

# Institut für Kunstpädagogik der Universität München

Hauptfach Kunstpädagogik

## Thema:

“Die Wiener Secession von 1902.  
Raumkunst und Gesamtkunstwerk im Wandel der Zeit”



Zum Hauptseminar im WS 97/98:

“Historische und visionäre Kunstaustellungen”

Dozent: Prof. Dr. Wolfgang Kehr

Eingereicht: München, den 29.04.1998

Nezaket Ekici  
Albert-Roßhaupterstraße 33  
81369 München  
Tel.: 089/ 74 39 364

# Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung</b>	3
<b>Teil I. Das Secessionsgebäude in Wien</b>	4
1. Bedeutung	..5
2. Äußeres Erscheinungsbild	..6
3. Baugeschichte	..7
<b>Teil II. Rekonstruktion der XIV Ausstellung 1902</b>	14
1. Das Konzept der Ausstellung: Gesamtkunstwerk und Raumkunst	15
2. Der formale Aufbau der Ausstellung	16
3. Die Bedeutung des Klimtfrieses und der Beethoven-Skulptur als Raumidee	17
<b>Teil III Der Fries als ein zentrales Moment der Ausstellung von 1902 aus heutiger Sicht</b>	<b>18</b>
1. Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Ausstellung des Frieses 1902 und heute	19
2. Der Einfluß des Umraums auf das Kunstwerk	20
<b>Zusammenfassung und Schluß</b>	<b>23</b>
<b>Literaturverzeichnis</b>	25
<b>Anhang</b>	26

# Einleitung

Ziel dieser Arbeit ist es, die Wiener Secession von 1902 in ihrer inhaltlichen und formalen Ausgestaltung darzustellen und die Verwendung eines der zentralen Exponate, des Klimtfrieses, in seiner Bedeutung zu beschreiben. In diesem Sinne sollen Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Secession von 1902 und 1998 unter Berücksichtigung der Einbindung dieses Frieses in das damalige Gesamtkunstwerk herausgearbeitet werden. Dabei wird sich zeigen, daß der Klimtfries in seiner neuen Umgebung nicht voll zur Geltung kommt. Nimmt man das Konzept der Raumidee und des Gesamtkunstwerkes ernst, dann konnte der Klimtfries nur in der Zeit der XIV. Ausstellung seine ganze Bedeutung entfalten. Im Zusammenhang mit den anderen Kunstwerken, die alle – gebündelt durch die Beethoven-Skulptur – unter ein Thema subsumiert und in einen speziell gestalteten Raum eingebracht waren, ergab sich erst das Gesamtkunstwerk.

Im ersten Teil werden einige grundsätzliche Sachverhalte besprochen, die einen Eindruck von der Secession und den Zielen der Künstler vermitteln. Insbesondere wird die Bedeutung der Secession und die Gestalt sowie die Gestaltung des Secessions-Gebäudes beschrieben.

Im zweiten Teil wird das Konzept der XIV. Ausstellung von 1902 in Hinsicht auf die Idee der Raumkunst, den formalen Aufbau der Ausstellung und die Bedeutung der beiden Hauptobjekte – Klimtfries und Beethoven-Skulptur – dargestellt.

Im dritten Teil wird dann abschließend die Bedeutung des Klimtfrieses im Vergleich der Ausstellungen von 1902 und 1998 diskutiert. In diesem Sinne wird auch die Umgestaltung des Secessionsgebäudes thematisiert. Hier stellt sich die zentrale Frage, inwiefern der Umraum auf ein Kunstwerk Einfluß nehmen kann, um dieses entweder qualitativ höherwertig oder minderwertig erscheinen zu lassen.

Im Schlußteil werden die Ergebnisse noch einmal im Zusammenhang betrachtet. Ferner soll auf die heutige Ausstellung und die derzeitige Nutzung der ehemaligen Secessionsräume eingegangen werden.

# Teil I: Das Secessionsgebäude in Wien

## 1. Bedeutung

Das Secessionsgebäude kann als Ausdruck und als Verwirklichung eines neuen künstlerischen Paradigmas um die Jahrhundertwende angesehen werden. Der Name des Gebäudes ist programmatisch zu verstehen.

“‘Secessio’ aber hieß Befreiung der Qualität von der Quantität, Scheidung der Unzufriedenen von den allzu Zufriedenen. So schieden sich auch hier 1897 die Progressiven von den Konservativen, die Jungen von den Alten, als Kompromisse nicht mehr möglich waren.”<sup>1</sup>

Secession ist aber auch als Auflösung und Ablösung vom System der akademischen Künste zu verstehen. Die Akademien erlebten Mitte des 18. Jahrhunderts im Zuge neuentstehender freier Institute einen Einbruch. Die neuen Institute wandten sich insbesondere gegen die traditionelle Form der akademischen Künste. Die klassische Ausbildung von Künstlern in Akademien war eingegliedert in strikte Hierarchien und traditionelle Vorgaben für malerische und bildhauerische Methoden. Neue Entwicklungen fanden in diesem reaktionären Umfeld keinen Platz. Die künstlerische Bewegung des Secessionismus richtete sich also gegen eine Kunst, die als überholte Form der Kunstlehre bezeichnet werden könnte. Die Unzufriedenheit der zumeist jungen Künstler über den erstarrten Stil althergebrachter Kunstformen und unbeweglicher Kulturpolitik resultierte in der Errichtung des Wiener Secessionsgebäudes, daß als wichtigste Ausformung der Abspaltung gelten kann. Am 3. April 1897 trennten sich Gustav Klimt, Josef Hoffmann (1870-1956), Joseph Maria Olbrich (1867-1908), Koloman Moser (1868-1918), Carl Moll (1861-1945) und noch einige andere Künstler von der Vereinigung bildender Künstler Österreichs und wurden mit Hinzufügung “Wiener Secession” die Gründerväter einer international beachteten Künstlergruppe.

Ein zentrales Merkmal dieses Projektes war die bis dato nicht mögliche interdisziplinäre Zusammenarbeit von Künstlern aus verschiedenen Bereichen. So kamen hier Maler, Bildhauer, Architekten, Raumgestalter und andere zusammen, um eine Idee zu verwirklichen. Als weiteres Merkmal kann der Aufbau eines eigenen Publikationsorgans genannt werden: die Zeitschrift “Ver Sacrum”. Das vielleicht wesentlichste Motiv für die Secession war jedoch die Auflehnung gegen den Kunstkonsum, d.h. gegen “[...] die vordergründige Verkommertialisierung, aufgrund derer ein Kunstwerk zum bloßen Objekt einer Ausstellung geriet. Je mehr das Kunstwerk zu einer technisch produzierten Ware wurde, um so stärker entbehrte es des ihm ursprünglich eigenen, kultischen Gebrauchswertes.”<sup>2</sup> “Als Objekt der auf Profit orientierten Ausstellungen [...]”<sup>3</sup> in der Zeit vor der Secession entsprach das Kunstwerk mehr einem Tauschwert als einem Kultobjekt. Demzufolge stellten die Künstler selbst das Verhältnis von Qualität und Quantität der Kunstwerke auf den Prüfstand. Zuletzt ist zu sagen, daß die 1897 einsetzende Secessionsbewegung keine einmalige

---

<sup>1</sup> Mai, Ekkehart, Wiener Secession 1902: Die Ausstellung als Gesamtkunstwerk. In: Klüser, Bernd: Die Kunst der Ausstellung, Frankfurt 1991, S. 26.

<sup>2</sup> Vgl. Mai, (op. cit.), S. 24. Mai betont die Kritik der Secessionisten an der Kunst als Massen- und Konsum-Veranstaltung.

Abspaltung darstellt, sondern einen Prozeß von Abspaltungen bedeutet, der erst im Jahre 1910 zu einem vorläufigen Stillstand kommt. Die Secession kann aber auch als grundlegendes Kunst-Programm angesehen werden, das die später entstandenen Kunstformen stark beeinflusste.

