats es getan hat, so wendete er sich auch nach Byzanz, um neue Formen zu finden, den Druck des Eros zu verringern, in Schmerz und Lust, und um die Triebe, zu deren Befreiung er einst so kühn gefochten hatte, erstarren zu lassen. Von der Natur zur stilisierten Kultur, von der direkten Darbietung leib-seelischer Erfahrung zur formalen Symbolisierung: das war sein Weg.⁶⁴

Klimt reiste 1903, obwohl er gewöhnlich das Reisen nicht liebte, zweimal nach Ravenna, wo er die Mosaiken von San Vitale besichtigte.⁶⁵ In den

* Berta Szeps-Zuckermandl entlockte Klimt in dem Interview das ganze Gefühl der Bedrückung, das er unter den vielfachen Zeichen der Mißbilligung und Verlegenheit beim Unterrichtsministerium empfand. Seine Klage gipfelte in der Absicht, sich zu befreien: »Genug Zensur. Ich greife zur Selbsthilfe. Ich will loskommen.« Strobl, Albertina-Studien, Bd. 2, 161–163.

** Vor allem »Danae« (1907) und »Salome« (1909). Siehe unten, S. 259.

letzten Jahren hatten die fähigsten seiner Kollegen von der Secession, diejenigen, welche sich mit Inneneinrichtung und Kunsthandwerk beschäftigten, von 1899 an mit Mosaiken und mit Blattgold experimentiert. Josef Hoffmann hatte mit seiner Architektur und seinem Design die Führung dabei übernommen, die krummlinigen Ornamente des ›Art nouveau‹ mit seinen organischen Linien und Formen zu ersetzen durch geradlinige geometrische Formen, die bald zum Kennzeichen von Wiener Architektur und Kunsthandwerk wurden. In den Wiener Werkstätten – dem höchst erfolgreichen kunsthandwerklichen Betrieb der Secession – bahnten die besten Künstler nach 1903 den Weg für den ›Art deco‹ mit seinen metallischen und kristallinen Formen.⁶⁶

Klimt wurde 1904 in diese kunsthandwerkliche Strömung hineingezogen, als er mit Hoffmann und anderen Künstlern der Wiener Werkstätten zusammen eine Luxusvilla in Brüssel, das Haus Stoclet, gestaltete.⁶⁷ Auf seinem Fries für das Speisezimmer vollendete Klimt den Bruch mit der Raumillusion seiner früheren Wandbilder, den er im Beethoven-Fries begonnen hatte. Jetzt behandelte er die Wand wirklich als Wand und arbeitete ihre Flächigkeit heraus durch reiches zweidimensionales Ornament. Im Fries für das Stoclet-Haus entwarf er einen gewaltigen Lebensbaum auf byzantinische Art, während er die stilisierten Gewänder byzantinischer religiöser Gestalten übernahm, um seine erotischen Gestalten zu bekleiden.⁶⁸ Der Stoclet-Fries wurde Klimts unterkühlte, sublimierte Fassung der erotischen Utopie in seinem dritten Beethovenbild, in schicklicher Verhüllung, um den Wohlhabenden als Zierde zu dienen.

Obwohl Klimt seine sogenannte goldene Periode innerhalb einer umfassenderen Bewegung auf die Geometrie und den ›Art deco‹ hin bei den Secessionisten der angewandten Kunst begann, so knüpfte er doch auch wieder an seine eigene Vergangenheit an, als er sich goldenen und metallischen Farben und Formen zuwandte. Sowohl sein (inzwischen verstorbener) Vater wie sein Bruder waren Goldgraveure. Daß er das gerade in der Zeit seiner Wirren tat, ist typisch für die Krise des männlichen Ich im mittleren Lebensalter.⁶⁹ Seine persönliche Geschichte verlieh dem künstlerischen Einfluß von Klimts Secessionisten ihr Gewicht, als sie ihn zu der Abstrahierung und dem Formalismus drängte, die einem Bedürfnis entgegenkamen, da ein neuer Weg der Beziehung auf seine gesellschaftliche Wirklichkeit am dringendsten gesucht wurde.

Der Maler, der seine Suche nach der Moderne, wie Freud und Nietzsche die ihre, gegen die klassische bürgerliche Konvention dadurch betrieb, daß er die verborgenen Triebmächte des archaischen Griechenland – Dionysos, Hygieia, die Furien – hervorgerufen hatte, wandte sich jetzt dem anderen Ende griechischer Geschichte und Kultur zu, Byzanz. Dort fand er die Formen einer Bildsprache, mit denen man Pandoras Büchse wieder schließen konnte. Mit der steifen und unlebendigen Ordnung von Byzanz ließen sich die Triebe und die Drohung gesellschaftlicher Veränderung in Bann halten.

Wiederum können Worte von Yeats Klimts künstlerische Richtung ausdrücken:

