



Im Hochsommer der Kunst. 1890-1925 = Landesmuseum Joazeiro
Chsqj, Goo 2

DAS VERFÄLSCHTE FIN DE SIÈCLE
SKIZZEN UND THESEN ZU EINER REKONSTRUKTION (1997)

Peter Weibel

S. 17-27

I.
Wenn in Österreich Bücher unter anspruchsvollen Titeln wie „Moderne Malerei in Österreich“ wie z. B. von Werner Hofmann¹ erscheinen, fragt man sich unwillkürlich, welche Malerei wohl damit gemeint sein könnte. Denn wenn wir die üblichen Diagramme zur Entwicklung der modernen Kunst bzw. über die Hauptrichtungen der Kunstströmungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts betrachten², finden wir Futurismus, Kubismus, Surrealismus, Bauhaus usw., aber nicht Jugendstil, Secessionismus usw. Dahinter verbirgt sich das verdrängte Problem, wieweit die Wiener Kunst der Jahrhundertwende tatsächlich Teil der Moderne war bzw. Beiträge zur Konstruktion der Moderne geliefert hat. Entlang dieser Problemstellung wollen wir einige voluminöse Kataloge überprüfen, die in den 80er Jahren zur Kunst der Jahrhundertwende erschienen sind. Bemerkenswertes geht daraus hervor: Vom Bildmaterial wie vom theoretischen Niveau sind die französischen und italienischen Kataloge zur Kunst Wiens um 1900 weitaus besser als der österreichische. Im Katalog zur Wiener Ausstellung z. B. kommt der Name Ernst Mach kaum vor, höchstens in einer Anmerkung.³ Dabei war Ernst Mach die zentrale Figur Wiens um 1900. Im italienischen und französischen Katalog gibt es hingegen jeweils ein Kapitel über Ernst Mach.⁴ Es versteht sich von selbst, daß in Werner Hofmanns Buch zur modernen Malerei in Österreich wie auch in „Experiment Weltuntergang“ der Name Mach nicht vorkommt.⁵ Ich erwähne diese Beispiele, um auf einen methodischen Mangel bei der Betrachtung der Kunst der Jahrhundertwende in Österreich hinzuweisen. Im Ausland ist es wohl bekannt, daß zwischen der Philosophie Ernst Machs und der Secession ein Zusammenhang besteht und damit wird auch die Wechselbeziehung zwischen Kunst und Wissenschaft bzw. Kunst und politischer Geschichte konstatiert. Österreichische Kunstgeschichtsschreibung hat diese Zusammenhänge grosso modo negiert und damit ein unvollständiges Bild der Epoche geliefert.

Als Hugo von Hofmannsthal 1902 seinen berühmten Text „Ein Brief des Lord Chandos“ schrieb, war das genau zwei Jahre nach der Publikation von Ernst Machs „Die Analyse der Empfindungen“, die immer wieder in Neuauflagen erschien. Dieser Brief wird im allgemeinen als Ausgangspunkt eines kritischen Sprachbewußtseins, eines Zweifels an der Sprache als Kommunikationsmöglichkeit betrachtet und als Versuch, die Enteignung des Ich darzustellen.⁶ Lord Chandos erklärt: „Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich

SEITE 12
ADOLF HÖLZEL
KOMPOSITION, 1911



ERNST MACH
SELBSTPORTRÄT, 1900
PUBLIZIERT IN SEINEM WERK „DIE ANALYSE DER
EMPFINDUNGEN“, 1900

mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt...“⁷ Chandos schreibt weiter: „Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgendetwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen. (...) Ich empfand ein unerklärliches Unbehagen, die Worte ‘Geist’, ‘Seele’ oder ‘Körper’ nur auszusprechen (...) die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze.“⁸

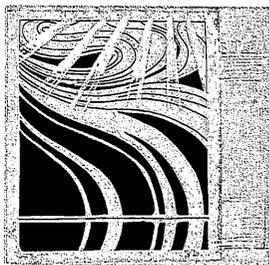
Diese Passagen erinnern weniger an die Lektüre Hofmannsthals von Francis Bacon, den er durch den Besuch der Vorlesungen Franz Brentanos kennengelernt hat, wie Jacques Le Rider suggeriert,⁹ als vielmehr an Fritz Mauthners „Beiträge zu einer Kritik der Sprache“ (1901-1902) und an Ernst Machs Philosophie, von denen Hofmannsthal Kenntnis besaß, da Hofmannsthal 1897 Machs Vorlesungen besucht hatte, bevor dieser 1898 wegen eines Schlaganfalls seine Lehrtätigkeit aufgeben mußte. Ernst Mach hat in „Die Analyse der Empfindungen“ die These aufgestellt, daß jedes physikalische Objekt wie auch jedes physikalische Ereignis in Komplexe von Elementen zerlegt werden kann. Diese Komplexe nennen wir für gewöhnlich Empfindungen. Die Farbe ist ein physikalisches Objekt wie eine Empfindung. Jedes physische Erlebnis kann daher aus Empfindungen, also psychischen Elementen aufgebaut werden. Theodor Beer, ein Schüler Ernst Machs, schreibt in „Die Weltanschauung eines Naturforschers“ (1903): „Was wir Dinge, Körper, Materie nennen, ist nichts außer dem Zusammenhang der Farben, Töne, Düfte, Wärme etc., nichts außer jenen Merkmalen, unseren Empfindungen.“ bzw. „Die Welt ist nichts anderes als die Gesamtheit der Empfindungs-Komplexe.“¹⁰ Alles Wirkliche löste sich auf in Empfindungselemente. Die Welt wird zu einem Meer von Empfindungsphänomenen, zu einem kontinuierlichen Strom von Empfindungen. Dabei verschwimmt natürlich die Grenze zwischen Innenwelt und Außenwelt und auch das Ich zerfällt zu einem stets wechselnden Strom von Empfindungskomplexen. Daraus resultiert Machs berühmter Satz, „Das Ich ist unrettbar“. Eindeutig ist das Echo bei Hofmannsthal: „Das Individuum ist unaussprechlich. Was sich ausspricht, geht schon ins Allgemeine über, ist nicht mehr im strengen Sinne individuell... Wie kommt das einsame Individuum dazu, sich durch die Sprache mit der Gesellschaft zu verknüpfen, ja durch sie... rettungslos mit ihr verknüpft zu sein?“ Diese beiden Momente, die Auflösung des Ichs und der Wirklichkeit in eine Folge von Empfindungen hat die kulturelle Welt Wiens um 1900 zentral beeinflusst, vom Impressionismus österreichischer Prägung bis zur Literatur von Jung-Wien. In „Inventur“ (1912) schreibt Hermann Bahr, der wichtigste Promotor Jung-Wiens und der Verfasser des einflussreichen Essays „Expressionismus“ von 1916, der Ernst Mach seit 1908 persönlich kannte: „...ein Weg gewesen um reif zu werden... für Mach... Hier ... habe ich ausgesprochen gefunden, was mich die drei Jahre...gequält hat: ‘Das Ich ist unrettbar’. Es ist nur ein Name...eine

Illusion...“ Der Einfluß von Mach erstreckt sich sogar noch auf Arthur Schnitzler, der mit Mach gut befreundet war, und auf Robert Musil, der 1908 über Mach dissertierte.