## 2. Äußeres Erscheinungsbild

Ursprünglich befand sich das ausersehene Bauareal für das Secessionsgebäude gegenüber dem heutigen Museum für angewandte Kunst. Die Wiener Gemeindeväter wollten allerdings Josef Maria Olbrichs Bauvorhaben an der Wiener Ringstraße nicht zulassen. Trotz positiver Gutachten einiger Wiener Architekten blieb diese Entscheidung bestehen. Erst die Verlegung des Bauplatzes auf ein weniger prominentes Areal führte zum Erfolg. So erhielten die Secessionisten im November 1897 den Baugrund an der Friedrichstraße am Karlsplatz als Geschenk der Stadtverwaltung zuerkannt. Im April 1898 wurde der Grundstein für das ehrgeizige Projekt gelegt.<sup>4</sup>

Das Gebäude erhebt sich über einen zentralisierenden Grundriß und bedeckt rund 990 m<sup>2</sup> Grundfläche, wovon über 600 m<sup>2</sup> als Ausstellungsfläche zur Verfügung standen. Was das Gebäude auszeichnet, sind zunächst die quadratischen und kreuzförmigen Ordnungen, die ineinander verschränkt sind. Da die Außenwände hauptsächlich geschlossen sind, wirkt es jedoch wie ein aus Kuben bestehendes homogenes Element. Oberhalb der Eingangshalle befindet sich ein Leitspruch, der von dem damaligen Kunstkritiker Ludwig Hevesi stammt: "Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit". Dieses dem Zeitgeist entsprechende Leitmotiv verleiht dem Gebäude nicht zuletzt seinen besonderen Charakter, der den Besucher auf seine eigentümliche Weise anleiten soll.

Die auffallende Kuppel wird von vier Pylonen (trapezförmiger turmartiger Torbau) umgrenzt. Unterhalb der Kuppel befindet sich die Eingangshalle, die durch ihre geschlossene Decke den Blick auf die Kuppelkonstruktion versperrt. Der Prunk der nur von außen sichtbaren Kuppel wird damit durch die schlichte Eingangshalle widerlegt und erzeugt im Betrachter, sofern er die Konstruktion durchschaut, eine Einstimmung auf kommende architektonische Überraschungen. Die Vorhalle ist viereckig und ihr Grundriß erinnert wegen der einspringenden Kanten der vier Pylonen an ein griechisches Kreuz. Der Ausstellungstrakt besteht aus einer quadratischen Mittelzone mit zwei niedrigen Anndexträumen (Seitenschiffe) und einem abschließenden Querschiff und ähnelt insgesamt der Form einer Basilika. Die oberhalb des Ausstellungsraumes angelegten Glasdächer durchfluten den Innenraum mit gleichmäßigem Oberlicht, wodurch sich der sakrale Eindruck noch verstärkt. Das Haus ist in folgender Weise gegliedert:

Erdgeschoß: 1. Eingangshalle, 2. Ausstellungsraum, 3. Ver-Sacrum Zimmer,  
4. Sekretariat, Technisches Büro, 6. Vorraum, 7. Lift, 8. Teeküche,  
9. Garderobe, 10. Depot, 11. Hebebühne, 12. Rampe  
Obergeschoß: 13. Grafisches Kabinett, 14. Sitzungshalle 15. Bibliothek  
Tiefgeschoß: 20. Klimtraum, 21. Vorraum  
Souterrain: 23. Galerie, 28. Werkstätte

---

<sup>3</sup> Forsthuber, Sabine, Moderne Raumkunst, Wien 1991, S. 87-88.

<sup>4</sup> Die erste Ausstellung der Künstlergruppe am 12. Nov. 1898 fand noch in der Gartenbau-Gesellschaft am Parkring statt, da das Gebäude zu diesem Zeitpunkt nicht bezugsfertig war.

Das äußere Erscheinungsbild des Hauses ist nicht unwesentlich durch das 1901 im Gartenabschnitt zur Friedrichstraße hin aufgestellte Werk, „die Marc Anton-Gruppe“, beeinflusst. Das Werk des Bildhauers Artur Strasser (1854-1927) wurde seinerzeit für die Pariser Weltausstellung 1900 geschaffen. Diese Skulptur findet sich auch heute noch an diesem Ort.

## **1. Baugeschichte**

Das Haus wurde in seiner hundertjährigen Geschichte mehrfach renoviert und umgebaut. Schon 1901 hatte Josef Hoffmann das Vestibül weitgehend umgestaltet. 1908 wurden bei einer ersten Renovierung viele ornamentale Elemente entfernt, darunter Mosers Glasrosette und seine Mädchenreigen. Sogar der Spruch von Hevesi über dem Portal wurde entfernt. Das in den letzten Kriegstagen von Bomben weitgehend zerstörte und von den Nationalsozialisten beim Abzug in Brand gesteckte Ausstellungsgebäude wurde ab 1945 von den Künstlern selbst wieder aufgebaut. Es dauerte mehrere Jahre, bis alle Räume instandgesetzt waren. Anfang der achtziger Jahre traten neuerlich (diesmal) altersbedingte Schäden auf, die eine Generalsanierung unausweichlich werden ließen. In den Jahren 1984/85 wurde das Secessionsgebäude durch den Architekten Adolf Krischanitz erneut generalsaniert. Alle das Original verfälschenden Um- und Zubauten wurden entfernt, der Keller allerdings wurde ausgebaut. Auch der originale Dekor wurde weitgehend rekonstruiert, wobei man unterhalb des Vestibüls ein zusätzliches Geschoß als Galerieraum hinzufügte. Außerdem dient der nunmehr unterkellerte Bereich unterhalb des Ausstellungsraumes als Raum für den restaurierten Klimtfries und ist der Öffentlichkeit permanent zugänglich.

## **Teil II: Die Rekonstruktion der XIV Ausstellung 1902**

### **1. Das Konzept der Ausstellung: Gesamtkunstwerk und Raumkunst**

1902 war mit der XIV. Ausstellung (von 15. 4.-27. 6) der Höhepunkt in der Ausstellungsgeschichte der Secession erreicht. Die Ausstellungsmacher verwirklichten ein neues Konzept, in dem ein Kunstwerk im Mittelpunkt stand, das jedoch nur im Verbund mit allen umgebenden Kunstwerken und dem gestalteten Umraum eine verständliche und umfassende Einheit bildete. Die einzelnen Teile der Ausstellung und sollten demzufolge der Wirkung des Ganzen untergeordnet sein. Das zentrale Kunstwerk hatte dabei nur die Funktion, die einzelnen Kunstwerke durch die inhaltliche Anbindung und Zusammenschau zu einem Ganzen zusammenzuschließen. Auch der Innenraum war dem gestalterischen Ziel eines Gesamtzusammenhangs unterworfen. Die architektonische Innenraumgestaltung wies eine hohe Funktionalität auf. Beispielsweise

war der Hauptraum mittels flexibler Trennwände adaptierbar, wodurch die jeweilige Ausstellungspräsentation selbst zum Kunstwerk werden konnte. Der für Wiener Verhältnisse ungewohnte Baustil der Secession weist Elemente mythischer Bilderwelten auf. Mit der Anbindung an die antike Mythologie soll deren Kraft zu einer Verknüpfung verschiedenster Sinninhalte zu einer Form benutzt werden.

