

Vienne 1880-1938

Une apocalypse joyeuse

Vienna 1880-1938

Birth of a Century

Jacques Meuris and Elizabeth Reid

Volume 31, Number 123, June–Summer 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54000ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Meuris, J. & Reid, E. (1986). Vienne 1880-1938 : une apocalypse joyeuse / Vienna 1880-1938: Birth of a Century. *Vie des arts*, 31(123), 22–99.

VIENNE



La magistrale exposition, Vienne 1880-1938 – Naissance d'un siècle, que le Centre Beaubourg vient de présenter, à Paris, du 13 février au 5 mai 1986, se rendra au Musée d'Art Moderne de New-York, du 3 juillet au 22 octobre 1986. Elle retrace la décadence de l'impérialisme austro-hongrois et l'écllosion de la modernité viennoise à travers son foisonnement intellectuel et artistique, à un moment privilégié de son histoire, dans une ville où parut, dans tous les domaines, un nombre impressionnant d'artistes prodigieux.

Jacques MEURIS

L'odeur de Vienne, aujourd'hui: l'odeur douce-amère d'une capitale déchue et d'un empire disparu dans la tourmente du temps. Avec un goût où se mêle un peu la cendre et, beaucoup, le suave du décadent. Un air d'après-fête, aux confins de l'Occident européen et de l'Est. Cette odeur et ce goût, on les ressentait peu en l'exposition majestueuse que le Centre Pompidou, à Paris, a consacré à la capitale autrichienne entre la fin du dix-neuvième siècle et l'Anschluss. La leçon que l'on en tire vole plus haut, cependant: l'incroyable (et oublié) foisonnement de la culture en cet endroit à un moment privilégié de l'histoire.

1880 – La survenance, à Vienne, de deux grands courants politiques qui préfigurent l'avenir: les chrétiens-sociaux et les pangermanistes. Soit, les conditions de la révolte travailliste et de la réunion avec la «Grande Allemagne», hitlérienne en l'occurrence. 1938 – La fin du rêve et le début du cauchemar: l'invasion du territoire par les nazis.

Entre les deux, ce foisonnement intellectuel et artistique qui, en l'état de l'histoire, tire les feux de cette «apocalypse joyeuse» dont parle Hermann Broch, leit-motiv de cette exposition où la pensée rejoint les arts plastiques, la littérature, la musique, où l'architecture se lie aux arts décoratifs, comme le théâtre se lie au cinéma, la psychanalyse, à la philosophie et la politique, à l'économie.

Jacques Meuris est critique d'art à Bruxelles et membre de l'Association Internationale des Critiques d'Art.



La Pluridisciplinarité comme signe de civilisation

Si ce genre de manifestation se décale fortement de l'exposition d'art, en convoquant tout ce qui s'est passé à un moment donné, il a pour vertu magistrale de confirmer ce que l'on savait, sans toujours l'expérimenter de façon aussi intégrale: à savoir qu'en effet, c'est l'ensemble de la culture, réuni en un endroit privilégié, qui fait l'éclat et le souvenir d'une société. L'exemple viennois est typique à cet égard, surtout parce que les événements eux-mêmes, destructifs à tous égards, sont venus peser d'un poids particulier dans l'occultation du lieu et dans l'expatriation de ses acteurs culturels. D'où décadence accélérée du lieu, d'une part, et réappropriation, d'autre part, des acteurs et de leurs œuvres par d'autres régions.

La liste des Viennois forcés à l'émigration est non seulement longue, mais elle contient surtout un nombre particulièrement considérable de personnalités de tout premier plan qui ont, depuis lors, influé grandement sur l'état de la pensée et de la sensibilité du monde.

La démonstration qu'entraîne cette exposition, justement parce qu'elle est un *melting pot* de consécration et d'oppositions, va, s'agissant du cinéma, de Pabst à Preminger; en passant par Lang et Von Stroheim; du côté de l'écriture, de Vicky Baum à Stefan Zweig, en passant par Sperber, Musil, Broch et Canetti; en musique, c'est Schönberg et Mahler et, au théâtre, Max Reinhard; pour la philosophie, Wittgens-

tein et Popper et, pour l'économie, Schumpeter et Hayek; l'architecture, c'est Wagner, Hoffmann, Loos et Neutra; en psychanalyse, Freud, bien entendu, mais aussi Reich et Bettelheim.