Neben dieser Lehre von der Auflösung alles Wirklichen in Empfindungselemente hat Hofmannsthal eine zweite kulturgeschichtliche Besonderheit der Jahrhundertwende aufgegriffen, die Kritik der Sprache. Der schon erwähnte Fritz Mauthner war ein enger Schüler von Ernst Mach und hat die Machsche Methode der Erkenntnisanalyse als erkenntnislogische Analyse von Begriffen und einzelwissenschaftlichen Sätzen, die Reduktion auf elementare, nicht mehr weiter reduzierbare Elemente der Erkenntnis von der Physik auf die Sprache der Philosophie übertragen. Machs erkenntnisanalytische und begriffslogische Methode hat Erkenntniskritik als Sprachkritik ermöglicht und Fritz Mauthner hat sie erstmals als solche formuliert. Aber nicht nur Fritz Mauthner, sondern auch der schon erwähnte Franz Brentano, Adolf Stöhr und Richard Wahle begründen um 1900 diese Tradition der sprachlogischen Analyse der Erscheinungswelt, deren bekanntester Vertreter Ludwig Wittgenstein wurde. Adolf Stöhr war der Nachfolger von Ernst Mach und Ludwig Boltzmann auf deren Lehrstuhl. In seinen Schriften „Umriss einer Theorie der Namen“ (1889) und „Algebra der Grammatik“ (1898) hat er die traditionelle Philosophie mit Hilfe von Sprachanalyse kritisiert und der Philosophie vorgeworfen, sie verwechsle Sprach- und Denkformen: „Der Unsinn kann nur geredet, aber nicht gedacht werden. Man sagt ja auch nicht ‘Denken Sie keinen Unsinn’, sondern ‘Reden Sie keinen Unsinn’. Unsinn wird also erst durch die Sprache möglich.“ Am Ende von „Algebra der Grammatik“ zitiert er Lichtenberg: „Unsere ganze Philosophie ist Berichtigung des Sprachgebrauchs“. Richard Wahle schreibt in „Das Ganze der Philosophie und ihr Ende“ (1894): „...in der Form des Abstrakten kann sich jede Ungenauigkeit, Fehlerhaftigkeit, Lüge und jede listige Phrase breitmachen.“ Auch hier hört man die spätere Stimme von Hofmannsthal. Anstreichungen in Hugo von Hofmannsthals Handexemplar von Fritz Mauthners „Kritik der Sprache“ belegen deutlich, daß Chandos’ an der Unzulänglichkeit des sprachlichen Ausdrucks ver/zweifelnder Dichter in dieser sprachkritischen Tradition steht, die Mauthner so formuliert: „Kritik der Vernunft muß Kritik der Sprache werden. Alle kritische Philosophie ist Kritik der Sprache.“

Zweifel an der Sprache wie Zweifel an der Wirklichkeit waren also um 1900 in Wien fest etablierte offizielle Positionen der Kulturtheorie und Praxis, extremste Positionen einer kritischen Moderne, bevor diese sich eigentlich begründet hat. Nur die Kunstgeschichte ist verblendet und hat diese Fakten ausgeblendet.

Dies ist das eigentliche Rätsel von Wien um 1900. In dieser Stadt werden theoretische Positionen formuliert, die zum Teil erst Jahrzehnte später in ihrer Radikalität und Tragweite erkannt werden, z. B. von Wittgenstein oder von der Wiener Gruppe (1954-1964). Haben die Künstler und Dichter der Epoche aus den radikalen Positionen auch tatsächlich radikale moderne Werke geschöpft? Die Antwort lautet: Es gibt Künstler und Dichter, die zumindest teilweise in ihrem Werk und zu bestimmten

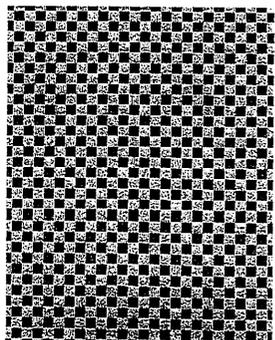


ERNST STÖHR
ENTWURF FÜR „VER SACRUM“, 1899

Zeiten eine radikale Moderne eingelöst haben, z.B. der frühe Josef Hoffmann, Adolf Loos, Robert Musil, Arnold Schönberg, die aber in einen vollkommen falschen Kontext gestellt werden, z. B. in den des Expressionismus oder den des Jugendstils. Einige dieser Künstler haben aber aus den radikalen Positionen des Anfangs die falschen Konsequenzen gezogen und eine konservative Revolution gestartet, die von Hofmannsthal bis Thomas Bernhard anhält. Man kann sogar sagen, die meisten Künstler und Dichter haben aus der Wirklichkeits- bzw. Sprachkritik eine konservativ bürgerliche, ästhetisierende Konsequenz gezogen, eben z. B. das harmonisierende Ideal einer alle Lebenswelten umfassenden dekorativen Kunstsprache. Diese Position stand letzten Endes der Ausbildung einer Moderne im Wege bzw. hat die Entstehung der Moderne in Österreich geradezu verhindert.¹¹ Unterstützt wurde diese antimoderne Kehre von der österreichischen Kunstgeschichtsschreibung, die in der Mehrzahl die falschen Positionen und Figuren verherrlicht. In endlosen Anekdoten wird ein Trittbrettfahrer der Geschichte wie Peter Altenberg glorifiziert, während Stöhr und Wahle nicht im geringsten erwähnt werden. Bevor wir nach den Gründen dieser Verdrängung und Verfälschung fragen, wollen wir die kurze Periode der österreichischen Moderne von 1900-1905 an einigen Beispielen rekonstruieren.

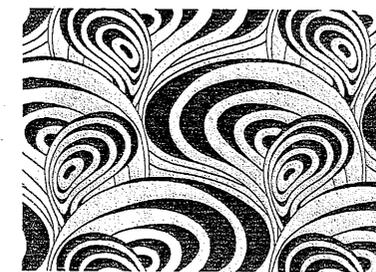
II.
1897 wurde die Wiener Secession gegründet. 1898 wurde die Zeitschrift „Ver Sacrum“ der Secession gegründet, die Kunstzeitschrift als Gesamtkunstwerk. 1899 wurde Josef Hoffmann Professor an der Wiener Kunstgewerbeschule. 1903 kam es zur Gründung der Wiener Werkstätte durch Josef Hoffmann und Koloman Moser u.a. 1903 gibt Adolf Loos die Zeitschriftenbeilage „Das Andere. Ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich“ heraus. 1903 stellte „Ver Sacrum“ ihr Erscheinen ein. 1905 baut Otto Wagner die Postsparkasse. 1905 kam es zum Austritt der Klimt-Gruppe aus der Secession, 1907 verläßt Moser die Wiener Werkstätte. 1908 begeht Richard Gerstl, 1910 Ludwig Hevesi, der einflußreiche Kritiker, Selbstmord. Die Jahre 1905 bis 1914 sind die Verfallsjahre der Secession. Kokoschka und Schiele beginnen ihren Aufstieg.