“Die Raumidee, die vorstellig zu machen sowohl Ziel wie auch Motiv der Gestaltung war, manifestierte sich in einem Reichtum von formalen und materiellen Korrespondenzen, in einer Vielfalt von Analogien. Gleichwohl verlor sich das Arrangement nicht in einer Summe vager Andeutungen; vielmehr war es durch und durch von einer künstlerischen Dynamik motiviert, in deren Diensten (a) die Raumaufteilung (b) die Raumfolge (c.) die formale Bild bzw. Friesanordnung sowie die inhaltliche Regieführung derselben stand und, schließlich (d) die experimentellen Komponenten, die dekorativen Details und der Raummantel.”<sup>5</sup>

Das Gesamtkunstwerk entspricht der Form nach also einem zufälligen Zusammentreffen von bestimmten Raum und Objekt-Gestaltungen und rückt vom traditionellen Schema ab, nach dem die neue Kunst nur immer die bereits vorhandene Kunst imitierte. Marian Bisanz-Praken beschreibt den Neuansatz des Gesamtkunstwerkes auf folgende Weise:

“Bisher hatten die Künstler der Secession in ihren beispielhaften Einrichtungen ‘fremdartige Teile harmonisch zusammengeschlossen’. Jetzt wollten sie bis zur äußersten Konsequenz weitergehen: ‘Der Sehnsucht nach einer großen Aufgabe entsprang der Gedanke, im eigenen Hause das zu wagen, was unsere Zeit dem Schaffensdrang der Künstler vorenthält: ‘Die zielbewußte Ausstattung eines Innenaumes’. Ein einheitlicher Raum sollte durch Malerei und Bildhauerkunst geschmückt werden, wobei man sich an der ‘Tempelkunst’ orientierte, dem ‘höchsten und besten, was die Menschen zu allen Zeiten bieten konnten.’”<sup>6</sup>

Konkret bestand das Programm darin, ein kollektiv geschaffenes Gesamtkunstwerk rund um die in diesem Jahr vollendeten Beethoven-Skulptur von Max Klinger zu schaffen. Im Vorwort des Katalogtextes ist zu lesen, daß die Vereinigung der Künstler den Entschluß faßte, “[...] die gewohnten wiederkehrenden Bilderausstellungen durch

---

<sup>5</sup> Forsthuber, Sabine, *Moderne Raumkunst*, Wien 1991, S. 80.

eine Veranstaltung anderer Art zu unterbrechen [...]. Ein einheitlicher Raum sollte vorerst geschaffen werden und Malerei und Bildhauerei diesen im Dienste der Raumidee dann schmücken [...]. Die leitende Idee, die unserem Unternehmen Weihe und das bindende Element geben sollte, bot sich uns in der Hoffnung, ein hervorragendes Kunstwerk zum Mittelpunkt der Ausstellung machen zu können [...]”.<sup>7</sup>

Bisher hatten die Wiener Künstler beispielhafte Einrichtungen geschaffen, die eine Präsentation ihrer eigenen Arbeiten sowie jener ausländischer Künstler ermöglicht hatten. Sie wollten nun einen Schritt weiter gehen zu einer modernen Monumentalkunst, wobei ihnen am Arbeitsprozeß sehr viel gelegen war. Dieses Unternehmen entstand vor dem Hintergrund des damals europaweiten Bestrebens, die Wiederherstellung des verloren geglaubten Zusammenhangs zwischen Architektur, Malerei und Skulptur wieder herauszustellen.

Die Beethovenskulptur kann nicht einfach als bloße Skulptur angesehen werden. Sie stellt ein Denkmal dar und ist als solches mit einer besonderen Funktion ausgestattet, die der Idee der Interdisziplinarität und der Monumentalkunst zuarbeitet. Die Klinger-Skulptur kann, obgleich sie als ‘Selbstauftrag’ entstanden ist, als Frucht gemeinsamer Anstrengungen von Künstlern, Bürgern und Staat angesehen werden. Das Klinger-Denkmal ist nicht für einen öffentlichen Platz gedacht, sondern für einen Ausstellungsraum. Im Verlassen des öffentlichen Raumes liegt Steigerung des ästhetischen Wirkungspotentials begründet.

“Wenn Robert Musil davon spricht, daß nichts so unsichtbar sei, wie ein Denkmal, so meint dies, daß in der Zerstreuung der Wahrnehmung im öffentlichen Raum alles gesehen und nichts wahrgenommen wird.”<sup>8</sup>

Es geht aber gerade darum ein Forum der Kunst zu errichten, in dem der Einzelne sich selbst und seine Umwelt über das Kunstwerk wahrnimmt. In den Worten von Klinger gesagt: “In der Kunst geht es darum, zu [...] erlangen, was wir im Leben umsonst suchen, das Gefühl der äußeren Welt, ohne deren körperliche Berührung.”<sup>9</sup> Ein weiteres Ziel der Künstlergruppe war es, durch die zielgerichtete Ausstattung der Räume und der

---

<sup>6</sup> Bisanz-Praken, Marian, Traum und Wirklichkeit Wien 1870-1930, Wien 1985, S. 528.

<sup>7</sup> Dolinschek, Ilse, Die Bildhauerwerke in der Ausstellung der Wiener Sezession 1898-1910, S.77.

<sup>8</sup> Bussmann, Georg, Der Zeit ihre Kunst, Max Klingers ‘Beethoven’ in der 14. Ausstellung der Wiener Sezession, Frankfurt a.M. 1992, S. 43.



Präsentation der Kunst gemeinsam von einander zu lernen. Dazu mußte ein Weg gefunden werden, auf künstlerische Weise im interdisziplinären Sinne zu einem Gespräch zu finden. Die verschiedenen Sprachen der einzelnen Kunstrichtungen sollten sozusagen auf einen Nenner gebracht werden. Anders formuliert: Die einzelnen Kunstwerke der verschiedenen Kunstrichtungen sollten nicht einfach unverbunden aneinandergereiht werden, sondern in ein intimes ästhetisches und inhaltliches Verhältnis gesetzt werden. Um dieses Ziel zu bewerkstelligen, bedurfte es allerdings eines vereinheitlichenden Konzeptes, unter dessen Obhut diese Anbindung gelingen konnte. Die Beethovenfigur von Max Klinger ist aufgrund ihrer zentralen Stellung in der Ausstellung nicht nur das dominierende Objekt, sondern symbolisiert zugleich auch das alles verknüpfende Element. Indem es die zentrale Erlöser- und Befreier-Idee der Menschheit versinnbildlicht, gibt es der gesamten Ausstellung ein gemeinsames Thema vor. Dazu äußert sich Ernst Stöhr im Katalog:

“Diese eine Hoffnung der ersten und herrlichen Huldigung, die Klinger dem großen Beethoven in seinem Denkmale darbringt, eine würdige Umrahmung zu schaffen, genügte jene Arbeitsfreude zu erzeugen, die trotz des Bewußtseins, daß man nur für wenige Tage schaffe, dauernde Hingabe ins Leben rief.”<sup>10</sup>

Wie in diesem Zitat leicht ersichtlich, war die Zusammenschau der verschiedenen Stil- und Kunstrichtungen von vornherein auf den Ausstellungszeitraum begrenzt. Die Kunstwerke in der Ausstellung sowie die zentral gelagerte Klingerstatue wurden nur für den Augenblick geschaffen. Hierin zeigt sich ein weiteres zentrales Anliegen der Künstlergruppe. Die Ausstellung stellte ein Experiment dar und einen spontanen Versuch, eine bestimmte Raumidee mit Hilfe von unbewußter Kreativität zu verwirklichen. Für die Teilnehmer des modernen Raumkunstexperimentes war in diesem Sinne der Entstehungsprozeß des Gesamtkunstwerkes ebenso wichtig, wie das Endergebnis.

Die in der Beethoven-Skulptur demonstrierte Material- und Farbenvielfalt (Marmor, Bronze und Halbedelsteine) wurde von 21 Künstlern, die an der Ausstellung beteiligt waren, mit in das Ausstellungskonzept aufgenommen. In diesem Sinne experimentierte

---

<sup>9</sup> Klinger, Max, Malerei und Zeichnung, Leipzig 1985, 27.

<sup>10</sup> Katalog der XIV Ausstellung der V.B.K.Ö 1902, Vorwort S. 9.

die Gruppe mit einer bunten Vielfalt von Materialien und einer unüblichen Kombination dieser.