En peinture, enfin, c'est la rencontre inopinée de Gustave Klimt, d'Egon Schiele et d'Oskar Kokoschka, pour ceux qu'on connaît le mieux, mais c'est aussi Alfred Kubin que l'on redécouvre pour l'occasion, Hans Makart et Anton Romako, qui furent les illustrateurs de l'impérialisme austro-hongrois finissant, Richard Gerstel, halluciné méconnu et prégestuel, Frank Kupka, l'une des vedettes du constructivisme abstrait, le sculpteur Wotruba, pour ne parler que des surprises et des redécouvertes qu'autorise la manifestation.

Les Groupes comme moteurs de la modernité

Cet ensemble touffu de personnalités aux expressions culturelles à la fois divergentes et confondues, il lui fallut nécessairement, dans sa diversité même, des points d'appui pour former le consensus intellectuel recouvrant l'empire et la république, le temps des valse et celui des révoltes socialistes.

Le plus connu des groupes est celui de la Sécession parce qu'il fait déboucher sur le siècle nouveau, les arts plastiques au sens large, architecture et design du mobilier inclus, parce que, aussi, il constitue la principale réaction à l'éclectisme et à l'académisme. C'est le groupe de Klimt et d'Hoffmann et du passage d'un art dix-neuf cent à l'expressionnisme, voire de celui-ci à la modernité du vingtième siècle, singulièrement via l'architecture et la grande tentation d'un *gesamtkunstwerk*, un art total faisant la synthèse de tous les arts par appropriations mutuelles.

Il est donc légitime qu'à Pompidou, des salles complètes soient réservées aux acteurs de cette Sécession et, au surplus, que ces salles soient celles où souffle, de visu, l'éclatement de la première modernité viennoise, différente mais tout aussi importante que la modernité allemande, entre 1880 et 1914, puis un peu au delà de 1918.

Mais d'autres groupes, moins bien connus à l'Ouest, ont, eux aussi, préparé Vienne à la surprise culturelle. Le Wiener Werkstätte, parallèle à la Sécession, fut intéressé surtout par les arts appliqués. Le Ring, du nom du boulevard circulaire quienserre la ville ancienne, était gardien de l'orthodoxie. Le Jung Wien réunissait

4

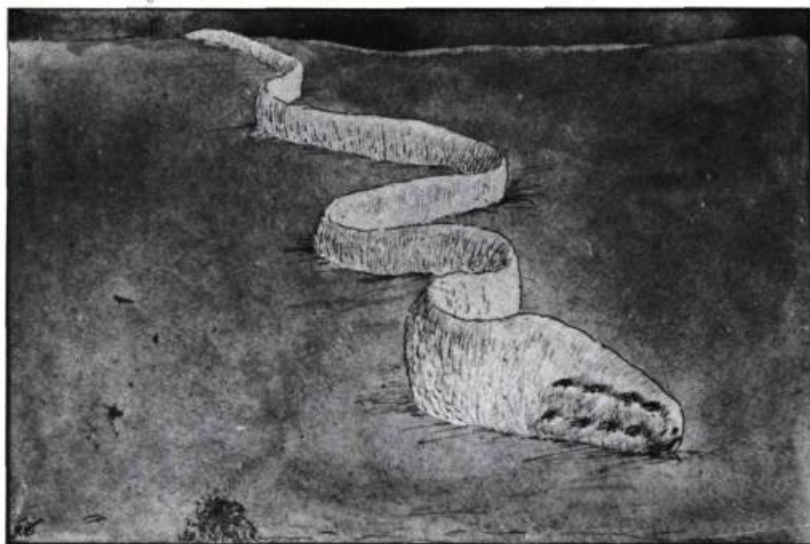


1. Josef HOFFMANN
Bracelet, 1914.
Vienne, Collection particulière.

2. Richard GERSTL
Les Savants, 1905.
Huile sur toile: 175 cm x 150.
Vienne, Galerie Österreichische.

3. THONET
Fauteuil de bureau dit
Fauteuil viennois.

4. Gustav KLIMT
Adam et Eve, 1917 (achevé).
Huile sur toile: 173 cm x 60.
Vienne, Galerie Österreichische.



poètes et écrivains. Le Kunstschau (ou Klimtgruppe) organisait des expositions d'où sortirent Schiele et Kokoschka. Le Wiener Kreis groupait savants et philosophes, tandis que la Wiener Schule englobait l'architecture avec Otto Wagner et ses élèves, les tenants d'une *kunstwissenschaft*, d'une histoire de l'art scientifique, les philosophes et les psychologues de la Tiefen-psychologie, les musiciens, comme Schönberg, Berg, Von Webern et Mahler.