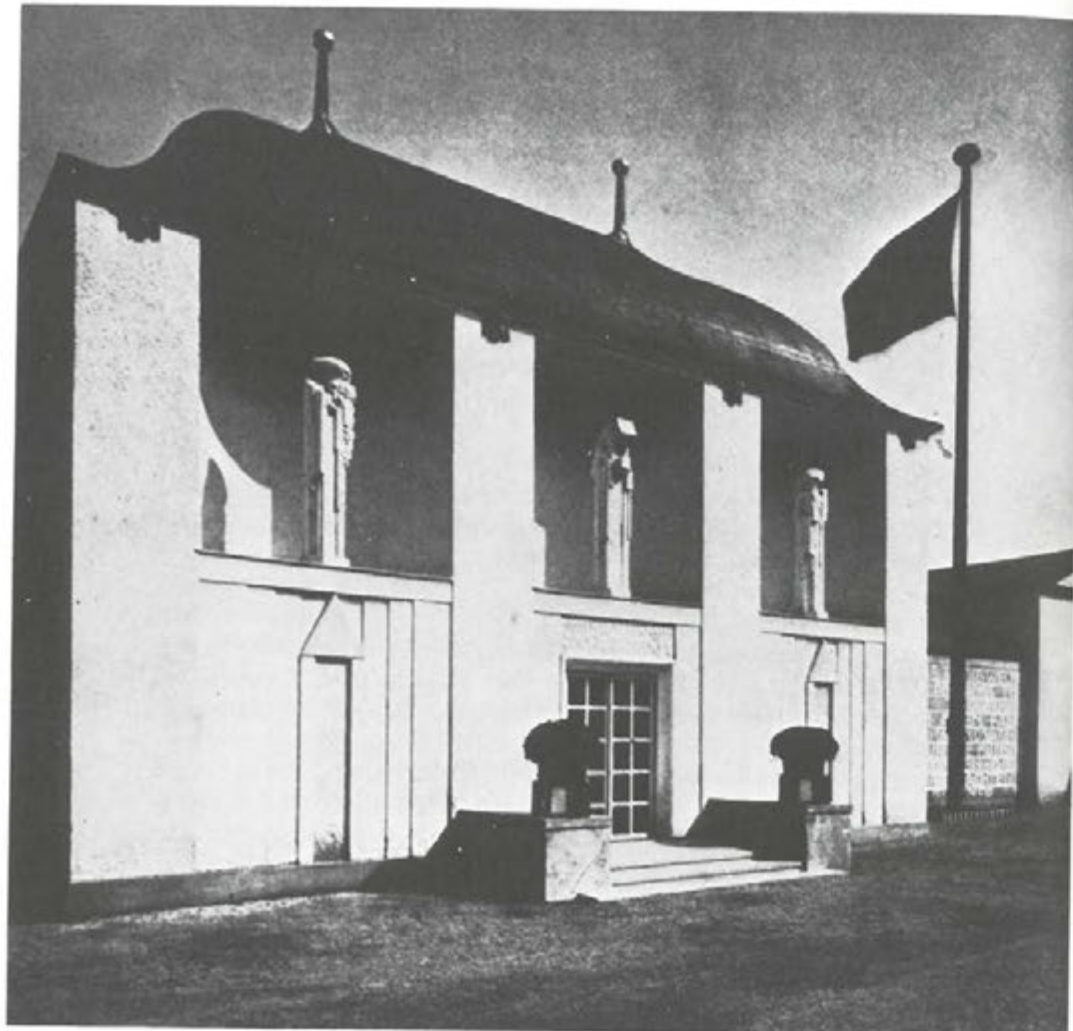
Once out of nature I shall never take
My bodily form from any natural thing,
But such a form as Grecian goldsmith make
Of hammered gold and gold enamelling
To keep a drowsy Emperor awake;
Or set upon a golden bough to sing
To lords and ladies of Byzantium
Of what is past, or passing, or to come.

(Einmal aus der Natur heraus, werd nimmer ich die körperliche Form nach der Natur mir nehmen, sondern so gestalten, wie griechische Toreuten tun, in getriebenem Gold und emailliert, um ihren Kaiser vor dem Schlaf zu retten; oder den goldenen Zweig zum Sprechen bringen vor Herrn und Damen von Byzanz, von dem, was war, was vorgeht oder einmal sein wird.)

Nach 1903 stellte Klimt fünf Jahre lang nicht mehr in Wien aus. Sein Arbeitseifer aber ließ nicht nach, und 1908 zeigte er der Öffentlichkeit die Erzeugnisse seiner neugefestigten Vision. Er zeigte seine neuen Arbeiten in der Kunstschau 1908, einer Sammelausstellung der Leistungen von Klimt und seinen Kollegen sowohl in der Kunst wie in der Formgebung für ein Leben in Schönheit. Zehn Jahre früher hatte Hermann Bahr in der ersten Nummer des ›Ver Sacrum‹ den Krieg der Secession ›dem thatenlosen Schlendrian, dem starren Byzantinismus‹ erklärt.⁷⁰ Die ›Kunstschau 1908‹ bewies, wie weit die Schöpfer der bildnerischen Kultur der Elite ihre Absichten, Ziele und ihren Stil von der Bewegung weg zur abstrakten, statischen Ordnung hin entwickelt hatten.

Auch der Pavillon, den Josef Hoffmann für die Kunstschau entworfen hatte, spiegelte den Wandel in der Art und Funktion der Kunst, den zehn Jahre politischer Erosion und wirtschaftlichen Wachstums bewirkt hatten (Abb. 56). Statt der feierlichen, ungeschichtlich kubischen Radikalität des Kunsttempels der Secession war der Kunstschau-Pavillon als anmutiges Lustschloß aus der Zeit Maria Theresias konzipiert. Die gesamte Ausstellung – in Keramik, Gartenarchitektur, Buchkunst, Kostüm und Möbeln – trug den Stempel eines Neo-Klassizismus, der, wie entblößt und zeitgenössisch er in der Behandlung auch sein mochte, eine Rückkehr von den organischen Naturformen des ›Art nouveau‹ zu einem statischen Rationalismus und der Tradition bezeichnete. Obwohl die Aufschrift auf dem Kunstschau-Pavillon ein Echo des Rufs der Secession von 1898 war, ›Der Zeit ihre Kunst‹, benutzte der Katalog als Motto für die Abteilung Malerei einen ganz anderen Gedanken von Oscar Wilde: ›Die Kunst spricht nie etwas anderes aus als sich selbst.‹⁷¹ Nicht das Antlitz des modernen Menschen, sondern das der Kunst selbst. Was mochte das sein?