Dazu benutzten sie, wie im Katalog beschrieben, "echte" Materialien, die den "Schein" und die "Lüge" zu vermeiden suchen. Unter echten, d.h. authentischen Materialien müssen hier auch einfache und rauhe Materialien verstanden werden, wie beispielsweise Mörtel und Zement.<sup>11</sup>

Insbesondere die Statue Klingers setzte sich jedoch von den gewöhnlichen Materialien ab und bildete durch ihren Materialwert einen scharfen Kontrast. Hier sind edle Stoffe, wie Messing, Gold, Bronze und Elfenbein verwendet worden. Durch den Kontrast zwischen der Statue und den verwendeten einfachen Materialien wurde einerseits der Wirklichkeitsbezug der Kunstgegenstände stärker betont, da sie sich besser gegeneinander abhoben. Andererseits wurde aber auch der kultisch-sakrale Status der Klinger-Statue damit noch weiter betont.

Mit der einmaligen Aufführung einer Neubearbeitung der 9. Sinfonie von Beethoven unter der Leitung von Gustav Mahler am Eröffnungsabend fand die Secession als Gesamtkunstwerk ihre Vollendung. Die Ausstellung als Gesamtkunstwerk stellt eine Reizung aller Sinne dar und ist insofern ein Versuch, die normalen Wahrnehmungsgewohnheiten aufzubrechen. Der Einzelne wird sinnlich Überredet und zur Selbstwahrnehmung aufgefordert. Er soll nicht mehr nur einem Objekt gegenüber stehen, sondern seine Relation zur Kunst überdenken.<sup>12</sup> Im Rückbezug auf den philosophischen Ansatz Schopenhauers und Nietzsches läßt sich der Einsatz der Musik sogar als Realisierung bzw. Objektivierung des schöpferischen menschlichen Willens verstehen. Schopenhauer hatte gesagt, daß sich der menschliche Wille nur in der Kunst zu objektivieren weiß: Somit sollte die Aufführung der 9. Sinfonie Beethovens den gestalterischen Willen der Künstler darstellen, der in der spontanen und intuitiven Zusammenstellung der Kunstwerke zum Ausdruck kommt.<sup>13</sup> Zudem bearbeitet Beethovens 9. Sinfonie ebenso, wie die Beethoven-Statue und die gesamte XIV. Ausstellung mithin, das gleiche Thema: Erlösung und Leiden.

---

<sup>11</sup> Vgl. Bouillon, Jean-Paul, Klimt: Beethoven, Tübingen 1988, S. 96.

<sup>12</sup> Vgl. Bussmann, Georg, Der Zeit ihre Kunst, Max Klingers 'Beethoven' in der 14. Ausstellung der Wiener Secession, Frankfurt a.M. 1992, S. 39.

<sup>13</sup> Vgl. Bisanz-Praken, Marian, Traum und Wirklichkeit Wien 1870-1930, Wien 1985, S. 529 ff. und auch Bussmann (op. cit.), S. 41.

## 2. Der formale Aufbau der Ausstellung

Die Innenarchitektur wurde unter der künstlerischen Gesamtleitung von Josef Hoffmann ausgeführt. In dem dreischiffigen Bau ergab sich die architektonische Gliederung durch den Wechsel von rauhen und glatten Putzflächen. Die Farben an den Wänden waren vornehmlich auf grau, weiß verwandte Farbtöne beschränkt. Der ganze Putz des Hauptsaaes war in weißer Farbe gestaltet, während die Seitenräume, die durch die Öffnungen des Hauptraumes entstanden, gelblich waren. Schon durch die Farbgebung war eine Perspektivwirkung angelegt, da sich der hellere Hauptraum durch die dunkleren Nebenräume leichter erschloß.

Die Rundnischen rechts und links waren in einem feinen weißen Beton gehalten. Dem Betrachter eröffneten sich die Säle nach dem Durchschreiten der durch ihre geometrische Form geprägten Eingangshalle. In den Hauptsaal gelangt der Besucher durch den linken Seitensaal und hinaus bzw. zurück in die Eingangshalle durch den rechten Seitensaal.

Durch das mit lichtdurchlässigem Papier bespannte Oberlicht, das unterhalb der verglasten Dachkonstruktion angebracht war, wurde Klingers Beethoven-Statue noch stärker in den Vordergrund gerückt. Der durch diese Beleuchtungstechnik bedingte diffuse Lichteinfluß verstärkte zusätzlich den sakralen Charakter der Ausstellung. Dagegen waren die Seitenräume in einem gedämpften Licht gehalten und standen mehr inhaltlich in Verbindung mit dem Hauptraum als durch ein einheitliches Helligkeitsniveau.

Im Verhältnis zu den Seitensälen ist der Mittelraum schlicht dekoriert. Der Betrachter wurde durch die 'fast schon heilige' Schlichtheit der Raumausstattung auf die Ursprünge der Kunst im Kult verwiesen. Die "Erhabenheit der Skulptur wie auch die majestätische Schlichtheit des sie umgebenden Raumes determinierten die Betrachter zu einer stimmungsmäßigen Anamnese des Ursprungs von Kunst und Zivilisation."<sup>14</sup> Die Secession beschwor auf diese Weise das eigentliche mythische Verhältnis des Menschen zur Kunst.

Durch die Vorgabe des Orientierungsplans im Katalog gelangte der Besucher zuerst in den linken Seitenraum, wo er mit dem Klimtfries konfrontiert wurde. Thematisch begleitet war diese Wandmalerei Klimts von quadratischen Schmuckplatten mehrerer Künstler, die sich in regelmäßiger Reihung und unter Verwendung verschiedener Materialien im unteren Wandbereich einfanden. Durch die Einlassung der Bilder in die Wände schienen diese unmittelbar mit dem Raum verbunden. Sie sollten dem Betrachter nicht mehr als auswechselbare Werke in einem universellen Ausstellungsraum gelten, sondern sich distanzlos in das Gesamtkonzept einfügen.

Dem Klimtfries folgend, fiel der Blick des Besuchers durch die Seitenöffnungen automatisch auf die plötzlich und unvermittelt auftauchende Beethoven-Statue in der Mitte des Hauptraumes. Zusätzlich kennzeichnete die Räume ein Höhenunterschied: Um die Beethovenfigur zu erreichen, mußte der Besucher seinen erhöhten Standpunkt im Seitenraum über einige Stufen verlassen. Das Herabsteigen zum Fuße der Beethoven-Skulptur lies diese noch gewaltiger erscheinen.

---

<sup>14</sup> Forsthuber (op. cit.), S. 78-79.

Die Statue erinnert insgesamt an ein antikes Götterbildnis. Beethoven wird in Gedanken versunken auf einem gigantischen Hochsitz präsentiert. Der Oberkörper und die Füße der Statue sind aus Marmor, der Thron aus Bronze und die seitlichen Engelsköpfe aus Elfenbein. Dem Konzept des Gesamtkunstwerkes folgend wird die Statue von Wandmalereien und plastischem Schmuck gerahmt. So befindet sich an der Stirnwand eine großflächige friesartige Wandmalerei von Alfred Böhm mit dem Thema, „der werdende Tag“. Dem gegenüber befindet sich hinter der Statue „die sinkende Nacht“ von Alfred Roller. Die beiden zuletzt genannten Kompositionen sind bewußt flächig angelegt, um die übergreifende Bedeutung der Wände für den Raum herauszustellen. Die ganze Wand wird somit zum Kunstwerk, jedoch ohne dabei den ganzen Raum zu beanspruchen.

Die Hauptfigur Klingers sollte nicht durch ein pompöses Wandgemälde überlagert werden: Im Gegenteil sollte die flächige Anlage und Eingelassenheit in die Wand die Schlichtheit des Raumes und damit seinen sakralen Charakter unterstreichen.<sup>15</sup>

Die rechte Seitenhalle ist parallel zur linken Seitenhalle konzipiert, d.h. die beiden Bilder von Josef Maria Auchenthaler „Freude schöner Götterfunken“ und das Wandgemälde von Andri „Mannesmut und Kampfesfreude“, korrespondieren nicht nur untereinander, sondern stehen zudem in innerer Verbundenheit mit der Beethoven-Statue, dem Klimtsaal und sämtlichen anderen Kunstwerken.