L'un dans l'autre, dans le désordre, ces groupes, formels ou non, eurent une influence très considérable, et la diversité de leurs préoccupations, comme des disciplines assemblées, atteste le bouillonnement créatif d'une capitale prise dans sa décadence. Comme si, en effet, plutôt qu'être un signe négatif de dégénérescence, la décadence était tout au contraire, un puissant excitant...

Du moderne au contemporain

En effet, lorsque l'on trace les sillons successifs qui passent par la participation autrichienne à la Guerre de 1914-1918 et par la pratique de la théorie *austromarxiste*, sous administration municipale *rouge*, en 1923, pour se terminer dans l'annexion pure et simple par le Reich allemand, en 1938, on s'aperçoit que sont plantés tous les germes de la société contemporaine dans ce qu'elle a de plus vivifiant, sur les plans de la pensée et des réalisations socio-technologiques.

Le monde viennois moderne, qui s'alimente à Wittgenstein, du côté pensée, et à Porsche, du côté technique, tout autant qu'à la social-démocratie du côté politique et au constructivisme du côté artistique, s'il débouche historiquement sur les

bouleversements mortels des années 40 – et l'univers avec lui – préfigure toutefois déjà, d'une manière que l'on ne savait plus aussi magistrale, la contemporanéité de la deuxième moitié du vingtième siècle, façonnée ailleurs.

5



6



- 5. Alfred KUBIN
Soupçon, 1898.
Plume,
encre de Chine et lavis;
19 cm 6 x 29,5.
Vienne, Graphische
Sammlung Albertina.
- 6. Rudolf KOPPITZ.
Étude de mouvement, 1928.
Épreuve
à la gomme bichromotée;
59,4 cm x 49,7.
Vienne, Graphische
Lehnd Versuchsanstalt.
- 7. Josef Maria OLBRICH
*Étude pour la Maison
de la Sécession*, 1897.
Aquarelle; 19,6 cm x 12,4.
Vienne, Historisches
Museum der Stadt.