Die Periode der Erneuerung und des Aufbruchs war also merkwürdig kurz. Kaum gegründet, geht eine Zeitschrift wieder ein, kaum eingetreten, wird wieder ausgetreten. Von der Gründung der Secession durch Klimt bis zu seinem Austritt dauert es nur acht Jahre, von der Gründung der Wiener Werkstätte bis zum Austritt Mosers dauert es nur vier Jahre. Nur innerhalb weniger Jahre, zwischen fünf bis zehn Jahren, 1897 bis 1907 maximal, gab es Tendenzen der Moderne in Österreich. Weder vorher noch nachher erfreute sich Österreich einer so großer internationaler Reputation. Um 1900 gab es für einen in Europa weit verbreiteten Stil mehrere Namen: art nouveau, Jugendstil, Stile florealle und Secessionstil. Wie kam es, daß aus dem florealen Formenvokabular ein geometrisches wurde? Wie wurde das Quadrat von der Verwendung als ornamentales Element in der Architektur zum tragenden Baustein für

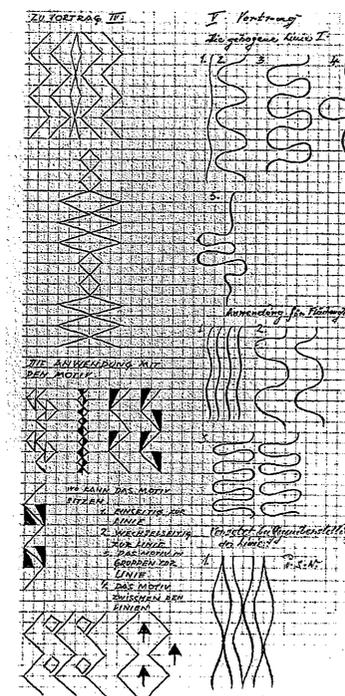


KOLO MOSER
KATALOGUMSCHLAG, XIII. AUSSTELLUNG DER
SECESSION, WIEN 1902

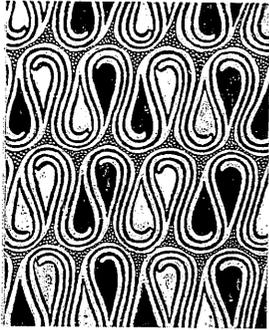
die Bildgestaltung und schließlich auch für die Raumgestaltung? Es herrschte nämlich in dieser Zeit eine weltweit einmalige Abstraktion vor, die mit geometrischen Formen zweidimensional oder dreidimensional arbeitete und nicht mit dem „Blick nach innen“ der konservativen Kehre ab ca. 1908. Diese geometrische Abstraktion des Wiens um 1900, die ähnliche Tendenzen in Europa um Jahrzehnte antizipierte, hat sich aus der Wiener Beschäftigung mit dem Problem des Ornaments ergeben. Gottfried Semper, Architekt und Autor, dessen Schrift „Wissenschaft, Industrie und Kunst“ von 1852 als Inkunabel der Bestrebungen gilt, die dann im Bauhaus gipfelten, und der 1871 nach Wien übersiedelt war, hat in seinem Werk „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik“ (1860/63)¹² die Frage des Ornaments bereits berührt. Alois Riegl, einer der Begründer der Wiener Schule der Kunstgeschichte, hat 1893 Semper mit seiner Schrift „Stilfragen - Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik“ geantwortet. Die durch die Pariser Weltausstellung 1878 in Kunstkreisen Aufsehen erregende japanische Kunst hat relativ spät in Wien Fuß gefaßt. Erst im Winter 1899/1900 hat die Wiener Secession mit ihrer sechsten Ausstellung eine Sammlung japanischen Kunsthandwerks vorgestellt. Gerade aber in diesem Umbruchjahr 1899/1900 erlangte der Japonismus für die Weiterentwicklung des Flächenornaments in Wien große Bedeutung. Daher erscheint 1899 in „Ver Sacrum“¹³ ein Beitrag von Ernst Schur zum „Geist der japanischen Kunst“, illustriert mit Flächenentwürfen von Kolo Moser, die sich durch extreme Schwarz/weiß-Kontraste und abstrakte Motive auszeichnen (z.B. das Spiralenornament „Föhn“), die Ergebnisse der stereoskopischen Untersuchungen von Marcel Duchamp der 20er Jahre und der Op Art der 60er Jahre vorwegnehmen. Schur beschreibt die japanische Kunst als „Gefühlskunst“ oder „naturwissenschaftlicher ausgedrückt, als „Nervenkunst“. In dieser Formulierung finden wir wiederum den Einfluß von Ernst Mach. Die japanischen Färberschablonen (Katagami) haben also einen fruchtbaren Boden gefunden, haben die Entwicklung der Wiener Flächenornamentik enorm angeregt. Die Wiener Künstler begannen also die Tradition des Ornamentalismus mit der japanischen Art zu verbinden. Ernst Stöhr publiziert in „Ver Sacrum“ (II. Jg., Heft 12, 1899) und in anderen Heften überraschend abstrakte formenstrenge Ornamente. Josef Hoffmann hat bereits im ersten Jahr seiner Lehrtätigkeit mit „ornamentalen Übungen“ gearbeitet, abstrakten Übungen, deren Anwendungen sich nicht nur auf den Flächendruck beschränkten, sondern auch den Raum miteinschlossen. In einem Bericht zu seiner Lehrtätigkeit, erschienen 1899 im



KOLO MOSER
FÖHN, 1899



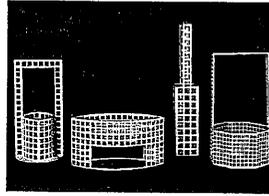
„FORMENLEHRE IV“, DIDAKTISCHES BLATT,
UM 1900



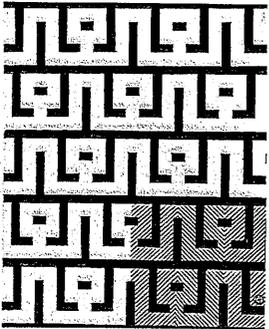
KOLO MOSER
ENTWURF FÜR BODENBELAG, 1899



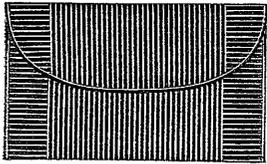
FELICEN FREIHERR VON MYRBACH IM KREISE
SEINER SCHÜLERINNEN, 1902



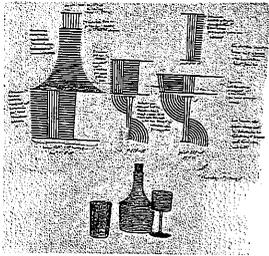
JOSEF HOFFMANN
BLUMENGEFÄSSE, UM 1905



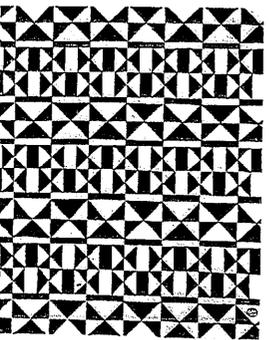
JOSEF HOFFMANN
ABSTRAKTE KOMPOSITION



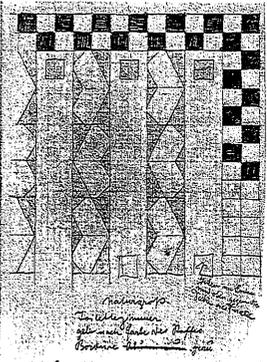
JOSEF HOFFMANN
HANDTASCHE



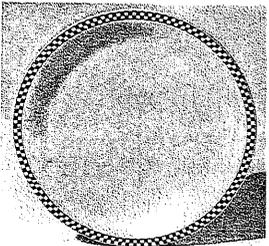
JOSEF HOFFMANN
SERVICE VON GLÄSERN MIT KARAFFE
(ENTWURF UND AUSFÜHRUNG)