Zuletzt verband das Lesezimmer, in dem die Zeitschrift „Ver Sacrum“ dem Besucher zugänglich war, die rechte Seitenhalle wieder mit der Eingangshalle und schloß somit den Rundgang sinnvoll ab.

Abgerundet wurde die Ausstellung durch architektonische Details, die dem Betrachter den Eindruck von Vielfalt, Kreativität und Einfallsreichtum vermitteln sollten. Besonderheiten wie eingelassene Nischen, symmetrisch angeordnete und reich verzierte Säulen sowie aufwendig eingearbeitete Emporen in den Seitensälen sorgen für ständig neue Eindrücke, die ein Ermüden aus Monotonie verhinderten.

### **3. Die Bedeutung des Klimtfrieses und der Beethoven-Skulptur als Raumidee**

Im folgenden werden zwei der zentralen Kunstwerke der Ausstellung von 1902 exemplarisch herausgeriffen, um die gestalterischen und inhaltlichen Elemente im Zusammenhang von Einzelwerk und Raumidee zu verdeutlichen. Das übergreifende Konzept des Gesamtkunstwerkes gibt hier gleichsam den Rahmen ab, in dem die einzelnen Kunstwerke im Raum verankert und wie in ein Sinnfeld zusammenhängend eingegliedert sind. Nicht zu vergessen ist in diesem Zusammenhang die Anbindung der Kunstwerke an die Musik. Insofern der Klimtfries und die Beethoven-Skulptur Interpretationen der 9. Sinfonie von Beethoven darstellen können, kann die von Wagner beschriebene heilsbringende Wirkung der Musik als Bestärkung der Idee der Ausstellung verstanden werden.<sup>16</sup> Zunächst zum Klimtfries, der sich im linken Seitensaal über drei Wände erstreckte:

---

<sup>15</sup> Vgl. dazu Bouillon, Jean-Paul, Klimt: Beethoven, Tübingen 1988, S. 18 ff.

<sup>16</sup> Explizit wird diese Anbindung in Wandgemälde Auchenthalers „Freude schöner Götterfunken“ deutlich. Letzlich kann die gesamte Ausstellung als Verbildlichung und Veranschaulichung der 9. Sinfonie Beethovens verstanden werden. Zur Verstärkung der heilsbringenden Wirkung der Musik

“Die drei bemalten Wände bilden eine zusammenhängende Folge. Erste Längswand...: die Sehnsucht nach Glück. Die Leiden der schwachen Menschheit: die Bitten dieser an den wohlgerüsteten Starken als äußere, Mitleid und Ehrgeiz als innere treibende Kräfte, wie die in das Ringen nach dem Glück aufzunehmen bewegen. Schmalwand: die feindlichen Gewalten. Der Gigant Typhoeus, gegen den selbst Götter vergebens kämpften; seine Töchter, die drei Gorgonen. Krankheit, Wahnsinn, Tod. Wollust und Unkeuschheit, Unmäßigkeit. Nagender Kummer. Die Sehnsüchte und Wünsche der Menschen fliegen darüber hinweg. Zweite Langwand: die Sehnsucht nach Glück findet Stillung in der Poesie. Die Künste führen uns in das ideale Reich hinüber, in dem allein wir reine Freude, reines Glück, reine Liebe finden können. Chor der Paradiesengel. Freude schöner Götterfunken. Diesen Kuß der ganzen Welt!”<sup>17</sup>

Dem Katalogtext zufolge, versuchte Klimt in erster Linie eine schmückende Funktion zu erfüllen, die dem Gesamtwurf und der Architektur dienen sollte. Als Ornament schmückt der Fries nicht nur den Raum, sondern ordnet sich auch in das Ganze als fester Bestandteil ein. Da der Fries von vornherein nur für die Dauer der Ausstellung (72 Tage) gedacht war, wurde er direkt auf die Wände aufgetragen.<sup>18</sup> Allerdings ist dieser Gedanke nur nachvollziehbar, wenn bedacht wird, daß die distanzlose Einlassung des Kunstwerkes in die Wand den ganzheitlichen Charakter der Ausstellung unterstreicht. Beispielsweise bilden die fest mit der Wand verbundenen Schmuckplatten ein untrennbares Gefüge für den Betrachter.

Die Funktion und Bedeutung des Dekors steht hier im Mittelpunkt. Kunst und Architektur sollten zu einer Einheit verschmolzen werden. Das Dekor kann so gesehen als innere Systematisierung, d.h. als Versuch verstanden werden, eine Ordnung herzustellen.<sup>19</sup>

Die Beethoven-Skulptur von Max Klinger wurde in den Mittelpunkt gesetzt, da sie sich am besten eignete, den Betrachter in das Gesamtkunstwerk hineinzuziehen. Vor allem sind es die vielen Bezüge der Nebenfiguren der Beethoven-Skulptur zu den übrigen Kunstwerken der Ausstellung - die in die Skulptur integriert sind, wie Engel, Adler und das biblische Relief am Thron -, die das Werk Klingers zu einer Monumentalarbeit erheben, durch die die Musik Beethovens im Betrachten nicht nur lebendig wird, sondern auch als Verkörperung eines Ideals erscheinen muß. Der zeitgenössische Kunstkritiker Ludwig Hevesi äußert sich folgendermaßen:

“Vielleicht kommt einmal ein Musikgelehrter, der jede Einzelheit dieses idealen Beethoven-Denkmal mit Notenbelegen aus der Missa sollemnis, der Siebenten und der

---

und dem Einfluß Wagners auf die Secession, siehe Bisanz-Praken, Gustav Klimt. Der Beethovenfries. Geschichte, Funktion und Bedeutung, Salzburg 1977, S. 48ff.

<sup>17</sup> Kat., (op. cit.), S. 25.

<sup>18</sup> Man hätte dem Konzept entsprechend die Dauer der Ausstellung auf 9 Wochen oder auch 90 Tage ausdehnen können, um auf diese Weise Beethovens 9. Sinfonie auch zeitlich in das Gesamtkunstwerk einzugliedern. Entweder wurde diese Möglichkeit nicht gesehen oder es bestanden formale Probleme, die eine längere Ausstellungsdauer verhinderten. In der Literatur findet sich dazu leider kein Diskussionsbeitrag. Die mit der Ausstellungsdauer verbundene Idee des Gesamtkunstwerkes, Spontaneität und Einmaligkeit betreffend, hätte eine Bereicherung darstellen können.

<sup>19</sup> Vgl. Bouillon, Jean-Paul, Klimt: Beethoven, Tübingen 1988, S.19.

Neunten, aus Fidelio und vielleicht sogar aus den 33 Variationen zum Diabelli-Walzer belegt. Ich glaube sogar fest an diesen analytischen Messias. Max Klinger hat nicht so mit dem Gehirn der Notenköpfe gedacht gedacht. Er ist ganz und gar auf Beethoven gestimmt, ist aber der Mensch der Gesteine und der Erze, die denn seine Stimmungen weiterklingen. In seinen 'Metallen' ist Musik, sie klingen nach Beethoven.'<sup>20</sup>

Die erstaunliche Reife der Beethoven-Statue, die durch die langfristige Beschäftigung Klingers mit diesem Projekt zustande kam, steht dabei in Mißklang zu der von Spontaneität und Intuition getragenen Seccesion. So läßt sich rekonstruieren, daß die Künstler noch kurz vor Ausstellungsbeginn gestalterische Maßnahmen ergriffen. Demgegenüber läßt sich zeigen, daß Klinger nahezu 15 Jahre an der Beethovensulptur arbeitete.<sup>21</sup> Der sich daraus ergebende Zwiespalt läßt das Konzept in sich nicht schlüssig erscheinen. Jedoch ist die Unabgeschlossenheit und Heterogenität dieses Ansatzes gewollt.