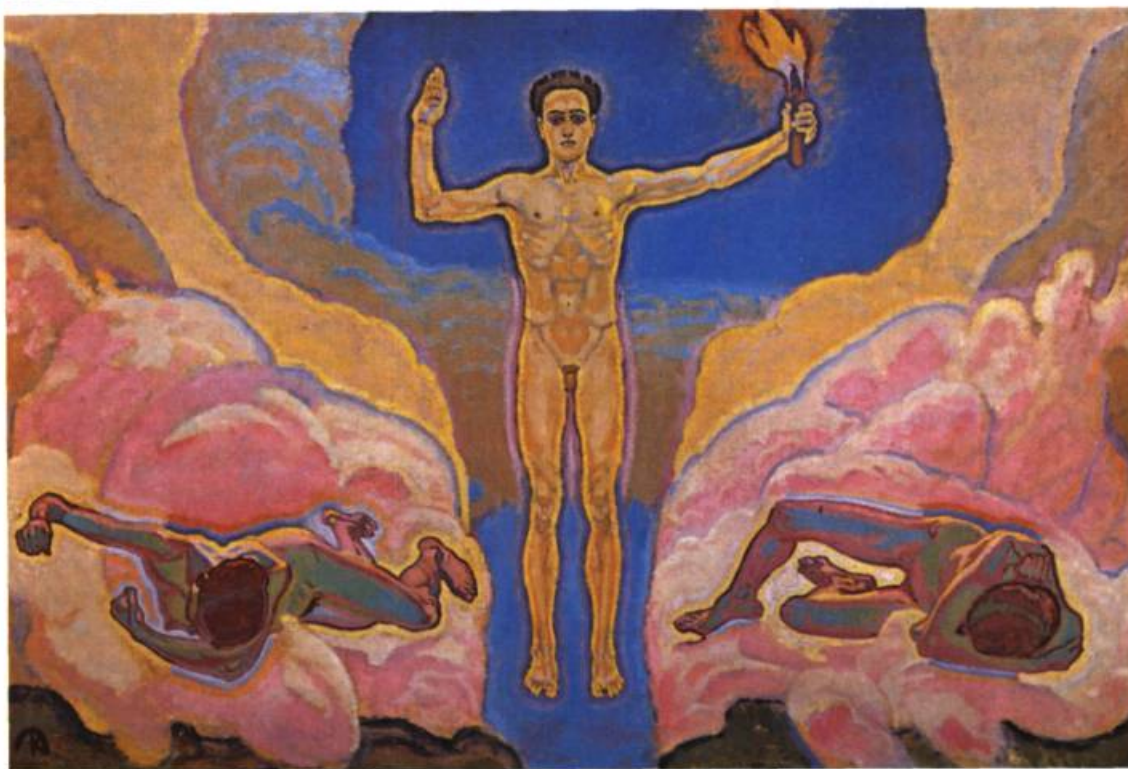
7



8



9



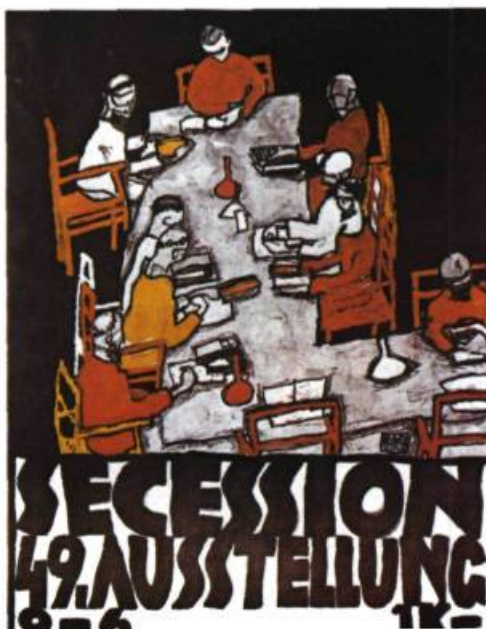
10

8. Oskar KOKOSCHKA
Portrait de Karl Kraus, 1925.
Huile sur toile; 65 cm x 100.
Vienne, Museum Moderner Kunst.

9. Frank KUPKA
Dessin pour *Prométhée enchaîné*, 1909-1910.
Crayon et lavis sur papier;
28 cm 7 x 38,2.
Paris, Coll. Karl Flinker.

10. Kolo MOSER
La Lumière, 1910.
Huile sur toile.
Vienne, Coll. Julius Hummel.

11. Egon SCHELE
Affiche pour la 49^e exposition
de la Sécession (Les amis).
Lithographie; 68 cm x 53.
Vienne, Historisches Museum der Stadt.



11

Ce phénomène, que l'exposition parisienne a pleinement montré, est d'autant moins négligeable qu'à Vienne plus qu'ailleurs, l'union généralement improbable s'est accomplie entre les faits intellectuels et les faits politiques, au moment même où l'empire du milieu de l'Europe, entre l'Est et l'Ouest, s'effondrait avec une lenteur mesurée mais implacable. Soit, quand une société changeait de formes et de structures.

Nous en sommes un peu là, aujourd'hui... Mais si ce n'est plus à Vienne que le principal se passe maintenant, les sillons préparatoires tracés là sont manifestes, dans la senteur du café et des pâtisseries, la conservation des musées anciens et modernes, les chansons de Grinsing et les airs d'opéra.

VIENNA

1880-1938

BIRTH OF A CENTURY

By Elizabeth REID

Elizabeth Reid, writer on art, lives in Paris.

