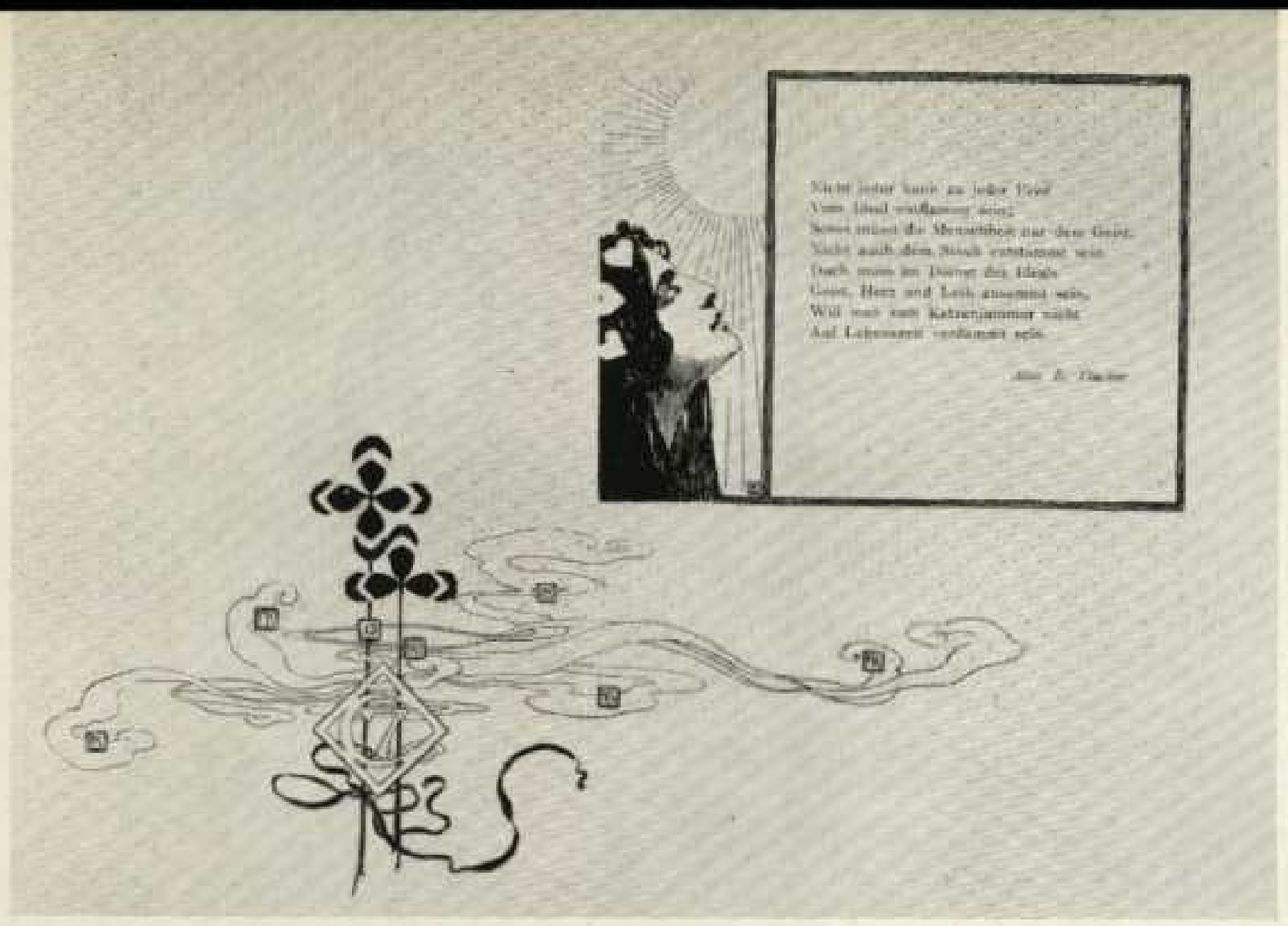
DIE ANFÄNGE DER WIENER SECESSION

HANS
ANKWICZ VON KLEEHOVEN



1

Als die „Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession" am 22. November 1939 vom Dritten Reiche aufgelöst wurde, da schien ein wichtiges und ruhmvolles Kapitel der jüngsten österreichischen Kunstgeschichte zu vorzeitigem Abschluß gebracht. Allein der erzwungene Stillstand sollte nicht allzu lange dauern. Schon 1945 begann unter Josef Hoffmanns Leitung der Wiederaufbau des bombenzerstörten Olbrich-Hauses und im April 1946 konnten die Secessionisten bereits, wenn auch noch nicht unter eigenem Dache, ihre erste Ausstellung eröffnen. Damit war ein neues Blatt in der Geschichte der Vereinigung aufgeschlagen und ein Anlaß geboten, einmal auch ihren noch sehr im Dunkeln liegenden Anfän-