Das Konzept der Raumidee stellt kein System dar, das alle möglichen inhaltlichen und stilistischen Bezüge der Kunstwerke untereinander zum Ausdruck bringen kann. Schon die jeweils individuelle Sichtweise des Betrachters gibt der Ausstellung von Kunstwerken bestimmte Grenzen vor. Es muß bedacht werden, daß ein Objekt nur zu einem Kunstwerk werden kann, wenn es ein Publikum gibt und einen öffentlichen Raum, der für jeden zugänglich ist. Kunst im Sinne des Gesamtkunstwerkes kann zudem nur in einer Beziehung entstehen, in der sich Objekt und Betrachter ergänzen. Fast könnte man sagen: Ein Kunstwerk ohne Zuschauer ist ungesehen und für einen Zuschauer ohne Kunstwerk gibt es keine Kunst. Anders formuliert erhält jedes Kunstwerk seinen spezifischen Charakter immer erst in der Wahrnehmung des Betrachters.

Folgt man den Grundgedanken des künstlerischen Versuchs der Seccesionisten, so stößt man auf die zentrale Bedeutung der Perspektivität bzw. der Sichtweise. Bereits Schopenhauer und Nietzsche hatten die Perspektivität jeder Erkenntnis beschrieben und ihre Philosophie auf diesem Grundsatz aufgebaut.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Hevesi, Ludwig, Acht Jahre Seccesion, Wien 1906, S.389.

<sup>21</sup> Vgl. Forsthuber (op. cit.), S. 68f. Es ist anzumerken, daß Klinger die Seccesion nicht 15 Jahre lang geplant hatte und die Idee für dieses Kunstwerk nicht in direktem Zusammenhang mit dem Wiener Kunstprojekt stand. Vielmehr traten die Seccesionisten, zu denen er gute Kontakte hatte, kurz vor der XIV. Ausstellung an ihn heran. Siehe Bisanz-Praken, Gustav Klimt. Der Beethovenfries. Geschichte, Funktion und Bedeutung, Salzburg 1977, S. 18ff.

<sup>22</sup> Vgl. Bisanz-Praken, Marian, Traum und Wirklichkeit Wien 1870-1930, Wien 1985, S. 528ff.

Die Secessionisten haben diesen Grundsatz anerkannt: Entsprechend kann man sagen, daß jedes Kunstwerk nur perspektivisch wahrgenommen werden kann. Das Gesamtkunstwerk trägt dieser Erkenntnis Rechnung, indem die ausgestellten Kunstwerke in einem Verweisungszusammenhang erscheinen, in dem alles thematisch miteinander verflochten ist und zugleich die Möglichkeit bereitstellt wird, mit jedem neu erschlossenem Kunstwerk ein tieferes Verständnis des Sachverhaltes zu erlangen. Der Betrachter wird auf diese Weise mit immer neuen Variationen eines Themas versorgt, die in ein bestimmtes Weltbild einmünden. "Es mag an der mit der Ausstellung als Gesamtkunstwerk erstrebten Synthese liegen, daß jedes Paradigma (auch) im Recht ist, sein Gutes hat."<sup>23</sup>

Hier wird deutlich, daß das Konzept des Gesamtkunstwerkes eine Hierarchisierung der Kunstwerke und der Interpretationen dieser geradezu unterbindet. Die Beethoven-Skulptur stellt nicht einfach den Mittelpunkt der Ausstellung dar, der einzig Wert ist, betrachtet zu werden und in dem alle weiteren Kunstgegenstände aufgehoben sind. Die Raumidee, die zur Gestaltung der Secession führte, ergab sich lediglich aus der Beethoven-Skulptur. Die Anordnung der Kunstgegenstände war somit selbst schon eine Interpretation der Hauptfigur. Die Hauptfigur muß vielmehr als Schnittpunkt<sup>24</sup> aller ausgestellten Kunstwerke begriffen werden, der auch nur in der Wahrnehmung aller Kunstobjekte und ihrer Konstellation und Abgestimmtheit zur Geltung kommt.

### **Teil III Der Fries als ein zentrales Moment der Ausstellung von 1902 aus heutiger Sicht**

Zwar muß die Beethoven-Skulptur als Hauptfigur der Ausstellung gelten, jedoch ist sie das nicht ohne den gestalterischen Rahmen, der die XIV. Ausstellung als Gesamtkunstwerk auszeichnet. Im besonderen trat auch der Klimtfries während der Ausstellung in den Brennpunkt des öffentlichen Interesses. Dabei sind hier nicht nur die Tabubrüche relevant, die mit der zum Teil obszönen Darstellung von Nacktheit einhergehen, sondern auch die strategisch wichtige Anbringung im linken Seitensaal, durch den die Besucher in den Hauptsaal treten mußten. Die Kritiker zur Zeit der Ausstellung wiesen dementsprechend Klimt als "Galionsfigur" der Ausstellung aus. Zudem

---

<sup>23</sup> Vgl. Forsthuber (op. cit.), S. 71.

<sup>24</sup> Diesbezüglich äußert sich auch E. Mai. Er stellt den Gedanken des Schnittpunkts in den geschichtlichen Kontext und betont auf diese Weise die Eingebundenheit der Kunst in das Zeitgeschehen: "Nicht nur die Idee des Gesamtkunstwerks, auch die Kunst der Ausstellung ist hier zum Schnittpunkt von Historizität und Geschichtslosigkeit geworden – und ist damit wie selten Spiegelbild am Ausgang eines alten und dem Beginn eines neuen Jahrhunderts", Mai, E. (op.cit.), S. 31.

beschäftigten sich die Kritiker mit der Frage, ob Klingers Versuch einer neuen Monumentalkunst wirklich gelungen sei.<sup>25</sup> Auf Grund dieser Überlegungen und mit Rücksicht auf den nicht-hierarchischen Aufbau der Ausstellung scheint es gerechtfertigt, den Klimtfries exemplarisch heranzuziehen, um die Secession von 1902 und deren heutige Situation vergleichend zu untersuchen. Außerdem ist hier der Sachverhalt zentral, daß der Klimtfries immer noch im Secessionshaus zu finden ist, während die Beethoven-Skulptur zur Zeit in Leipzig im Museum der Bildenden Künste ist.<sup>26</sup>

### **1. Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Ausstellung des Frieses 1902 und heute**

Klimt konnte sich mit der Thematik des einsam kämpfenden, von der Menschheit unverstanden Künstlers gut identifizieren. Als Prototyp des leidenden Künstlergenies galt Ludwig van Beethoven. Die Secessionisten sahen in der Beethoven-Statue die Verherrlichung der Liebe und der Aufopferung ausgedrückt, die dem Menschen heil bringt. Der Klimtfries setzt sich inhaltlich mit diesem Thema auseinander und ist durch Klimts intensive Beschäftigung mit der Tempelkunst geprägt.

In der heutigen Ausstellung, die seit 1986 besteht, ist der Klimtfries auf folgende Weise eingebunden:

Der Raum, in dem sich heute der Klimtfries befindet, ist über eine Kellertreppe durch die Eingangshalle zu erreichen. Über die Treppe kommt der Besucher zunächst in einen Vorraum, in dem sich seit 1996 eine Dokumentation der Geschichte des Klimtfrieses auf Tafeln und in Vitrinen befindet. Durchquert er den Vorraum, so gelangt er in einen geschlossenen Raum, der den Fries beherbergt.