Zur Eröffnung der Ausstellung bestimmte Klimt in einer seiner seltenen Ansprachen selbst die Grenzen der ästhetischen Eigenkultur, die jetzt seine Welt bedeutete. Was die Kunstschau erstrebte, sagte er, war eine »Künstlerschaft«, die »ideale Gemeinschaft der Schaffenden und Genießenden«. Klimt beklagte schmerzlich, daß »das öffentliche Leben sich vorwiegend mit wirtschaftlichen und politischen Angelegenheiten befaßt«. So vermochten die Künstler das Volk nicht zu erreichen auf dem wünschenswerten Weg der »Lösung großer öffentlicher Kunstaufgaben«, sondern hatten sich zu bescheiden mit dem Mittel der Ausstellung, dem Weg, »der einzig uns übrig



56 Josef Hoffmann: Kunstschau-Pavillon, 1908

bleibt«. ⁷² Wiederum spürt man den Gegensatz zur Secession, die aufgebrochen war, um Österreich zu erneuern, indem sie ein ganzes »Kunstvolk« schaffen wollte. Der gesellschaftliche Kreis, der tatsächlich nie groß gewesen war, verengte sich im Geiste der Gruppe um Klimt auf den Künstler und Gestalter und seine Kunden: ihre Welt wurde eine ästhetisch geschulte Elite.

Ein Kritiker nannte die Kunstschau »ein Festkleid um Klimt«. ⁷³ Denn die Künstler feierten ihren Führer hier beinahe in der Weise, wie die Beethoven-Ausstellung es mit Klinger getan hatte. Fast in der Mitte seines Baues schuf Hoffmann einen eleganten Raum wie eine edle, mit Atlas ausgeschlagene Juwelkassette, um die große Retrospektive auf Klimts Schaffen im vorausgegangenen halben Jahrzehnt aufzunehmen. Diese Galerie macht es uns möglich, seine Kunst in der raschen Entwicklung nach seiner Krise in Stichproben durchzugehen.

Es paßte genau zu seiner Rückkehr zur Gesellschaft als Maler der Elite, daß Klimt sich dem Porträtieren widmete. Sein Gegenstand dabei waren, das sei bemerkt, immer Frauen. (Selbst in seiner anonymen Figurenmalerei vor 1903 sind, wenn überhaupt Männer vorkommen, ihre Gesichter fast immer abgekehrt.) In einer Serie von drei zwischen 1904 und 1908 gemalten Porträts dehnt Klimt die Vorherrschaft der Umgebung über die Gestalt des Sujets zunehmend aus. Die Umgebung selbst jedoch – stets ein imaginärer Innenraum – wurde der Natur immer mehr entfremdet und abstrahiert, wobei die zeichnerischen Elemente und Muster bald rein ornamental, bald symbolisch suggestiv wirkten. Im Bildnis der Margaret Stonborough-Wittgenstein, der Tochter eines wohlhabenden Gönners der Secession und Schwester des Philosophen Ludwig Wittgenstein (Tafel 4), verraten Gesicht und Hände der Dargestellten eine vollkommene Gelassenheit und ein Ideal der Verfeinerung, aber wenig Charakter. In Übereinstimmung mit einer älteren Tradition der Bildnismalerei ist der Leib der Dargestellten völlig im Gewand verloren; das Kleid selbst ist noch in der traumhaft impressionistischen Weise gemalt, die wir in der Hausmusik mit Schubert von 1808 beobachten konnten. Der Hintergrund jedoch ist auf völlig neuartige Weise behandelt als ein hermetischer, stilisierter Raum, ein schöner, aber unwirklicher Rahmen für das Leben der Dargestellten. Die Gestalt selbst ist plastisch und körperlich und scheint doch gefangen in den Kunstgebilden zweidimensionaler Ornamentik. Die formale Gestaltung der Wände verleiht dem Wohnraum eine Autonomie, die kraftvoller ist als die Persönlichkeit seiner Bewohnerin.

Im Bildnis Fritza Riedler hat die Stilisierung der Umgebung ihre Gewalt weiter über das menschliche Sujet ausgedehnt (Tafel 5). Eine radikale Geometrisierung, von welcher jede literarische Bedeutung verbannt ist, verkündet Festigkeit und Dauer, aber von seltsam einkapselnder Art. Das mosaikartige Fenster hinter Fritza Riedler bricht die Außenwelt der Natur zu einem ornamentalen Gebilde, das wie eine Kopfbedeckung das Gesicht der Darge-

stellten umrahmt.* Sie ist in ihr ideales schwebendes Schloß gebannt, mit einer stilisierten, aber doch losgelösten Anspielung auf aristokratische Vergangenheit.

Klimts gesellschaftsferne Bildniskunst erreicht ihre höchste Dichte im Bild der Adele Bloch-Bauer (Tafel 6). Sie wird nicht nur als völlig von der Natur abgeschnitten, sondern als in der steifen byzantinischen Pracht ihrer Umgebung gefangen gezeigt. Das Haus umkleidet die Dame, während sie das Haus schmückt. Gewand und Wohnung sind zu einem einzigen ornamentalen Kontinuum verschmolzen, und beide verflächigen ihren Körper. Nur das sinnliche Gesicht und die blaugeäderten Hände der Dargestellten verraten ihre gespannt empfindliche Seele, die in das Goldgewand gehüllt ist. Der hieratisch-metallische Charakter der Komposition und die Einzelheiten kaleidoskopischer Symbole – Kreise, Spiralen, Quadrate und Dreiecke – lassen an die drei Priesterinnen der ›Jurisprudenz‹ denken. Hatte Klimt 1901 ihre Maske von Schönheit aus der Unterweltperspektive triebhafter Wahrheit durchstoßen, so anerkennt er hier jedoch die der Natur entfremdete Oberfläche kultivierter Schönheit als gerechtfertigt. Damit endete Klimts radikale kulturelle Sendung, sowie sein narzißtischer Zorn nachließ. Der Gestalter psychischer Enttäuschung und metaphysischen Elends wurde zum Maler des schönen Lebens einer Oberschicht, die in einem Haus von geometrischer Schönheit vom gemeinen Geschick entfernt und abgesondert ist.