When Gustav Klimt and eighteen of his followers withdrew from the Kunstlerhaus in 1897 to form the Secession¹, their revolutionary act rocketed Vienna into the forefront of the European avant-garde. This proclamation of artistic liberty and modernity emblemized the growing ideological rupture with Hapsburg Vienna, a city simmering with social strife, political conflict and impending imperial collapse. Poised on the brink of a new era, Vienna became the arena for what the writer Hermann Broch would call the "joyful apocalypse". It was a culture searching for utopia, caught between the threat of disintegration and the promise of rebirth. From it, Vienna emerged as one of the most important generators of Modernism at the turn of the century. A roll call of its major figures reads like a Who's Who of the 20th century: Sigmund Freud, Ernst Mach, Klimt, Oskar Kokoschka, Egon Schiele, Hugo von Hofmannsthal, Otto Wagner, Adolf Loos, Ludwig Wittgenstein, Arnold Schoenberg, Robert Musil, Fritz Lang,...

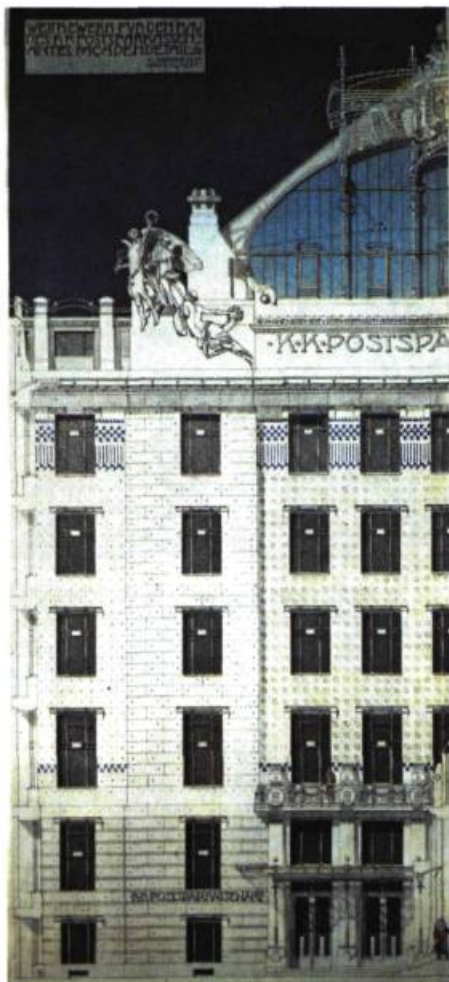
The recent exhibition at the Centre Georges-Pompidou², presented in a spectacular installation this multi-disciplinary revolution. The range of objects was vast: architectural drawings and models, furniture, painting, graphics, decorative arts (everything from silver to leather book bindings), theatre designs, photographs, pianos, musical scores, and even a car – the 1936 aerodynamic Steyr 50. It was complemented by an extensive series of lectures, films and concerts, and a reconstruction of a "Wiener Kaffeehaus", institution of literary and artistic vanguardism at the turn of the century. A monumental book-catalogue³ containing essays by such notables as Carl Schorske, Ernst Gombrich, Werner Hoffmann, Elias Canetti and Robert Waissenberger, provided considerable scholarly interest for the initiated, but little in the way of straightforward historical information for the novice. It supplied neither a checklist of works nor a chronology, both essential to an understanding of such a diversified and rapidly evolving period.

In preparation since 1980, the show was organized by the Musée National d'Art Moderne's curator Gérard Rénier, alias Jean Clair, art historian and critic. He chose different historical parameters than the earlier Vienna (1870-1930) and Venice (1898-1918) presentations, or the current New York exhibition (1898-1918)⁴ directed by the Museum of Modern Art's adjunct curator Kirk Varnedoe⁵. 1880-1938: At one end the last breaths of the crumbling Austro-Hungarian Empire, and at the other the Anschluss – Hitler's annexation of Austria and the exile of the largely Jewish artistic and intellectual elite. In between (and the real core of the show) there was a magnificent flowering of art, architecture, literature, music, science and philosophy.

The struggle between tradition and modernism has never been easy. A sense of this dichotomy pervaded the entire exhibition, expressed from the moment one passed through the iron arched span of an Otto Wagner Metropolitan entrance and faced a portrait bust of Emperor Franz-Joseph, defender of 19th-century liberal bourgeois stability. He was flanked by portraits of Nietzsche and Richard Wagner, inflammatory symbols of rupture, progenitors of the new emotional and instinctual response which catapulted Vienna into the Freudian age. A visual and ideological interplay was established by the austere functionalism of the Pompidou Centre hovering around and above the period recreation of Viennese architecture and decoration. There was a distinct invitation to consider our own approaching fin de siècle with that of the fading Empire.