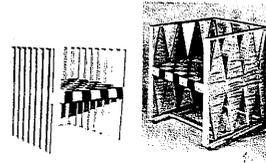
JOSEF HOFFMANN
ABSTRAKTE KOMPOSITION



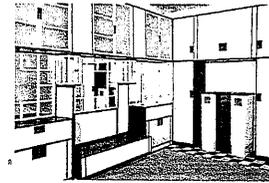
JOSEF HOFFMANN
ENTWURF FÜR VORHANG (TOILETTEZIMMER)



SCHULE KOLO MOSER
TELLER, UM 1902



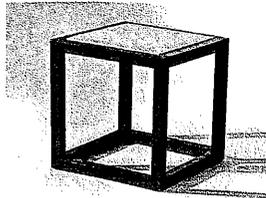
KOLO MOSER
PURKERSDORFER SESSEL, 1903



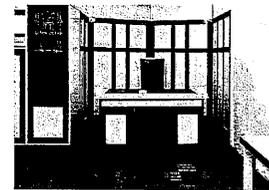
KOLO MOSER
GÄSTEZIMMER IN SEINER WOHNUNG AUF DER
HOHEN WART, UM 1902



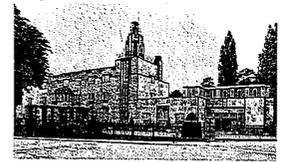
JOSEF HOFFMANN
SANATORIUM PURKERSDORF, 1904-1906



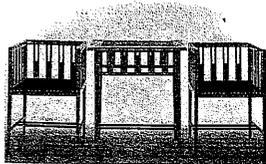
JOSEF HOFFMANN
WÜRFELFÖRMIGES TISCHCHEN, UM 1904



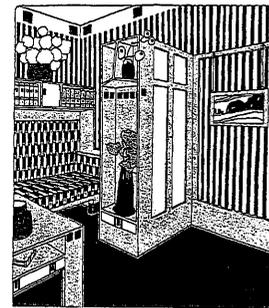
JOSEF HOFFMANN, F. MESSNER
ARBEITSZIMMER IM HAUS BIACI IN WIEN, 1902



JOSEF HOFFMANN
PALAIS STOCLET, BRÜSSEL, 1905-1911



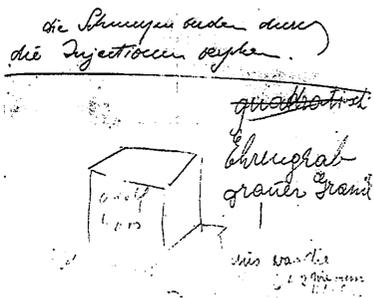
FRITZ ZEYMER
SITZGARNITUR, 1910



MAX BENIRSCHKE
ECKE IN EINEM LESEZIMMER, UM 1901



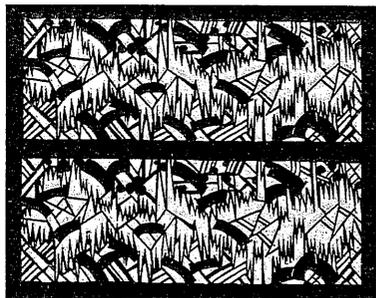
LUDWIG WITGENSTEIN, HAUS STONEBOROUGH,
KUNDMANNGASSE, WIEN, 1927/28



ADOLF LOOS
ENTWURF FÜR SEIN GRABMAL



ILSE BERNHEIMER
ABSTRAKTE KOMPOSITION. 1913



HANS PITTSCH
ABSTRAKTE KOMPOSITION. 1918

zweiten Band der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk“ des Kunstgewerbemuseums, heißt es: „Die moderne Kunstausübung erfordert eine eigene Schulung von Grund auf. Die Schüler werden dazu trainiert, die Form an sich zu sehen und zu kombinieren. So sehen wir hier Aufgaben, die bloß mit ein paar Linien und Punkten zu schaffen haben, aber sich immer mehr komplizieren. Dann folgen Ringe, Scheiben, Rahmen, an denen der Reiz der Zusammenstellung erprobt wird, oder Flächen, die sich in japanischer Art übereinanderschoben und im Raum rhythmisch verteilen ...“ In den Vorsatzpapieren der Wiener Werkstätte um 1903, in den Entwürfen für Dekorationsstoffe um 1907 von Josef Hoffmann und Koloman Moser, erkennen wir die Entwicklung zu abstrakten, völlig entgegenständlichen Ornamenten. In den 20er und 30er Jahren griff Josef Hoffmann bei der Kreation von Flächenmustern wieder auf die japanische Flächenornamentik zurück.¹⁴ Das abstrakte Formenvokabular des Flächenornaments konnte eben wegen seines Abstraktionsgrades vom flachen Bild auf alle flachen und räumlichen Gegenstände der Welt übertragen werden. Abstrakte Flächenmuster fanden sich nicht nur auf Vorsatzpapieren, sondern auch auf Stoffen (Vorhangstoffen, Kleiderstoffen, Taschenstoffen, Teppichen, Tapeten), auf Gläsern, Vasen, auf Gebrauchsgegenständen aller Art (Geschirr, Besteck, Nippes), auf Möbeln, auf Skulpturen etc. Nicht nur die Fläche wurde schwarz/weiß mit dem Quadrat geometrisiert, sondern auch der Raum wurde quadratisch bzw. kubisch geometrisiert. Möbel wurden in quadratischer Form mit Schwarz/weiß-Kontrasten hergestellt, wie man sie aus dem Japonismus für das Flächenornament entwickelt hat. Alles Interieur, die gesamte Wohnungseinrichtung wurde im Schwarz/weiß-Kontrast und mit Quadraten bzw. Kuben als Grundlage konzipiert, schließlich auch die Architektur selbst. Von Josef Hoffmanns eigenen frühen Bauten (1904 Sanatorium in Purkersdorf, 1905-11 Palais Stoclet in Brüssel) über Adolf Loos (Haus Schen, 1912) bis zu Ludwig Wittgensteins Haus für seine Schwester (1928) sehen wir eine kubische Architektur als Gliederung von Quadraten und Würfeln, welche die Plastik der Minimal Art vorwegnimmt. Das selbstentworfenene würfelförmige Ehrengrab aus grauem Granit von Adolf Loos ist ein grandioser stilistischer Höhepunkt dieser ersten Wiener Moderne, die immer wieder, auch in den nachfolgenden Jahrzehnten, siehe Ilse Bernheimer, Hans Pitsch und die Wiener Schule des Kinetismus von Franz Cizek in den 20er Jahren, versucht, gegen den österreichischen figurativen Expressionismus und die nachfolgenden gemäßigten Malschulen durchzukommen. Der Einklang aller Kunstsparten, das Zusammenspiel der

verschiedensten Gebiete der Kunst im Gesamtkunstwerk, die Versöhnung von Kunst- und Kunsthandwerk ist also abgeleitet vom Universalismus einer abstrakten, ornamentalen Formsprache, die vom Gemälde bis zur Skulptur, von Architektur bis Grafik, von Kleidern bis Möbeln, von Buch bis Schmuck, alle Lebenswelten durchdringen konnte. Dieses Programm wurde auch von späteren modernen Kunstrichtungen wie Suprematismus, de Stijl und Bauhaus wieder aufgegriffen. Der Modernismus dieser kurzen abstrakten Umbruchphase in Wien um 1900 wird nicht nur durch diesen alle Medien und alle Lebensbereiche umfassenden Ästhetisierungsanspruch bestätigt, sondern auch durch den Beginn eines sich entwickelnden Industriedesigns.