Klimts Bildnisse stellen die gesellschaftliche Entsprechung zur ästhetisch-erotischen Utopie des Beethoven-Frieses dar. Denn was ist der noble Sybaritenstil anderes als eine gesellschaftlich konventionalisierte künstlerische Behauptung erfüllter Wünsche? Doch es wäre ein Irrtum, Klimts Rückzug vor dem Sozialen und sein Sich-Entziehen vor dem Psychologischen mit einem künstlerischen Niedergang gleichzusetzen. Ganz im Gegenteil ersann sein neugeordnetes Selbst neue Kunstformen, um sich gegen den Schmerz des Lebens zu wappnen. Die beiden Haupteigenschaften in Klimts neuer Malerei, die immer deutlicher in den Bildnissen, die wir betrachtet haben, hervortreten, sind Abstraktion und Symbolismus. Die Abstraktion befreite die Gefühle aus der konkreten äußeren Wirklichkeit zu einem selbstgestalteten Reich der Form, einer im suchenden Vorgriff geschaffenen idealen Umgebung.⁷⁴ Innerhalb dieser größeren strengen tektonischen Formen haben die kleinen leuchtenden Partikel sowohl symbolische wie ornamentale Funktion. Klimt konnte auf diese Weise im Bildnis Adele Bloch-Bauer abstrakt durch diese Partikel widersprüchliche seelische Zustände andeuten, ohne unmittelbar nach seinem früheren Brauch darzustellen, wie diese Zustände empfunden werden. Die Spannung zwischen dynamisch gerollten Spiralen und statisch-eckigen Mosaikstücken, zwischen suggestiven Augen-

* Die Ähnlichkeit der Wirkung dieser Kopfbedeckung mit der von Velázquez' Bildnis der Königin Mariana von Österreich (1646) wurde festgestellt von Alessandra Comini, Gustav Klimt, New York, 1975, S. 15.

formen, schamlippenartig geteilten Ellipsen und neutralisierenden Dreiecken – all diese formalisierten individuellen Elemente erzeugen in ihrer Nebeneinanderstellung den Eindruck einer zurückgehaltenen explosiven Kraft, die in ihrem abstrakten Rahmen erstarrt ist. Wie in der byzantinischen Kunst ist die organische Kraft neutralisiert durch die Verbindung kristalliner Bruchstücke mit der zweidimensionalen Symmetrie des Ganzen.

Wenn Klimt in seiner späteren Periode, wie er es gelegentlich tat, der allegorischen oder Figurenmalerei sich zuwandte, so dämpfte und schönte er die kämpferischen Elemente seiner Themen. Oder, um seine Leistung positiver zu beschreiben, er neutralisierte deren Potential an Angst durch ästhetische Distanzierung. Die gleiche Bahn vom ornamentierten Naturalismus zu ästhetischer Transzendierung, die er in den drei Bildnissen durchschritt (Wittgenstein, Riedler und Bloch-Bauer), findet sich wieder in den drei Ideenbildern: ›Danae‹, ›Der Kuß‹ und ›Tod und Leben‹. Da jedes von ihnen in Bezug zu Themen steht, die Klimt zuvor eindringlich erkundet hat, können sie uns beim Bestimmen der gewandelten Beziehung zwischen Stil und existentieller Haltung in seinem späten Werk helfen.

Beim ›Danae‹-Bild (Tafel 7) beschwor Klimt noch einmal die Götter Griechenlands, um die Lage des modernen Menschen auszudrücken. Diese späteste von Klimts griechischen Frauengestalten hat nichts mit ihren Vorgängerinnen gemein – mit Athene, Nike, Hygieia oder den Furien, sämtlich androgynen phallischen Weibern. Klimt scheint seine Furcht vor dem Weib überwunden zu haben. Selten sind die Züge erfüllter Sehnsucht glühender dargestellt worden als bei seiner Danae, deren Fleisch von Zeus' goldenem Liebesstrom mit einem honigfarbenen Ton überflutet wird. Klimt hat seinen Frieden gefunden – das Weib bedroht nicht mehr durch Unersättlichkeit, sondern windet sich wonnevoll im Empfangen. Wiederum setzt Klimt zwei Ausdrucksmittel gegeneinander. Während naturalistische Technik verwendet wird, um Danaes hingebende Leidenschaft darzustellen, beherrscht symbolische Gestaltung das Tun. Zu dem goldenen Regen des Mythos fügt Klimt chromosomenartige biologische Formen und schließlich ein Symbol hinzu, das ganz ihm zu eigen ist: das vertikale Rechteck als männliches Prinzip, unnachgiebig eckig und schwarz wie der Tod. Es ist ein kraftvoll dissonantes Element in der Harmonie von Liebe und Reichtum in der Vereinigung.