Der Vorraum, die Abgeschlossenheit des Klimtraums sowie die Kellerlage des Frieses stellen eine Veränderung im Vergleich zu der damaligen Ausstellung dar. Es wurde aber auch versucht, bestimmte Gestaltungsmomente der originalen Ausstellung beizubehalten: So besitzt der Klimtraum genau die Größe des linken Seitensaales und liegt auch exakt unter ihm. Ebenso sind die Raumverhältnisse, bezogen auf Höhe und Breite, vergleichbar. Zudem ist der Fries auf der gleichen Höhe unterhalb der Decke angebracht und die thematische Reihenfolge ist gleichgeblieben. Es wurde zudem versucht, unterhalb der Decke gedämpftes Licht als Rahmenwerk einzusetzen.

Allerdings konnten nicht alle Gestaltungsmomente adäquat umgesetzt werden. So handelt es sich bei dem Deckenlicht nicht um natürliches, sondern um künstliches Licht. Bei der Demontage nach der XIV. Ausstellung war es aus Konstruktionsgründen notwendig, den Klimtfries in acht Teile zu zerlegen und auf bewegliche Stahlrahmen zu montieren.<sup>27</sup> Ursprünglich war der Klimtfries aber ungeteilt und direkt an die Wand gemalt. Wie bereits weiter oben bemerkt wurde, erhält der Fries

---

<sup>25</sup> Bisanz-Praken, Gustav Klimt. Der Beethovenfries. Geschichte, Funktion und Bedeutung, Salzburg 1977, S. 21.

<sup>26</sup> Siehe dazu Bisanz-Praken, Marian, Traum und Wirklichkeit Wien 1870-1930, Wien 1985, S. 542, Fußnote 6.

<sup>27</sup> Ebd., S. 546. Der Teil zwischen Poesie und Kuß (zweite Lägswand) ist bei der Demontage zerbrochen. Deshalb läßt sich eigentlich nur von sieben Teilstücken sprechen. Die Montage auf Stahlwandrahmen ist erst 1985 abgeschlossen worden.



durch diese Teilung und die Aufziehung auf Stahlrahmen eine dem eigentlichen Konzept zuwider laufende Wirkung. Dem Betrachter zeigen sich nun acht Einzelbilder, die unter einem Thema stehen und *nicht* eine innerlich zusammenhängende Folge von ineinander übergehenden Bildern. Im Gegensatz zu dem ehemaligen linken Seitensaal, der zum Hauptraum hin geöffnet war, wirkt der Kellerraum tunnelartig. Die Enge des Raumes wird durch Vitrinen in der Raummitte noch weiter gesteigert. Die Gestaltung des Raumes verhindert die freie Bewegung im Raum, wie sie damals angelegt war, um verschiedene Perspektiven zu ermöglichen.

Auffällig ist weiterhin das Fehlen einer Empore. So steht der Besucher nicht erhöht, wie im linken Seitensaal. Bedenkt man die Intention der früheren Raumgestaltung, dann offenbart sich auch hier ein Bruch. Der Besucher hat nun nicht mehr die Möglichkeit, sich aus dem erhobenen Seitenraum in den tiefer gelegen Hauptraum zu bewegen und den Eindruck der Erhabenheit bzw. der Schlichtheit des Seitenraumes bzw. des Hauptraumes nachzuempfinden. Unterhalb des Frieses ist die Wand mit rauhem Putz versehen. Hier fehlen die einstmals in die Wand eingelassenen Bilder mit geometrischen Monogrammen, die den Fries in ein ästhetisches Gleichgewicht setzen sollten.

Der Depotcharakter des Raumes, in dem der Fries heute untergebracht ist, muß in einem Betrachter, der die Ausstellung und das Konzept von 1902 kennt, den Eindruck erwecken, daß der Fries hier deplaziert und aus seinem ursprünglichen Zusammenhang herausgerissen ist. Verstärkt wird dieser Effekt noch durch eine seitlich eingelassene Notausgangstür und dem darüber angebrachten Notausgangsschild.

Weitaus schwerwiegender ist allerdings das Ausbleiben von inhaltlichen Bezügen des Frieses zu den umgebenden Kunstwerken und vor allem sein Bezug auf die Beethoven-Statue.

Um dies zu verdeutlichen, soll noch einmal die zentrale Idee der Ausstellung anhand des Zusammenhangs der Beethoven-Statue mit den beiden Wandbildern aufgezeigt werden. Die Komposition der Beethoven-Statue war so angelegt, daß sich in der Blickrichtung Beethovens die Hoffnung auf eine neue Zukunft ausdrücken sollte. Beethoven verkörperte gleichsam diese Hoffnung, was sich an der, seinem Blick zugewandten Wand, mit dem Gemälde des werdenden Tages von Böhm, ablesen läßt. Rollers sinkende Nacht ist in diesem Sinne als Untergang des Alten zu denken und der Beethovenstatue abgewandt.<sup>28</sup>

Dieses grundlegende Bedeutungsschema liegt der gesamten Ausstellung zu Grunde und stellt somit das Thema dar. Im Klimtfries wiederholt sich sozusagen das grundlegende Thema von Aufgang und Untergang, Bewegung und Bewegungslosigkeit, Geist und Materie, Natur und Kunst, Glück und Tragik und von Leben und leiden.<sup>29</sup>

Beispielsweise können die Kometenschweife im Klimtfries als konkrete Wiederholungen des einen Themas angesehen werden. Die Embleme Sonne und Mond werden hier als Widerpart zur Kosmogonie des Hauptsaaes gezeigt, womit die gerade beschriebenen Tag und Nacht-Kompositionen von Böhm und Roller gemeint sind.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Siehe ebd., S. 32.

<sup>29</sup> Mai, Ekkehart, Wiener Secession 1902: Die Ausstellung als Gesamtkunstwerk. In: Klüser, Bernd: Die Kunst der Ausstellung, Frankfurt 1991, S. 30.

<sup>30</sup> Vgl. Bouillon, Jean-Paul, Klimt: Beethoven, Tübingen 1988, S. 62.

## 2. Der Einfluß des Umraums auf das Kunstwerk

Wie in dieser Arbeit bereits angesprochen, stehen Umraum und Kunstwerk in einer Beziehung zueinander. Für die als Gesamtkunstwerk angelegte Secession hat der Umraum sogar eine konstitutive Bedeutung. Ohne den gestalteten Raum, der auf die individuellen Kunstwerke abgestimmt ist und diese in Szene setzt, würden die einzelnen Werke nicht voll zur Geltung kommen. Sie würden isoliert für sich stehen und dem Betrachter als verwirrende Anreihung und Aufzählung von immer neuen Bedeutungsaspekten erscheinen. Aufgehoben in einen Gesamtzusammenhang werden die individuellen Kunstwerke wesentlich leichter zugänglich und zuordbar.

Die Frage nach dem Einfluß des Umraumes auf ein Kunstwerk kann in sofern beantwortet werden, daß der Umraum von zentraler Bedeutung für die Qualität eines Ausstellungsobjektes ist. Dieser Sachverhalt läßt sich verdeutlichen, wenn man bedenkt, daß ein Kunstobjekt ohne einen geeigneten Ausstellungsraum nicht unbedingt als Kunstwerk erkannt werden muß. Auch die Zugangsmöglichkeit für ein Publikum in insofern nicht unwichtig. Ohne Publikum kann ein Kunstwerk nicht lebendig erscheinen. Ein adäquater Raum ermöglicht dem Betrachter auch den perspektivischen Zugang zu Kunstwerken. Die freie Bewegung im Raum beschert zumeist tiefere Einblicke in die Bedeutung eines Werkes.<sup>31</sup>

Das Konzept des Gesamtkunstwerkes läßt aber noch eine subtilere Antwort auf die Frage nach der Bedeutung des Umraumes für das Kunstwerk zu. Die Situation, in der sich ein Besucher der XIV. Ausstellung von 1902 befunden hat, ist die eines Eingelassen-Seins in die Betrachtung: Der Betrachtende wird zu einem Teil der Ausstellung.