Franz Cizek hatte einen großen Einfluß auf Johannes Itten, den Schweizer Maler, der 1916 seine eigene Schule mit privatem Kunstunterricht in Wien gegründet hatte. Cizeks Erfahrungen mit Kinder Malkursen und mit neuen Lehr- und Lernmethoden (John Dewey, Georg Kirschensteiner) hatten ihn zu neuen Ansätzen der Kunst geführt. Die Lehre in Ittens Wiener Schule war von Cizek abgeleitet. Eine seiner Schülerinnen war Alma Mahler, die nach Mahlers Tod und ihrer Affäre mit Kokoschka Gropius heiratete. So kam es, daß Itten von Gropius, dem Gründer, ans Bauhaus nach Weimar berufen wurde. Dort übte Itten die ersten drei Jahre (1919-1921) mit seinen drei Vorkursen einen dominierenden Einfluß aus. Es gibt also eine interessante, vernachlässigte Beziehung zwischen Kunstgewerbeschule und Bauhaus. In diesen Bauhaus-Vorkursen unterrichtete er, was er in Wien und von Cizek an Methode gelernt hatte, vermischt mit den Form- und Farbtheorien seines eigenen Lehrers Adolf Hölzel. Adolf Hölzel, geboren 1853 im mährischen Olmütz, studierte 1875 an der Akademie der bildenden Künste in Wien, war Mitglied der Wiener Secession, lebte aber seit 1888 nicht in der Metropole Wien, sondern in Dachau. Viele der in diesem Katalog erwähnten Künstler waren im Laufe der Jahrzehnte Schüler von Hölzel in Dachau, das also einen Gegenpol von der Peripherie wider das Zentrum der Metropole bildete. Adolf Hölzel ist eine der wichtigsten Figuren in diesen entscheidenden Umbruchjahren der Moderne in Wien, der selbstverständlich von den konservativen Chronisten der Jahrhundertwende (siehe Anm. 3-5) ständig übersehen wird, nur weil er nicht in Wien gearbeitet hat. Dabei veröffentlichte er 1901 in „Ver Sacrum“ den vielleicht wichtigsten Aufsatz dieser Epoche: „Über Formen- und Massenverteilung im Bilde“. In diesem fast mathematischen Titel finden wir die eigentliche Quelle der geometrischen Abstraktion und den entscheidenden Schritt über die Flächenornamentik hinaus. Hölzel verwendete die Intervalltheorie der Musik, weil ja die Musik insgesamt als avancierteste Formalmethode die Malerei immer wieder inspiriert. Er emanzipierte nämlich die Leerstellen zwischen den figuralen Formen auf ähnliche Weise wie Jahrzehnte später Anton Webern die Pausen zwischen den Noten. Ein Maler gliederte die Bildfläche ja nicht nur mit den Formen von Personen und Baumstämmen, sondern auch mit den dazwischenliegenden Formen, den „Zwischenraumformen“. Den Flächen zwischen Häusern und Figuren kommt die gleiche Wertigkeit zu wie den gegenständlichen. In seinem Programm



ADOLF HÖZEL
ABSTRAKTES ORNAMENT II, UM 1900

der „Harmonielehre“ forderte er, „unbekümmert um das Gegenständliche, die Zwischenraumformen“ gleichwertig wie die Formen der Gegenstände zu behandeln und in die Gestaltung des Bildes miteinzubeziehen. Hier sehen wir ein erstes Manifest der Abstraktion. Figur und Grund werden gleichwertig, die Formen der Menschen, Bäume, Häuser werden gleichwertig behandelt wie die scheinbar passiven Lücken zwischen den Gegenständen. Abstrakte Linien und figurale Flächen bzw. figurale Linien und abstrakte Flächen verbinden sich zu einem Kontinuum von gleichwertigen Flächenzellen. Diese Unbekümmertheit um das Gegenständliche war eine Stufe höher als die ornamentale Geometrie von Moser und Hoffmann, weil theoretisch begründet. Weil theoretisch auf schwachen Beinen, hatten Moser und Hoffmann auch nicht den Atem, die Tragweite ihrer eigenen Entdeckungen zu erkennen und fielen früher oder später wieder zurück in gegenständliche Darstellungsweisen und Formen. 1906 wurde Hölzel an die Stuttgarter Akademie berufen, dort gehörten Baumeister, Schlemmer und Itten zu seinen Schülern. Über seinen Schüler Itten und dessen dreijährige private Malschule in Wien wirkte Hölzel auch nach dem Secessionismus verstärkt in Wien. Itten hatte Kontakt zu Alban Berg, Schönberg, Josef Matthias Hauer und Adolf Loos, der ihm 1919 zu einer ersten Ausstellung verhalf. Mit dieser zweiten Phase der Abstraktion hat Wien auch eine Vorläuferrolle für das Bauhaus-Programm inne.

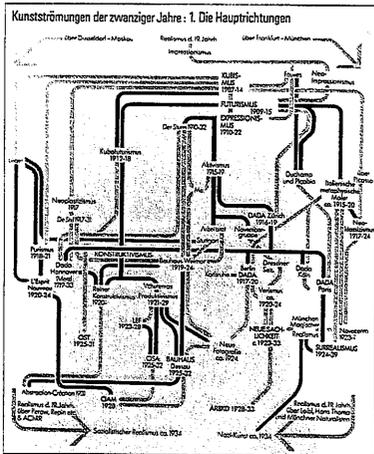
Arthur Roessler hat in seinem Aufsatz „Das abstrakte Ornament mit gleichzeitiger Verwertung der Farbkontraste“ von 1903 mit einem für österreichische Verhältnisse erstaunlichen Appell an die „berechnende Vernunft“ die Frage der Abstraktion innerhalb des Feldes der Flächenornamentik voranzutreiben versucht: „..... das echte Ornament, das Ornament von Bedeutung und Wert kann nur das abstrakte sein.“ Dieses „Wesen“ abstrakter Formen fand er bei Adolf Hölzel, bei einem Besuch desselben in Dachau: „Der Ausgangspunkt der modernen Bewegung in der Kunst ist nicht, wie wohl sonst bei Stilbildungen, die Baukunst, sondern es ist die reine Form, die Linie, das Ornament. Das ist bedeutsam. Nicht aus dem Zusammenklang praktisch angewandter Statik mit dem Idealausdruck ihrer Gesetzmäßigkeit entsteht dieser Stil, sondern aus dem formalen Drange des Temperaments und aus der heimlichen Phantastik scharf berechnender Vernunft. Das Formale, der Linien-drang, der im Zweck oder im Spiel sich ausleben will, ist die treibende Kraft in den Künstlern. (...) Gelegentlich eines Besuches in Dachau bei Adolf Hölzel sah ich in des Künstlers Werkstatt durch Zufall (oder im kausalen Geschehen) eine Anzahl Blätter, auf welchen einige graphisch wahrnehmbar gemachte seelische und geistige Bewegungen des Künstlers aus verschiedenen Zeiten seines Lebens festgehalten waren...