›Der Kuß‹ (Tafel 8) führte Klimts goldenen Stil zu seinem Höhepunkt. Dieses in der Kunstschau und seither beliebteste Gemälde Klimts steigert die Intensität der sinnlichen Wirkung durch Ausweiten des symbolischen Feldes auf Kosten des realistischen. Auf dem ›Erfüllungs‹-Bild des Beethoven-Frieses (Abb. 55) und mehr noch bei der ›Danae‹ vermittelten plastische nackte Leiber den erotischen Effekt; beim ›Kuß‹ ist das Fleisch zwar verhüllt, die sinnliche Wirkung jedoch verstärkt durch die gestische liebko-sende Linie. Im Gewand wie bei dem Blumengrund, auf dem die Liebenden knien, dienen die ornamentalen Elemente auch als Symbole. Die Gewänder

des Mannes und der Frau sind in den Mustern ihrer Ornamente nach dem Geschlecht unterschieden. Das einzelne Rechteck, das bei der ›Danae‹ das Phallussymbol des Zeus ist, vervielfältigt sich beim ›Kuß‹ auf dem Mantel des Mannes, während eiförmige und Blumensymbole das Gewand der Frau beleben. Das sind keine überlieferten Symbole, sondern Erfindungen, die aus dem Reservoir von Klimts Unbewußtem stammen. Die beiden begrenzten Felder geschlechtlicher Symbole werden von einem zitternden Goldgewand, das ihr gemeinsamer Grund ist, zu einer Einheit der Gegensätze verbunden. Klimt hat mit dem ›Kuß‹ im Übergang von einer Kunst der Bewegung und literarischen Anspielung zu einer der statischen Abstraktion die indirekte Aussage der symbolischen Collage verwendet, um noch einmal ein starkes, wenn auch nun harmonisches erotisches Empfinden abzubilden.

In ›Tod und Leben‹ allerdings (Tafel 9) ringt Klimt wiederum mit jener Art philosophischer Thematik, die ihn seit der ›Nuda veritas‹, die dem modernen Menschen den Spiegel entgegenhält, immer beschäftigt hat.⁷⁵ In Aufbau und Thema ähnelt ›Tod und Leben‹ der ›Medizin‹ mit einer auf der rechten Seite gruppierten Menschenmasse gegenüber einer beherrschenden einzelnen Gestalt auf der linken Seite (vgl. Abb. 46). Bei der ›Medizin‹ ist die schlafwandlerisch treibende schwangere Frau auf der Linken. Die Menschheit in ihrem gewundenen, verwickelten Strom hat den Tod in ihrer Mitte, der Verderben um sich verbreitet. Auf dem Gemälde für die Kunstschau ist der Tod von der Masse abgesondert. Er blickt hinüber zu einer wonnevoll zärtlichen Menschheit. Sie ist jetzt statisch, auf einen farbenfrohen Blumentepich gebettet. Liebe ist in der Menschheit, der Tod außerhalb ihrer als fremde Gewalt. Die leuchtenden Farben von Klimts gemaltem Mosaik lösen die Spannung des Bildaufbaus in einen gefälligen Kontrast auf. Hatte er in den Bildern für die Universität eine geheimnisvolle atmosphärische Tiefe geschaffen, so bietet er hier lediglich ornamentale Flächenhaftigkeit, die selbst das utopische Behagen anzeigt, zu dem ihn die »Anpassung« an die Realität geführt hat. Schrecken weicht der Sittsamkeit, existentielle Wahrheit einer optimistischen Schönheit.

Klimt war 1908 beim Rückzug vom Trauma seines Zusammenstoßes mit der Gesellschaft als Umstürzler im Psychologischen und Metaphysischen auch zu der malerisch-dekorierenden Funktion zurückgekehrt, mit der er seine Laufbahn in der Ringstraße begonnen hatte. Der Bruch aber, den er mit der Geschichte als Sinnggebung und mit dem Realismus der Körperwelt als der eigentlichen Darstellungsart vollzogen hatte, blieb dauerhaft für ihn wie für die Klasse, deren Erwartungen an die Geschichte und Natur sie betrogen hatten. Unwiderruflich war er vom Bereich der Geschichte, der Zeit und des Kampfes in den ästhetischen Abstraktion und gesellschaftlicher Resignation hinübergegangen. Bei seiner Reise nach innen von der Gründung der Secession an hatte Klimt, in der Bildsprache oft von griechischen Mythen geführt, neue Welten der psychologischen Erfahrung eröffnet. Es

blieb den jüngeren Geistern der expressionistischen Bewegung überlassen, Klimts Entdeckungen, die er bei seinem ästhetischen Rückzug in die gebrechliche Obhut von Wiens feiner Gesellschaft aufgegeben hatte, zu neuen Tiefen vorzutreiben.