1. Otto WAGNER, Work submitted for a contest of the Post Savings-bank (right façade), 1903. Graphite, ink, water-colour; 85 cm 5 x 41,5. Vienna, City Historical Museum.
2. Gustav KLIMT, *Hope I*. 181 cm x 67. Ottawa, Fine Arts Museum of Canada.

Franz-Joseph attempted to disguise the fragmentation of his world through a grandiose building scheme that had just reached its end in the early 1890's. The Vienna Ringstrasse, some thirty years in the making and comparable to Napoleon III's Haussmannization of Paris, camouflaged civic discontent by encircling the inner city with a series of great public monuments and lavish bourgeois apartments. Representative of the Hapsburg Monarchy, the Ringstrasse avoided confrontation with modern reality. Instead it sought refuge behind the architectural historicism of its Classical, Gothic and Baroque façades – the grandeur of the past overcoming



the ever-advancing menace of the present. The bourgeois-sponsored painting of Hans Makart and Anton Romako affected similar intentions, although there are occasions (such as Romako's *La Danse macabre*, 1885, in the Österreichische Galerie, Vienna, and some of his decadent portraits) where the future ambiguities of Secessionist and Expressionist art are suggested.

The reactions to Ringstrasse pseudo-culture were pervasive by the end of the century. In the realm of architecture, Otto Wagner initiated the break. A former Ringstrasse architect, and responsible for such major fin de siècle commissions as the Vienna Metropolitan stations (1894-1901), the church at the Steinhof Sanatorium (designed 1902) and the superb iron and glass Caisse d'Épargne de la Poste (1904-06), Wagner ultimately rejected historicist ornament in favour of a decoratively refined Art Nouveau functionalism. His 1895 book *Modern Architecture* was one of the most influential theoretical doctrines of the beginning of the century. His belief that all creation must reflect modern life, and that architecture must synthesize utilitarian and artistic demands, became the foundation of the more radical architecture of Josef Hoffmann and Adolf Loos. Loos' *Ornament and Crime*, published in 1908, served as a veritable bible of anti-decorative rationalism. The extreme purism of his architectural masterpiece, the 1910 Steiner House, influenced France's Le Corbusier as well as the German Bauhaus in the 1920's.

In painting and the decorative arts, the Secession and the Wiener Werkstätte (founded in 1903 by Hoffmann and Kolo Moser along the lines of the English Arts and Crafts Movement), promoted a conception of art that opposed Ringstrasse eclectic superficiality with a desire to unite art and life. The Palais Stoclet in Brussels (1905-1911), designed by Hoffmann, decorated by Klimt and furnished throughout by Werkstätte artisans, is the greatest monument to this ideal. Klimt's contribution to modern painting was represented in the Paris show by an unprecedented grouping of twenty-five paintings and numerous drawings. They portrayed his development from Ringstrasse decoration (he was a protégé of Makart) through a Freudian proto-expressionist Art Nouveau, to the late, highly stylized Byzantine portraits. His 1903 *Espoir I*, on loan from the National Gallery

4. Ora Studio *Dancer*, 1923.
Brown Silver Print; 22 cm x 13.8.
Vienna, Private Collection.

3. Karl EHN, Karl-Marx-Hof (workmen's dwellings), 1927. Main façade.



in Ottawa, is a tremendously evocative icon of the fin de siècle. Decoratively beautiful in a sinuous Art Nouveau manner, it sets the promise of rebirth against a frieze of death and decay. It is simultaneously reassuring and terrifying in its unsettling sense of complicity between hope and despair, between dream and reality. Sigmund Freud published his *Interpretation of Dreams* in 1900, and the impact of his research into the instinctive and unconscious depths of man's existence resonates in such an image.