Einzelne der Blätter waren von einer außerordentlichen Schönheit und wirkten stark dekorativ ohne jedoch im Kleinsten an irgend eine tierisch-, pflanzlich- oder technisch-organische Form zu erinnern... Hölzels formale Bildungen kann man daher wissenschaftliche nennen, wenn sie nicht doch zugleich die Erzeugnisse einer Phantasie wären, deren Maßstab in ihnen selbst enthalten ist; wissenschaftlich ist schließlich jede gute Kunst. Jedenfalls sind es solche Zeichnungen, die

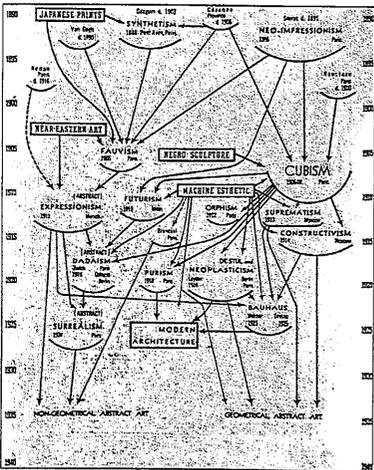
das abstrakte Ornament bilden; abstrakt in der Bedeutung von ungegenständlich.“¹⁵ In diesem vergessenen Aufsatz Roesslers erkennt man deutlich, wie groß und wie früh die Chance einer ungegenständlichen Kunst in Wien gewesen wäre bzw. ist. Offensichtlich und nachweislich hat sich aus dem Flächenornament ein Bewußtsein von Abstraktion und Ungegenständlichkeit gebildet. Es hat also in Wien um 1900 expressis verbis durch das „abstrakte Ornament“ bereits Anfänge einer ungegenständlichen, abstrakten Kunst gegeben. Selbstverständlich ist diese Kunst nicht allein im Topos Wien entstanden, sondern in einem „Wien“ als kulturelles Milieu, z.B. durch das korrespondierende Mitglied der Wiener Secession Adolf Hölzel in Dachau. Aber Roessler weiß selbst schon Bescheid um das Basisdefizit der Wiener Kunstszene um die Jahrhundertwende, nämlich die Angst und die Abneigung vor der Theorie. „Die Künstler verabscheuen noch immer zu ihrem eigenen Schaden alle theoretischen und prinzipiellen Auseinandersetzungen, weil sie von einer Beschäftigung mit ihnen eine Beeinträchtigung ihrer Empfindung befürchten; das Gefühl allein tut's aber nicht; was den Künstler zum Künstler macht, ist, wie Konrad Fiedler so treffend sagte, daß er sich in seiner Weise über den Standpunkt der Empfindung erhebt.“ Roessler verwehrt sich also gegen die Empfindungskunst und gegen die Geschmackskunst. Aber gerade die Geschmacks- und Empfindungskunst hat sich im expressionistischen Jahrzehnt¹⁶ von 1910-1920 durchgesetzt. Typischer- und tückischerweise war es auch Roessler selbst, der durch seinen späteren Einsatz für Egon Schiele mitgeholfen hat, die abstrakte Phase zu verdrängen und die expressionistische Phase durchzusetzen, die sich zwischen 1908 und 1910 formierte. Dies waren also die kritischen Wendejahre. 1909 gründete Schiele mit Anton Faistauer, Franz Wiegele, Anton Peschka und anderen die Neukunstgruppe. 1908 publiziert Oskar Kokoschka sein Gedicht „Die träumenden Knaben“. In den folgenden zehn Jahren, bis 1918, kam es zur Blütezeit des österreichischen Expressionismus. Hermann Bahr hat Ernst Machs Empfindungslehre im Laufe der Jahre immer gründlicher mißverstanden und sich immer mehr zum Advokaten der Empfindungs- bzw. Ausdrucks-kunst gemacht. Wie Peter Altenberg gehört auch er zu den Lieblingen einer kitsch- und klischeebeladenen konservativen Geschichtsbetrachtung, der die Anekdoten im Kaffeehaus wichtiger sind als die theoretischen Manifeste. Relativ spät publizierte er seine Schrift „Expressionismus“, nämlich 1916, als auch diese Bewegung schon fast vorbei war. Der kostbarste dieser Bewegung, Richard Gerstl, hatte bereits 1908 Selbstmord begangen; 1918 starben Gustav Klimt (er hat sich 1912 dem Expressionismus angenähert), Egon Schiele, Kolo Moser, Otto Wagner.

III.

Während in Italien und Frankreich Futurismus und Kubismus entstanden, in Russland der Suprematismus, während also Europa zur Abstraktion aufbrach, kehrte Wien, das schon um 1900 bei der geometrischen Abstraktion angekommen war, zur Gegenständlichkeit, zur Figur, wenn auch expressiv übersteigert, zurück. Der einzige, der frühzeitig den Verlust der erreichten Moderne durch Expressionismus,



KUNSTSTRÖMUNGEN DER ZWANZIGER JAHRE: DIE HAUPTRICHTUNGEN (AUS: JOHN WILLET, EXPLOSION DER MITTE. KUNST + POLITIK 1917-1935, MÜNCHEN 1981)



ENTWICKLUNG DER ABSTRAKTEN KUNST (A. H. BARR, CUBISM AND ABSTRACT ART, MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK 1936)

Wiener Werkstätte etc. erkannte, war Adolf Loos. Sein berühmter Aufsatz „ornament und verbrechen“, der 1908 verfaßt wurde, steht in dieser Argumentationslinie.¹⁷ Er hat das Ornament in dem Moment angegriffen, als es für restaurative, konservative Zwecke verwendet wurde. Loos wollte das Gegenteil der Wiener Werkstätte, nämlich die Trennung von Kunst und Handwerk, denn die Kunst muß frei und das Handwerk funktional sein. Daher stammt seine Polemik gegen das Ornament: „evolution der kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des ornamentals aus dem gebrauchsgegenstände.“

Warum kam es zu dieser Retardierung, zu diesem Revisionismus, zu dieser Verdrängung der abstrakten Phase des Secessionstils durch den Expressionismus? Die Secessionenbewegung (1897-1914) fand im politischen Kontext der k.u.k. Monarchie statt. Ihre Mitglieder waren auch mehrheitlich habsburgtreu. Mit dem Krieg und dem k.u.k. Kollaps verschwand diese Welt 1918. Der Konservatismus in der Kunst korrespondierte mit dem Konservatismus in der Politik nach dem Zusammenbruch der k.u.k. Monarchie 1918. Im politisch erreaktionären Klima nach 1918 wurde alles zurückgeschraubt, gezähmt, verdrängt, vergessen, vertrieben, sogar der Expressionismus. Die KünstlerInnen, welche nicht aus Wien stammten, sondern nur nach Abschluß ihrer Ausbildung hier für einige Jahre arbeiteten, kehrten in ihre „Provinz“ zurück, nach Salzburg, nach Kärnten, und schufen sich dort einen neuen Heimatbezug, der natürlich sogar den österreichischen Expressionismus erheblich mäßigte.¹⁸ Aber auch bei Auswanderern wie Oskar Kokoschka, der einst neben Schiele zum radikalsten Vertreter einer psychischen Selbstbefragung zählte, wurde diese Form des Expressionismus durch Landschaftsbezug etc. ersetzt. Nach dem Kriege setzte sich also nicht einmal der radikale Expressionismus durch, der seinerzeit das abstrakte Ornament und den Jugendstil verdrängt hatte. Die meisten Maler konzentrierten sich wieder auf die Verbundenheit von Mensch und Natur, die Religiosität, die Heimat, die Landschaft usw. Und dies in einer gemäßigten, geschwächten expressionistischen Sprache.¹⁹ „Die Arbeitsweise der Naturabstraktion wird in Österreich seit drei Generationen gepflogen. Sie ist in Österreich zur dominierenden Art der Auseinandersetzung mit der Abstraktion im weitesten Sinne geworden. Nirgends sonst ist die Naturabstraktion so konsequent verfolgt worden, wie in Österreich“, schreibt Arnulf Rohsmann, weil sie vor dem Schritt zur wirklichen Abstraktion geschützt und bewahrt hat. „Im Gegensatz zur abstrakten Malerei, die jahrzehntlang als Inbegriff einer internationalen Malerei gegolten hat, ist die Naturabstraktion eine nationale Sonderentwicklung