Anmerkungen

- 1 Christian M. Nebehay, Gustav Klimt, Dokumentation, Wien 1969, S. 84, 88, 97 f. (Künftig zitiert als: Nebehay, Klimt).
- 2 Ver Sacrum, Jg. 1, Nr. 1, Januar 1898, S. 1–3.
- 3 Die beste Analyse des Hauses der Secession und ihres Architekten gibt Robert Judson Clark, Olbrich and Vienna, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, Jg. 7, 1967, S. 37–51.
- 4 J. M. Olbrich, Das Haus der Sezeession, Der Architekt, Jg. 5, Januar 1899, S. 5.
- 5 Wilhelm Schölermann, Neue Wiener Architektur, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Jg. 3, 1898–1899, S. 205–210.
- 6 Zur weiten Verbreitung Nietzsches bei der Wiener Avantgarde-Intelligenz siehe: William J. McGrath, Dionysian Art and Populist Politics in Austria, New Haven 1974, passim.
- 7 Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Abschnitt 8.
- 8 Die neue Fassung wurde als Gemälde gleichen Formats für Hermann Bahrs Arbeitszimmer 1899 ausgeführt. Siehe: Nebehay, Klimt, S. 198 f.
- 9 Fritz Novotny und Johannes Dobai, Gustav Klimt, Salzburg 1967, S. 70.
- 10 Die ausführlichste Darstellung der Kontroverse bietet Alice Strobl, Zu den Fakultätsbildern von Gustav Klimt, in: Albertina-Studien, Jg. 2, 1964, S. 138–169. Hermann Bahr, Gegen Klimt, Wien 1903, liefert eine wertvolle Quellensammlung.
- 11 Nebehay, Klimt, S. 208.
- 12 Peter Vergo, Gustav Klimts ›Philosophie‹ und das Programm der Universitätsgemälde, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Jg. 22/23, 1978–1979, S. 94–97.
- 13 Mahler nannte seine Dritte Symphonie nach Nietzsches Werk ursprünglich ›Die fröhliche Wissenschaft‹. Eine vorzügliche Werkanalyse und die Rolle Mahlers als »übermusikalischer Kosmologe« im Zusammenhang des österreichischen Nietzschekults bei McGrath, Dionysian Art, S. 120–162. Siehe auch Henry-Louis de La Grange, Mahler, New York 1973, Bd. 1, S. 806 f.
- 14 Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra, Teil IV, Das trunkne Lied, bes. die Abschnitte 8 und 10, das Lied der Mitternacht wird Abschnitt 12 wiederholt.
- 15 Die Petition ist teilweise abgedruckt in Strobl, Albertina-Studien, Bd. 2, S. 152–154.
- 16 Ebd., S. 153.
- 17 Emil Pirchan, Gustav Klimt, Wien 1956, S. 23.
- 18 Neue Freie Presse, 30. März 1900; 28. März 1900, in: Bahr, Gegen Klimt, S. 27, 22 f.
- 19 Otto Neurath, Le Développement du Cercle de Vienne, Paris 1935, S. 40.
- 20 Albert Fuchs, Geistige Strömungen in Österreich, 1867–1918, Wien 1949, S. 147–155.
- 21 Die Fackel, Nr. 36, März 1900, S. 16–19.
- 22 »Wir kämpfen nicht gegen die nackte und nicht gegen die freie Kunst, sondern gegen die häßliche Kunst.« Das Interview und ein weiteres mit Franz Exner bei Bahr, Gegen Klimt, S. 22 f. Franz Exner, Physiker, Physiker, und sein bedeutenderer Bruder, der Physiologe Sigmund Exner, Söhne eines berühmten österreichischen Schulreformers von 1848, waren Gegner Klimts, vermutlich aus liberal-rationalistischer Überzeugung.

- 23 Bahr, Gegen Klimt, S. 27f.
- 24 Max Dvorak, Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte, München 1929, S. 291. Dvoraks Nachrufe auf Riegl (S. 277-298) und Wickhoff (S. 299-312) würdigen deren Bedeutung vorzüglich.
- 25 Franz Wickhoff, Die Bibliothek Julius II., in: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Bd. 14, 1893, S. 49-64.
- 26 'Was ist häßlich?' Der Vortrag ist nicht in Wickhoffs gesammelten Aufsätzen erschienen. Mein Referat stützt sich auf den ausführlichen Bericht des Fremdenblatts vom 15. Mai 1900, bei Bahr, Gegen Klimt, S. 31-34 nachgedruckt.
- 27 Richard Charnatz, Österreichs innere Geschichte von 1848 bis 1907, 2. Aufl. Leipzig 1911-1912, Bd. 2, S. 153, 195.
- 28 Eine allgemeine Übersicht zu Koerbers Amtsführung siehe: ebd., Bd. 2, S. 139-159. Den politischen Hintergrund und den konstitutionellen Charakter des Kabinetts behandelt ausführlich Alfred Ableitinger, Ernest von Koerber und das Verfassungsproblem im Jahre 1900, Wien 1973. Aufschlußreich für die Ursprünge und wirtschaftlichen Gesichtspunkte sind die Memoiren von Rudolf Sieghart, Die letzten Jahrzehnte einer Großmacht, Berlin 1932, S. 34-51, 56-60. Alexander Gerschenkron, An Economic Spurt That Failed, Princeton 1977, sieht das vielversprechende wirtschaftspolitische Programm sabotiert von Boehm-Bawerk, verkennt dabei die kulturelle Seite.
- 29 Berta Szeps-Zuckerkindl, Ich erlebte fünfzig Jahre Weltgeschichte, S. 176f.; dies., Wiener Geschmacklosigkeiten, in: Ver Sacrum, Jg. 1, Nr. 2, Februar 1898, S. 4-6.
- 30 Allgemeines Verwaltungsarchiv, Protokoll des Kunstrates vom 16. Februar 1899.
- 31 Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Beilage zum 15. und 16. Bd., 1895.
- 32 Wickhoff in einem (nicht identifizierten) Brief an Riegl, zitiert bei Dvorak, Ges. Aufsätze, S. 309.
- 33 Hans Ostwald, Otto Wagner. Ein Beitrag zum Verständnis seines künstlerischen Schaffens, Diss. ETH Zürich, Baden (Schweiz) 1948, S. 24.
- 34 Siehe z. B. Allgemeines Verwaltungsarchiv, Protokoll des Kunstrates 1899, S. 4; ebd., 1900, S. 9f.
- 35 Die Protokolle des Kunstrates enthalten schlagende Beispiele für die Tatkraft und Aufrichtigkeit, mit welcher Wagner, Moll und Roller sich für die Interessen der modernen Künstler einsetzten. Vgl. z. B. Allgemeines Verwaltungsarchiv, Protokoll des Kunstrates vom 16. Februar 1899 und vom 12. Mai 1900, das Memorandum von Alfred Roller für den Unterrichtsminister von Hartel vom Oktober 1901 zum Aufbau der Modernen Galerie und ihrer Sammlung. Zum Druck, den wegen modernen Künstlern die Secession im Kunstrat öffentlich ausübte, siehe: Ver Sacrum, Jg. 3, 1900, S. 178. Einer der geringeren Chargen des Ministeriums gibt in seinen Memoiren eine etwas neiderfüllte Ansicht von Kungelei und Beuteteilung im Rat; er bestätigt aber weitgehend den Erfolg der Bewegung der modernen Kunst als Pressure Group im Verwaltungsapparat. Vgl. Max von Millenkovich-Morold, Vom Abend zum Morgen, Leipzig 1940, S. 203-205. Zu Bestellungen von Künstlern mit Akademieprofessuren siehe Peter Vergo, Art in Vienna, 1898-1918, New York 1975, S. 129f.
- 36 Strobl, Albertina-Studien Bd. 2, S. 153.
- 37 Zitiert bei Bahr, Gegen Klimt, S. 35. Zur Stellung des Deutschen Volksblatts zwischen deutschnationalem und christlich-sozialem Antisemitismus siehe: William A. Jenks, Vienna and the Young Hitler, New York 1960, S. 126ff.
- 38 Eine schöne Interpretation der 'Medizin': Franz Ottmann, Klimts 'Medizin', in: Die Bildenden Künste, Jg. 2, 1919, S. 267-272.
- 39 Zitiert bei Bahr, Gegen Klimt, S. 59.
- 40 Siehe J. J. Bachofen, Versuch über die Gräbersymbolik der Alten, Gesammelte Werke,