A similar spirit permeated the writings of the Jung Wien, a group of young literary dissidents which assembled around the powerful figure of Hermann Bahr in the mid-1890's. Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler and Peter Altenberg tried to express their generation's *crise du moi* through an exploration of psychological and sexual truth. Their attempts to communicate were thwarted, however, by their ultimate realization that words were incapable of conveying the fugacity of fin de siècle life. The acerbic critic and poet Karl Kraus battled this linguistic impasse from as early as 1897, when he published *La Littérature démolie*, castigating the decadence of the Jung Wien literary style. Provoked by the cataclysm of World War I, Kraus' efforts to purify language of extraneous ornament (similar to the architectural functionalism of the Otto Wagner school) reached their apogee in his chef-d'œuvre *Les derniers jours de l'humanité* (1915-1918). Both Ludwig Wittgenstein (*Tractatus Logico-Philosophicus*, 1921), and Robert Musil (*L'Homme sans qualités*, 3 vols, 1930-1943, unfinished) extended the desubjectivization of language into the postwar period. Their desire to create a new rationalized order out of the catastrophe didn't solve, however, the *crise du moi* of the earlier generation. The formal lucidity of their interrogation uncovered, finally, no real answer to the madness.

The erotic and brutally self-referential art of Egon Schiele and the riveting portraits of Oskar Kokoschka took Vienna into full-fledged pictorial Expressionism by World War I. Ostensibly a reaction to the Secession's emphasis on the decorative, Schiele and Kokoschka did continue to draw upon the psycho-sexual penetration of prewar Klimt, and created images imploding with raw power. They portray the anguish and dislocation convulsing the individual more effectively and more intimately than any of the graphic illustrations of an Alfred Kubin or a Klemens Brosch.

In music, Arnold Schoenberg and his pupils Alban Berg and Anton von Webern, developed a language which communicated the turbulence of their generation. Beginning in 1899,

Schoenberg endeavoured to push musical expression through extremes in intensity and complexity. He gradually abandoned the traditional structures of tonality and triadic harmony for free dissonance. Schoenberg also explored the possibilities of painted Expressionism. Visionary portraits, landscapes and set designs mirror his dynamically evolving musical style through strident colours, extreme contrasts and awkward spatial movement. The Pompidou exhibited this lesser known side of Schoenberg, most of it from the Lawrence A. Schoenberg Collection in Los Angeles, in its quasi-totality.

After the war and the demise of the Austro-Hungarian Empire, Vienna was socially and artistically reshaped by the political rationalism of the Social Democrats. In 1921, the year Wittgenstein published his treatise, Schoenberg was developing his method of composition with twelve tones as a means of harnessing the anarchy of pantonal expressionism. Johannes Itten, later a professor at the Weimar Bauhaus, responded to the postwar call to order by evolving an Austrian version of Russian Constructivism. Architecturally, Vienna was transformed into the socialist utopia of "Vienna la Rouge". The Hapsburg Ringstrasse was superseded by the Ringstrasse of the Proletariat, a bleak image of fascist-inspired construction replacing bourgeois ornament. Karl Ehn's Karl-Marx-Hof of 1927 was designed as a collective cité ouvrière to house some 5000 inhabitants. Most of the new architects were pupils of Otto Wagner, and their formal derivations from his functional style are unmistakable. The motivation, however, was different. The fin de siècle quest for individual truth and liberty was subsumed by canalisation of the masses. Artistic refinement gave way to an overtly politicized utilitarianism.

Ultimately this world would crumble as well. The exhibition closed dramatically with a film of Hitler's march into Vienna in June 1938, alongside which were flashed the images of Austria's exiles: among them, Schoenberg, Freud, Musil, Elias Canetti, Stefan Zweig, Hermann Broch, Fritz Lang, Kokoschka. The enormous profundity of Vienna's achievement was eclipsed by the approach of yet another war.

1. Its motto was: "To the Age, its Art; To Art, its Freedom."
2. *Vienna, 1880-1938: Naissance d'un siècle*, February 13-May 5, 1986.
3. Under the direction of Jean Clair: *Vienne, 1880-1938 — L'Apocalypse joyeuse*, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 768 pp.
4. *Vienna 1900: Art, Architecture and Design*, New York, The Museum of Modern Art, July 3-October 22, 1986.
5. Kirk Varnedoe. New York, The Museum of Modern Art.