geblieben, die sich im Ausland bisher nicht durchsetzen konnte.“²⁰ Nach 1918 entwickelte sich die Malerei in Österreich und die bildende Kunst insgesamt zu einer „zahmen Moderne“²¹. Aber sogar diese zahme Moderne konnte sich nicht in den Metropolen entwickeln, sondern ist von zwei Diktaturen, der austrofaschistischen und der nationalsozialistischen, unterdrückt bzw. in die Provinz verdrängt worden. Trotz des persönlichen Widerstandes, den diese Maler gegen die Diktaturen z.T. ausübten, und trotz der relativen Abneigung dieser Diktaturen gegen die zahme Moderne, gibt es zwischen der Kunst der Zeit und der Politik dieser Zeit merkwürdige Kongruenzen und Korrespondenzen, z.B. in der Heimat- und Landschaftsverbundenheit, in der Zentrierung auf den menschlichen Körper. Die eigentliche Ursache des Verschwindens der geometrischen Abstraktion ist nämlich im politischen Kontext zu suchen. Donald Kuspit hat zwischen „organischer“ und „mechanistischer“ bzw. geometrischer Abstraktion unterschieden und der organischen Abstraktion eine irrationalistische und der geometrischen Abstraktion eine rationalistische Haltung zugeordnet.²² Die Naturabstraktion, das gemäßigt expressionistische Verzerren der Gegenstandswelt, entspringt also einer irrationalistischen Haltung. Gerade in diesem Irrationalismus treffen sich österreichische Politik und österreichische Kunst zwischen 1918 und 1945. Dadurch wurde die Entwicklung der Moderne sistiert. Eine Mauer der Mediokrität wurde um Österreich, den Inselstaat, gebaut, an der alle Wellen der modernen Kunstbewegungen abprallten. Die Politik diktierte das Mittelmaß, dem sich die Kunst fügte.

Am 12. November 1918 hatte die provisorische Nationalversammlung unter Federführung des Staatskanzlers Dr. Karl Renner, der nach 1945 zum Bundespräsidenten der Zweiten Republik wurde, die Existenz der Ersten Republik verunmöglicht, indem sie den Beschluß faßte, die Republik Deutsch-Österreich als Bestandteil der Deutschen Republik zu sehen. Aber die alliierten Sieger des Ersten Weltkrieges wollten kein zu großes Deutschland und verhinderten diese frühen, auch von den Sozialdemokraten gewünschten Anschlußpläne, die erst 1938 wieder gelangen. So kam es gleich nach dem Kriege zur sozialdemokratisch-christlichsozialen Koalition mit den Christlich-Sozialen in der Mehrheit. Der christlichsoziale Prälat Dr. Ignaz Seipel leitete ab 1922 die Geschicke Österreichs mit einem ausgeprägten Sinn für Autorität. Als Mann der Kirche wandte er sich besonders stark gegen die kulturkämpferische Seite der Sozialdemokraten. 1924 trat die Regierung Seipel zurück, Seipel kam aber 1926 wieder. In seiner zweiten Regierungsperiode trieb er die parlamentarische Demokratie in eine Krise. Als es 1927 zu einer Auseinandersetzung zwischen dem sozialistischen Schutzbund und der christlichsozialen Frontkämpfervereinigung, der sog. Heimwehr, kam, die durch die Schüsse der Heimwehr tödlich für Zivilisten endete und ein halbes Jahr später die verantwortlichen Täter in Wien freigesprochen wurden, wurde der Justizpalast von einer aufgebracht Menge in Brand gesetzt und Polizeipräsident Schober ging mit Zustimmung der Bundesregierung mit Waffengewalt gegen die Zivilbevölkerung vor. Er gab Schießbefehl. 1932 wurde Dr. Engelbert Dollfuß

Bundeskanzler Dollfuß stützte sich bald auf das kriegswirtschaftliche Ermächtigungsgesetz von 1917, um seinen autoritären Bestrebungen Raum geben zu können. Im März 1933 löste Dollfuß das Parlament auf, im Februar 1934 kam es zum Bürgerkrieg, am 25. Juli 1934 zu einem nationalsozialistischen Putsch, bei dem Dollfuß ermordet wurde. Die konservative Regierung Schuschnigg setzte weiter auf österreichische Eigenstaatlichkeit, d.h. auf einen österreichischen Faschismus, um den deutschen Faschismus zu blockieren. Aber am 10. April 1938 kam es dennoch zu einer positiven Volksabstimmung über den Anschluß Österreichs an Deutschland, der ja sowohl von Karl Renner wie von Kardinal Innitzer bejaht worden war. Die erste Republik war also von der Frage beherrscht, ob dieser Staat überleben könne. Der Zweifel an der „Lebensfähigkeit Österreichs“ muß als ein bestimmendes Element der Periode 1918-1938 betrachtet werden. In diesem Klima etablierte sich eine extrem kulturkonservative Politik. Parallel zur skizzierten politischen Entwicklung unter christlichsozialer Dominanz kam es zu einem ungeheuren kulturellen Exodus, zu einer Vertreibung der Intelligenz schon in den 20er und beginnenden 30er Jahren. Der herrschende christlichsoziale Ständestaat hat das Irrationale und Heimatverbundene an sein Banner geheftet. Er hat in der Kunst das Rationale und Internationale nicht mehr zugelassen. Er hat auch in der Wissenschaft und der Philosophie, so sehr er nur konnte, die Vernunft vertrieben. In der Ersten Republik wurden laufend Intellektuelle aus politischen Gründen ermordet und die Täter in der Regel nach ein bis zwei Jahren freigesprochen. Hugo Bettauer, der 1922 den Roman „Die Stadt ohne Juden“ publizierte und Publizist einer liberalen Wochenschrift war, wurde 1925 erschossen. 1936 wurde als Symptom dieses geistfeindlichen Klimas der Philosoph Moritz Schlick, das geistige Haupt des Wiener Kreises, in der Universität Wien erschossen, ein Jahr vor dem Einmarsch der Nationalsozialisten. Die konservative ständestaatliche Kulturpolitik hat die Zählung der Moderne bewirkt. Daher setzt diese Kulturpolitik fort, wer den gleichen zahmen Blick auf die Jahrhundertwende wirft, und bestätigt die klerikal-konservative Ideologie, wer Expression und Emotion in der Kunst gegen die Konzeption und Abstraktion ausspielt. Das Kernproblem der Ersten Republik war nämlich der Versuch, einen klerikalen Faschismus als „wahres Österreich“ durchzusetzen. Der Konflikt zwischen christlichsozialer, deutschnationaler, antisemitischer Ideologie einerseits und sozialistischer demokratischer Ideologie andererseits durchzieht die gesamte Kulturpolitik der Ersten Republik. 1932 gerät z.B. der Österreichische Werkbund in eine Krise. Sein Präsident, Hermann Neubauer, illegaler Nationalsozialist und erster Bürgermeister Wiens nach dem Anschluß, enger Freund Josef Hoffmanns, tritt wegen „Verjudung“ aus dem Werkbund aus, ebenso Josef Hoffmann. Am 24. Februar 1934 wird der Neue Werkbund gegründet, ohne Juden und ohne Linke. Der neue Präsident ist Clemens Holzmeister, Josef Hoffmann Vizepräsident. Holzmeister wird Staatsrat für Kunst unter Dollfuß. Josef Frank hingegen, der jüdische Sozialdemokrat und große Architekt, Bruder des Philosophen Philipp Frank vom Wiener Kreis, emigrierte 1934 nach Schweden.²³