- Basel 1943 ff., Bd. 4, 166-168. Ich bin nicht sicher, ob Klimt seine sorgfältige Ikonographie der Hygieia und der Schlange nach Bachofen entwickelt hat.
- 41 Bahr, Gegen Klimt, S. 41-59.
- 42 Eine Probe der Pressekritik ebd., S. 41-59.
- 43 Ebd., S. 47-49.
- 44 Zitiert bei Strobl, Albertina-Studien, Bd. 2, S. 168, Anm. 87. Von Hartel beruft sich stolz darauf, daß Klimt bei der Pariser Weltausstellung 1900 eine Goldmedaille gewonnen hat.
- 45 Ebd., S. 154.
- 46 Kunstchronik Bd. 13, 1901-1902, S. 191f. notierte, daß man die Ernennung erwartete, die aber nie erfolgte. Siehe auch: Novotny und Dobai, Gustav Klimt, S. 386.
- 47 Friedrich Jodl, Über Bedeutung und Aufgabe der Ästhetik in der Gegenwart, in: Literaturblatt der Neuen Freien Presse, 20. April 1902, S. 36-40.
- 48 Die ausführlichste Behandlung der Schlußphase der Ernennung, der ich hier im wesentlichen folge, gibt Kurt R. Eissler, Ein zusätzliches Dokument zur Geschichte von Freuds Professur, in: Jahrbuch der Psychoanalyse, Jg. 7, 1974, S. 101-113.
- 49 Theodor Gomperz, Ein Gelehrtenleben im Bürgertum der Franz-Josefs-Zeit, hg. von Heinrich Gomperz und Robert A. Kann, Österr. Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte, Bd. 295, 1974, S. 15, 70-72.
- 50 Ernest Jones, The Life and Work of Sigmund Freud, New York 1953, Bd. 1, S. 55f.
- 51 Briefe Freuds an Elise Gomperz vom 25. November und 8. Dezember 1901, an Wilhelm Fliess vom 11. März 1902, in: Eissler, Jahrbuch 1974, S. 104. Freud wußte möglicherweise nicht, daß Theodor Gomperz' Beziehungen zu Hartel durch frühe akademische Rivalität etwas getrübt waren und daß Gomperz, so sehr er Freuds Übersetzerarbeit geschätzt haben mag, dessen therapeutische Methoden bei der Behandlung seiner Frau mit Mißtrauen ansah. Zu ersterem siehe: Gomperz, Gelehrtenleben, S. 70f., 309f. und den etwas kühlen Nachruf auf Hartel, den Gomperz für die 'Neue Freie Presse' schrieb, 16. Januar 1907, zitiert in: Gomperz, Gelehrtenleben, S. 412f.; zu Gomperz wachsendem Zweifel an Freuds Hypnose- und Gesprächstherapie in den Jahren 1893 und 1894, ebd., S. 170, 234-237, 251. Diese Zweifel teilte Frau Gomperz nicht, die sich für Freud einsetzte, aber durch ihren Gatten den Minister nicht in Bewegung zu setzen vermochte.
- 52 Ich folge hier der zwingenden Begründung Eisslers, Jahrbuch 1974, Bd. 7, S. 106 bis 108.
- 53 Brief an Fliess vom 11. März 1902, Briefe.
- 54 Siehe Strobl, Albertina-Studien, Bd. 2, S. 161-163; Nebehay, Klimt, S. 321-326.
- 55 Das Datum ermittelt Dobai aufgrund von Stilmerkmalen, Novotny und Dobai, Klimt, S. 330.
- 56 Zu Toorop bei der Ausstellung der Secession 1900 siehe: Hevesi, Acht Jahre, S. 241, zur 'Rechtswissenschaft' insgesamt S. 444-448; zu Toorop und Klimt S. 449f. Vgl. den Artikel über Toorop in: The Studio, Bd. 1, 1893, S. 247 mit Abbildungen von Toorops 'Die drei Bräute'.
- 57 Siehe die erhellende Einleitung zu Aeschylus, The Oresteia, (ins Englische) übers. und eingeleitet von Robert Fagles, New York 1975, passim, bes. S. 3-13, 60-85.
- 58 Die Gestalt der 'Medizin', auf der 'Goldfisch' beruht, wurde in dem Abb. 46 reproduzierten Endstadium übermalt. Siehe: Novotny und Dobai, Klimt, Tafel 124, S. 325; Nebehay, Klimt, S. 260.
- 59 Hevesi, Acht Jahre, S. 446.
- 60 Novotny und Dobai, Klimt, S. 325.
- 61 Nebehay, Klimt, S. 346.
- 62 Kurt Blaukopf, Gustav Mahler, Wien 1969, S. 194f.