Die Secession war als Experiment gedacht und sollte eine kreative und spontane Beschäftigung mit dem Thema darstellen, die durch die Beethoven-Skulptur vorgegeben wurde. Dieses Ziel kann aber erst erreicht werden, wenn sich der Experimentcharakter und die kreative Einstellung auch auf die Besucher übertragen läßt. In diesem Sinne übernimmt der Umraum die Aufgabe, das Thema einer Ausstellung nicht nur zu begleiten, sondern auf seine Weise abwechslungsreich auszudrücken. Wenn das Experiment glückt, wird der Betrachter gleichsam angestoßen und aufgefordert, ein Thema – wie Leben und Erlösung – in vielen Variationen zu durchdenken.

Ein Kunstwerk wie der Klimtfries kann dies in seinem jetzigen Umfeld nicht leisten. Die formale und inhaltliche Übereinstimmung von Kunstwerk und Raumgestaltung sowie die inhaltlichen Bezüge zu anderen Kunstwerken sind nicht mehr gegeben. Der Experimentcharakter der Ausstellung im Sinne eines Gesamtkunstwerkes ist damit verloren gegangen.

---

<sup>31</sup> Diese Möglichkeit ist für den Klimtfries in der heutigen Ausstellungssituation nicht gegeben.

Dem kann nur zugute gehalten werden, daß der flüchtige Charakter der XIV. Ausstellung eine Aufbewahrung des Klimtfrieses mit Sicherheit nicht vorgesehen hatte, da dies dem Gesamtkunstwerk nicht entsprochen hätte. Dementsprechend kann die heutige Ausstellungsform auch nicht grundsätzlich kritisiert werden. Es wurde jedoch versäumt, den Charakter des Gesamtkunstwerkes ernst zunehmen und den Klimtfries erneut in ein solches einzubinden.

### **Zusammenfassung und Schluß**

In der vorliegenden Arbeit wurde versucht, das Erscheinungsbild und die Bedeutung der Wiener Secession von 1902 anhand der XIV. Ausstellung darzustellen. Die Beethoven-Skulptur Klingers und der Fries von Klimt wurden zur Beschreibung des Ausstellungskonzeptes der Secessionisten herangezogen. An ihnen läßt sich die Idee des Gesamtkunstwerkes, von der die Secession inspiriert war, sehr gut veranschaulichen. Als ebensowichtig stellte sich in diesem Sinne der architektonische Rahmen heraus, in den die einzelnen Kunstwerke damals eingegliedert waren. Ein Resultat der vorliegenden Arbeit ist es, daß die Secession die Bedeutung des Umraumes für das Kunstwerk zentral setzt: Der Klimtfries stand inhaltlich und formal in Beziehung zu seinem gesamten Umfeld und kann der Idee der Secessionisten zufolge, nicht abgelöst davon betrachtet werden.

Weiterhin wurde versucht, die heutige Ausstellungssituation zu beschreiben. Es kann festgehalten werden, daß der Klimtfries zwar als bedeutendes Einzelkunstwerk der Öffentlichkeit erhalten geblieben ist, das Konzept der Secessionisten jedoch nicht. Weder konnte die tragende Idee des Gesamtkunstwerkes verwirklicht werden, noch konnte der Experimentcharakter, der das Gesamtkunstwerk wesentlich auszeichnet, beibehalten werden. Ein weiteres Resultat dieser Arbeit ist es, daß die permanente Ausstellung des Klimtfrieses im Keller der Galerie das ursprüngliche Konzept negiert.

Es läßt sich allerdings die Frage stellen, ob sich die Idee der Secessionisten durch eine Reintegration des Klimtfrieses in den Hauptraum wiederherstellen ließe?

Zunächst ist zur heutigen Nutzung der ehemaligen Secessionsräume zu sagen, daß diese mit ständig wechselnden Ausstellungen bestückt werden. Außerdem ist eine Veränderung der architektonischen Gegebenheiten zu bemerken. Weder die Emporen in den Nebenräumen, noch die abteilenden Wände sind erhalten geblieben. Aus Gründen der Funktionalität wurden alle Räume miteinander verbunden und erscheinen somit als ein großer Raum.

Betrachtet man den Versuch der Ausstellung mit den Augen des Künstlers Klimt und auf der Grundlage des Gesamtkunstwerkes, so zeigen sich hier inhaltliche, wie formale Schwierigkeiten. Positiv anzumerken ist hier, daß die heutigen Aussteller der Idee treu geblieben sind, zeitgenössische Kunst auszustellen. Bei einer ständig wechselnden Ausstellung ist es allerdings schwer, wenn nicht sogar unmöglich, immer inhaltliche Bezüge herzustellen. Bei einer erneuten Ausstellung des Klimtfrieses müßte also mit einem Bedeutungsverlust gerechnet werden. Der Umraum würde den Charakter des Frieses nicht nur verändern und andere inhaltliche Bezüge in den Vordergrund stellen, sondern die Forderung nach einem Gesamtzusammenhang der Ausstellung geradezu verunmöglichen.

Zudem würden die veränderten architektonischen Bedingungen dafür sorgen, daß der Klimtfries selbst ein anderes Erscheinungsbild bekäme. Man müßte schon dafür sorgen, daß zwei neue Wände im linken Seitenraum eingezogen werden, um den Fries auf dieselbe Weise ausstellen zu können, wie es sich Klimt gedacht hatte. Ansonsten bliebe nur die Möglichkeit, den Fries in einer Länge an die Wand zu bringen.

Zuletzt möchte ich noch die Wirkung der Secession für die Kunst in der Moderne durch ein Zitat herausstellen:

“So gesehen, sind die Ausstellungen der Secession dann nicht nur ‘Vorläufer der heute in Mode gekommenen inszenierten Ausstellungen’(Gottfried Fiedel), sondern mehr noch sind sie das, was man seit den siebziger Jahren ‘Themenausstellung’ nennt, Thema dabei ist immer ‘die Kunst’ und - besonders in der Ausstellung von Klingers ‘Beethoven’ - ‘der Künstler’. Während im Massenangebot der auf Sensation angelegten Saisonausstellungen zwar die Schaulust befriedigt, der tiefgreifende Identitätswunsch von Künstlern wie Publikum jedoch ins Leere gehen konnte, wird in den Secessionsausstellungen der plurale Charakter von Kunst wenn nicht aufgehoben, so doch zusammengefaßt, gebündelt und zur ergreifenden ‘Mission’ erhoben, die Ausstellung wird zum Gesamtkunstwerk.”<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Bussmann, Georg, Der Zeit ihre Kunst, Max Klingers ‘Beethoven’ in der 14. Ausstellung der Wiener Secession, Frankfurt a.M. 1992, S. 44.

# Literaturverzeichnis

**Bisanz-Praken**, Marian, Traum und Wirklichkeit Wien 1870-1930, Wien 1985

**Bisanz-Praken**, Gustav Klimt. Der Beethovenfries. Geschichte, Funktion und Bedeutung, Salzburg 1977

**Bouillon**, Jean-Paul, Klimt: Beethoven, Tübingen 1988

**Bussmann**, Georg, Der Zeit ihre Kunst, Max Klingers ´Beethoven´ in der 14. Ausstellung der Wiener Secession, Frankfurt a.M. 1992

**Dolinschek**, Ilse, Die Bildhauerwerke in der Ausstellung der Wiener Sezession 1898-1910

**Forsthuber**, Sabine, Moderne Raumkunst, Wien 1991

**Grasskamp**, Walter, Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums, München 1981

**Hevesi**, Ludwig, Acht Jahre Secession, Wien 1906

**Kapfinger**, Otto, Die Wiener Secession. Das Haus: Entstehung, Geschichte, Erneuerung, Wien 1986

**Katalog** der XIV Ausstellung der V.B.K.Ö 1902

**Klinger**, Max, Malerei und Zeichnung, Leipzig 1985,

**Mai**, Ekkehart, Wiener Secession 1902: Die Ausstellung als Gesamtkunstwerk. In: Klüser, Bernd: Die Kunst der Ausstellung, Frankfurt 1991