Die Zweite Republik hat in den ersten zwei bis drei Jahrzehnten diese ständestaatliche klerikal-faschistische Politik fortgesetzt und mit dem Blick des Ständestaates auf die Jahrhundertwende geblickt. Ebenso haben die Großausstellungen der 80er Jahre über das Wien zur Jahrhundertwende mit dem ständestaatlichen Rückspiegel operiert, indem sie alle analytischen, rationalen Momente von Mach usw. ausließen und konzentriert das Expressive betonten. So wurde erst der österreichische Expressionismus wiederentdeckt und dann der Jugendstil, aber noch immer nicht die Abstraktion, denn ein Faible für die Figur und das Irrationale beherrscht grosso modo auch die Kulturpolitik der Zweiten Republik. Die Zweite Republik hat, bewußt oder unbewußt, die ständestaatliche Kulturpolitik fortgesetzt, indem sie das Rationale aus der Kunst verbannte und sich weiterhin nur für das Expressive begeisterte. Daß eine Ausstellung wie Harald Szeemanns „Austria im Rosennetz“ 1996 mit enormer staatlicher Förderung stattfinden konnte und von der gesamten österreichischen Tagespresse jubelt wurde, beweist diesen Befund deutlicher, als dem Historiker lieb sein kann, denn in dieser Ausstellung wird das antimoderne Bild eines Austria curiosa und obscura entworfen, dessen Irrationalität sich dem Okkulten nähert. Die Jahrhundertwende wird bis auf weiteres weiter verfälscht.

Anmerkungen

- 1) Werner Hofmann, *Moderne Malerei in Österreich*, Kunstverlag Wolfrum, Wien 1965.
- 2) John Willert, *Explosion der Mitte. Kunst und Politik 1917-1933*, München 1981; Alfred H. Barr, *Cubism and Abstract Art*, Museum of Modern Art, New York 1936.
- 3) *Traum und Wirklichkeit*, Wien 1870-1930, Künstlerhaus, Wien 1985.
- 4) Mariano Apa, *Tra Rokitanski e Mach, analogie con il secessionstil*, in: *Le Arti a Vienna. La Biennale di Venezia, Venezia 1984*, S. 465ff; Yves Kobry, *Ernst Mach et le „mot insaisissable“*, in: *Vienne 1880-1938. L'apocalypse joyeuse, Centre Pompidou, Paris 1986*, S. 124ff.
- 5) Werner Hofmann, *Experiment Weltuntergang*, Wien um 1900, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1981.
- 6) Walter Jens, *Der Mensch und die Dinge*, in: *Statt einer Literaturgeschichte, Pflügel* 1978, sowie Jacques Le Rider, *Hugo von Hofmannsthal*, Wien 1997.
- 7) Hugo von Hofmannsthal, *Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*, in: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, hg. von B. Schöller, Frankfurt/Main 1979/80, S. 466.
- 8) ebd. S. 465.
- 9) Siehe Anmerkung 6.

- 10) Theodor Beer, S. 25 bzw. S. 28.
- 11) Vgl. Arnulf Rohsmann, *Abstraktion und Abstrahieren in der österreichischen Kunst*, in: *Kat. Peter Weibel, Christa Steinle (Hg.), Identität: Differenz. Tribüne Trigon 1940-1990*, Neue Galerie Graz, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 1992, S. 163-172; Thomas Zaunschirm, *Auflösen und Neufassen*, in: *K. Sottriffer (Hg.), Der Kunst ihre Freiheit*, Edition Tusch, Wien 1984, S. 117-160.
- 12) Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Bd. I, Frankfurt 1860; Bd. II, München 1863; 2. Auflage München 1878; neu hg. München 1977.
- 13) *Ver Sacrum*, II. Jg., Heft 4, 1899.
- 14) Vgl. Johannes Wieninger, *In japanischer Art. Zum Flächenornament Josef Hoffmanns*, Parnass, Nov./Dez. 1987, Heft 6, Wien.
- 15) publ. in: *Wiener Abendpost (Beilage)*, 6.10.1903, zit.n.: *Kat. Adolf Hölzel, Kestner-Gesellschaft Hannover*, Hannover 1982.
- 16) siehe den Band *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, Limes, Wiesbaden 1974*.
- 17) Wann der Aufsatz das erstmalig gedruckt wurde, läßt sich nicht eindeutig feststellen. Er wurde am 21. Jänner 1910 als Vortrag im Akademischen Verband für Literatur und Musik in Wien gehalten, erschien 1913 in

- französischer Übersetzung in *Cahiers d'aujourd'hui* und auf deutsch u.a. am 24. Oktober 1929 in der *Frankfurter Zeitung*; vgl. Franz Glück (Hg.), *Adolf Loos. Sämtliche Schriften*, Bd. 1, Herold, Wien-München 1962.
- 18) Sebastian Isepp, *Franz Wiegele*, Anton Kolig und später Anton Mahringer lebten in Kärnten, Jean Egger in Paris und Mallorca, Clemensitsch und Werner Berg pendelten zwischen Wien und Kärnten, Anton Faistauer zog sich nach Salzburg zurück.
 - 19) siehe auch Regine Doppelbauer, *Egon Schiele im Kontext*, *Kunstpresse*, 2. Jg., Nr. 2, Mai 1989.
 - 20) Arnulf Rohsmann, op.cit., S. 163ff.
 - 21) Arnulf Rohsmann, *Die Maler von Nötsch. Die zahme Moderne*, in: *Parnass*, Nr. 3, 1993, S. 48-52.
 - 22) Donald Kuspit, *Das abstrakte Ich-Objekt*, in: *Abstrakte Malerei aus Amerika und Europa*, B. Marden, G. Richter, H. Federle, R. Mangold, R. Ryman, *Galerie nächst St. Stephan*, Ritter Verlag, Klagenfurt 1988, S. 23-41.
 - 23) vgl. dazu Peter Weibel, *Der Bruch*, in: *Österreichs Beitrag zur 45. Biennale von Venedig 1993*, Walther König, Köln, 1993.