- 63 Gewöhnlich nimmt man einen Einfluß Hodlers für den Entwurf des Chors an. Siehe: Vergo, *Art in Vienna*, S. 74 f.; Nebehay, Klimt, S. 334 und Abb. 406, 408.
- 64 Ich danke Ann Douglas für den Hinweis auf die Parallele zu Yeats und ihren Ausdruck in ›Sailing to Byzantium‹; siehe die Interpretation von Richard Ellman, *Yeats, The Man and the Masks*, New York 1948, Kap. 16.
- 65 Nebehay, Klimt, S. 495.
- 66 Rupert Feuchtmüller und Wilhelm Mrazek, *Kunst in Österreich, 1860–1918*, Wien 1964, S. 109–122; Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, *Die Wiener Werkstätte (Katalog)*, Wien 1967, S. 11–16.
- 67 Das Haus Stoclet ist eines der wenigen wienerischen Gebäude dieser Epoche, die umfassend analysiert wurden. Siehe: Eduard I. Sekler, *The Stoclet House by Josef Hoffmann*, in: *Essays in the History of Architecture Presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, S. 228–244.
- 68 Die mykenische Inspiration der Spiralen und des Goldes im Stoclet-Fries betonte Jaroslav Leshko, Klimt, Kokoschka und die mykenischen Funde, in: *Mitteilungen der österreichischen Galerie*, Bd. 12, 1969, S. 21–23, aber er anerkennt das Übergewicht des Beispiels Ravenna.
- 69 Ich verdanke diese Beobachtung Dr. Charles Kligerman bei einem Klimt-Gespräch im ›Kohut Symposium on History and Psychoanalysis‹, Chicago, 2. Juni 1973.
- 70 *Ver Sacrum*, Jg. 1, Nr. 1, Januar 1898, S. 5.
- 71 *Katalog der Kunstschau 1908*, Wien 1908, S. 23.
- 72 *Ebd.*, S. 4, 3.
- 73 Josef-August Lux, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Bd. 23, 1908–1909, S. 44. ›Eine Verherrlichung Klimts, die mir gerecht zu sein scheint. Klimt ist der künstlerische Höhepunkt.‹
- 74 Zur Diskussion einer ähnlichen Entwicklung in der symbolistischen Malerei siehe: Robert Goldwater, *Symbolic Form: Symbolic Content*, in: *Problems of the 19th and 20th Centuries. Studies in Western Art. Acts of the International Congress of the History of Art*, IV, 1963, S. 111–121.
- 75 Der Zeitpunkt des Entwurfs ist nicht bekannt. Dobais Katalog bestimmt ihn ›vor 1911, überarbeitet 1915‹. Siehe: Novotny und Dobai, Klimt, S. 357 f. In anderen philosophischen Bildern seiner letzten zehn Jahre wie ›Mädchen‹ 1913, ›Die Braut‹ 1917–1918, ›Der Säugling‹ 1917–1918, ›Adam und Eva‹ 1917–1918 unterdrückt Klimt ähnlich die unerfreulichen Seiten des Lebens. Sein letzter Stil, den heiter ornamentale Farbe und handfeste Blumen-, Pflanzen- und menschliche Formen kennzeichnen, liegt außerhalb unserer Betrachtung.

VI DIE VERWANDLUNG DES GARTENS

›Es ist hart, sich mit einer herrschenden Gesellschaft herumzuschlagen, aber härter, eine nicht vorhandene postulieren zu müssen.‹¹ Diese Worte Hugo von Hofmannsthal führen ins 20. Jahrhundert, in welchem der europäische Geist die Fähigkeit verlor, zufriedenstellende Utopien zu entwerfen. Früher, im Kielwasser der Französischen Revolution, hätten die meisten Schriftsteller Hofmannsthal Urteil umgekehrt. Sie fanden es härter, sich mit einer herrschenden Gesellschaft herumzuschlagen, als die Umrisse einer idealen Gesellschaft zu skizzieren.

Solange der Künstler sich seiner Wertvorstellungen bewußt war und sicher sein konnte, daß sie die Zustimmung und Unterstützung seiner Gesellschaft fanden, wenn auch ohne durchdringende Macht in ihr, konnte die gesellschaftliche Wirklichkeit als Amboß dienen, auf dem er seine poetischen Kunstgebilde erschuf. Als die geschichtlichen Erwartungen jedoch von den Ereignissen enttäuscht oder die Wertvorstellungen der Künstler, der gesellschaftlichen Unterstützung beraubt, abstrakt wurden, gewann Hofmannsthal Schwierigkeit, eine nicht vorhandene Gesellschaft zu postulieren, den Vorrang über die vertrauteren Schwierigkeiten, mit der herrschenden Gesellschaft kämpfen zu müssen. Die Rolle des Künstlers neu zu bestimmen, war unausweichlich geworden: er hatte nicht lediglich das Verhältnis von traditionell anerkannten Werten zur gesellschaftlichen Wirklichkeit auszusprechen, sondern der Wahrheit für die Menschheit Ausdruck zu geben, die an der Gesellschaft als solcher verzweifelte. Die einzelnen Schritte beim Hervortreten dieser Aufgabe der Literatur im Verhältnis zur Gesellschaft sind das Thema dieses Essays, und das Beobachtungsfeld ist die Kultur des liberalen Österreich.

Wo immer die Künstler in Europa sich der schweren Aufgabe widmeten, gegen eine herrschende Gesellschaft anzukämpfen, wie es im 19. Jahrhun-