2

gen nachzugehen. Da die gedruckte Literatur hierüber nur sehr geringe Aufschlüsse gewährte, blieb nichts übrig, als sich an jene damals noch lebenden Künstler zu wenden, welche die Gründungszeit der Secession mitgemacht hatten. Es waren durchwegs alte Herren zwischen 75 und 85 Jahren, die mir aber bereitwilligst Auskunft gaben, und ich möchte es nicht versäumen, meine Gewährsmänner — es waren dies die Maler Sigmund Walter Hampel, Josef Edgar Kleinert, Johann Viktor Krämer,[1] Carl Moll[2] und Oberbaurat Prof. Dr. Josef Hoffmann — an dieser Stelle zu erwähnen, da ich ihren Mitteilungen wertvolle Hinweise verdanke.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es in Europa zwei Zentren, von denen die Erneuerung des Kunstlebens ihren Ausgang nahm: Paris und London. In Paris war dem Naturalismus in den siebziger Jahren der Impressionismus und Pleinairismus gefolgt, der die Technik der Malerei und Graphik, ja sogar die Formgebung der Plastik auf eine völlig neue Grundlage stellte.

Das andere Zentrum war London, wo die Bestrebungen der Präraffaeliten zu einem durchgreifenden Gesinnungswandel auf dem Gebiete der angewandten Kunst führten. Um dem verderblichen Einfluß der maschinellen Herstellung unseres Hausgeräts entgegenzuwirken, hatte sich eine ganze Reihe von Künstlern, wie William Morris, Walter Crane und Burne Jones mit verschiedenen Handwerkstechniken, insbesondere der Teppichweberei, der Töpferei, dem Buchdruck und der Buchbinderei vertraut gemacht und damit begonnen, nach eigenen Entwürfen Wirkteppiche, Keramiken und mit Holzschnitten verzierte Bücher herzustellen. Aus dem Zusammenschluß dieser gleichgesinnten Kräfte entstand die Guild of Handicraft im Essex-House, ein von Charles R. Ashbee geleiteter Kunsthandwerkerverband. 1891 gründete Morris seine berühmte Kelmscott Press, in welcher er eigenhändig den Druck und das Einbinden der Bücher besorgte, während Burne Jones die Holzschnitte dazu lieferte. Über den gotischen Stil, den Ruskin anfangs befürwortet hatte, war man längst zu einem eigenen, modernen Stil übergegangen, der sich rasch auf die Malerei und Graphik übertrug. Dazu kam noch die von Aubrey Beardsley in die Buchillustration eingebürgerte Schwarz-Weiß-Technik. So konnte man um 1890 mit Fug und Recht von einem neuen „englischen Stil" sprechen, dessen Herold die 1893 gegründete Londoner Kunstzeitschrift „The Studio" wurde, deren grüne Hefte in die ganze Welt gingen und überall mit der größten Begeisterung aufgenommen wurden. Im selben Jahre 1893 machte auch die Weltausstellung in Chicago zum erstenmal mit den Prinzipien eines zeitgemäßen, praktischen und hygienischen Wohnstiles bekannt, der den Kontinent stark beeindruckte. Von hier nahmen Adolf Loos' puritanische Grundsätze, z. B. daß „Ornament Verbrechen sei", ihren Ausgangspunkt.

Ein dritter Faktor, der für die Entstehung eines neuen Stils von Bedeutung wurde, war die von Frankreich ausgehende Vorliebe für den japanischen Farbenholzschnitt mit seinem vereinfachten Lineament, seiner betonten Flächenhaftigkeit und seiner Schattenlosigkeit, die dem Pleinairismus so sehr entsprach. Auch das Stilisieren von Pflanzenformen lernte man von den Japanern. Das führte im sogenannten „Jugendstil" — so hieß er nach der ihn eifrig fördernden Münchener Zeitschrift „Jugend" — zu einer eigenen „floralen" Richtung, die der in Weimar wirkende Henry van de Velde vertrat, während der Hamburger Otto Eckmann einem mehr abstrakten, linearen Dekor zuneigte, das in der mit Ausdruck geladenen „Gefühlslinie" gipfelte.

Während man in Mitteleuropa von den englischen Errungenschaften meist nur durch Bücher und Zeitschriften Kenntnis erhielt, machte sich der Pariser Einfluß auf direktem Wege geltend, da sich in der zweiten Jahrhunderthälfte zahlrei-