

Ludwig Hevesi und seine Zeit

PUBLIKATIONEN DER UNGARISCHEN
GESCHICHTSFORSCHUNG IN WIEN

BD. XI.

HEVESI LAJOS ÉS KORA

Szerkesztette

SÁRMÁNY-PARSONS ILONA és SZABÓ CSABA

BÉCS 2015

PUBLIKATIONEN DER UNGARISCHEN
GESCHICHTSFORSCHUNG IN WIEN

BD. XI.

LUDWIG HEVESI UND SEINE ZEIT

Herausgegeben von
ILONA SÁRMÁNY-PARSONS und CSABA SZABÓ

WIEN 2015

Publikationen der ungarischen Geschichtsforschung in Wien

Herausgeber
Institut für Ungarische Geschichtsforschung in Wien
Balassi Institut – Collegium Hungaricum Wien
Ungarische Archivdelegation beim Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien

Leiter des Redaktionskollegiums: Dr. Csaba Szabó
Redaktionskollegium
Dr. GÁBOR UJVÁRY, Dr. ISTVÁN FAZEKAS, Dr. MÁRTON MÉHES,
Dr. PÉTER TUSOR, Dr. ANDRÁS OROSS

Der Band wurde mit der Unterstützung
der Stadt Wien
Magistratsdirektion Europa und Internationales
veröffentlicht.

<http://www.collegium-hungaricum.at>
© die Verfasser / Herausgeber, 2015

Lektorat: Michaela Schierhuber, Dr. Hannes Stekl

ISSN 2073-3054
ISBN 978-615-5389-41-2

Herausgeber:
PhDr. Csaba Szabó, Direktor
Institut für Ungarische Geschichtsforschung in Wien
(Balassi Institut, Budapest)

Layout: István Máté
Illustration: Géza Xantus

Druck: Kódex Könyvgyártó Kft.
Direktor: Attila Marosi



Ludwig Hevesi (1843–1910)

Bildquelle: ÖNB/Wien Bildarchiv Pf 613r:B(3) –

Widmung

Dieser Band ist Professor MÓRICZ CSÁKY gewidmet,
der ein Leben lang unermüdlich für die Vernetzung österreichischer
und ungarischer Kultur gearbeitet hat. Damit hat er aus immer
neuen Blickwinkeln die Rezeption
dieses Kulturraums dauernd bereichert.



INHALTSVERZEICHNIS

OSKAR WAWRA: Vorwort - - - - -	11
Redaktionelles Vorwort - - - - -	13
PETER URBANITSCH: Einige Aspekte der Kultur der franzisko-josephinischen Zeit - 15	
ILONA SÁRMÁNY-PARSONS: Ludwig Hevesi als Schöpfer des Kanons der österreichischen Malerei - - - - -	47
ZSUZSA BOGNÁR: Ludwig Hevesi als Theater- und Literaturkritiker des Pester Lloyd 1900-1910- - - - -	75
KINGA BÓDI: <i>Padiglione Ungherese</i> in Venedig. Im Spiegel der italienischen, österreichischen und ungarischen Kunstkritik, 1895–1909 - - - - -	99
KATALIN FENYVES: Revolutionäre, Staatsdiener, Feuilletonisten. Ungarische Journalisten in Wien - - - - -	125
<i>Anhang</i>	
ILONA SÁRMÁNY-PARSONS: Zur Auswahl von Hevesis Feuilletons - - - - -	143
<i>Die Kunstkritiken von Ludwig Hevesi</i>	
1. Die erste internationale Kunstausstellung im Künstlerhause zu Wien (22. April. 1869) - - - - -	147
2. Josef von Führich (18. März 1876) - - - - -	153
3. Munkácsy's „Milton“ – Künstlerhaus (9. Jänner 1879) - - - - -	157
4. Munkácsy's „Christus vor Pilatus“. Ausgestellt im Künstlerhause (1. Jänner 1882)- - - - -	161
5. Eine zweite Munkácsy-Ausstellung (15. Jänner 1882) - - - - -	165
6. Hans Makart – Ein Gedenkblatt (6. Oktober 1884) - - - - -	171
7. Eine Menzel Ausstellung – Künstlerhaus (9. April 1886) - - - - -	177
8. Eine neue Wereschagin-Ausstellung (27. Oktober 1885) - - - - -	183
9. Der Salon der Zurückgewiesenen (18. April 1889) - - - - -	187
10. Die XXI. Jahresausstellung im Künstlerhause II. – Emil J. Schindler (7. April 1892) - - - - -	191
11. Internationale Kunst in Venedig (1. Mai 1895) - - - - -	195
12. Venetianische Kunsttage (1. Mai 1895) - - - - -	203

13. Ungarische Kunst in Venedig – Vierte Internationale Kunstausstellung (7. Mai 1901) - - - - -	211
14. Internationale Kunstausstellung in Venedig (18. Mai 1901) - - - - -	221
15. Internationale Kunstausstellung in Venedig (15. Mai 1901) - - - - -	229
16. Ungarische Kunst in Wien (9. April 1903) - - - - -	235
17. Ungarische Künstler in Wien. Salon Pisko (8. April 1903) - - - - -	241
18. Religiöse Kunst Sezession. Miethke (13. Dezember 1905) - - - - -	247
19. Wiener Künstlerhaus (16. März 1909) - - - - -	253
20. Internationale Kunstschau in Wien 1909 (29. April 1909) - - - - -	259
21. Wiener Sezession (30. März 1909) - - - - -	265
22. Ungarische Bilder von Rudolf v. Alt (9. Mai 1909) - - - - -	271
23. Kunstausstellung in Venedig I. (16. Juli 1909) - - - - -	277
24. Kunstausstellung in Venedig II. (17. Juli 1909) - - - - -	283
25. Ivan Mestrovic (22. Jänner 1910) - - - - -	289

Die Theaterkritiken von Ludwig Hevesi

1. Wiener Theater (7. Jänner 1901) - - - - -	295
2. Ibsen's „Peer Gynt“ – Erste Aufführung in deutscher Sprache (13. Mai 1902) - - - - -	299
3. Ein dramatischer Krankheitsfall (28. November 1905) - - - - -	305
4. Mensch, Übermensch, Rassenmensch. Bürgertheater; Frank Wedekind: „Hidalla“ – Deutsches Volkstheater; Bernard Shaw: „Mensch und Übermensch“ (30. April 1907) - - - - -	311
5. „Frühlingserwachen“ in Wien (1. September 1907) - - - - -	317

<i>Abbildungen</i> - - - - -	321
------------------------------	-----

<i>Register</i> - - - - -	337
---------------------------	-----

<i>Publikationen der ungarischen Geschichtsforschung in Wien</i> - - - - -	347
--	-----

VORWORT

Die Stadt Wien hat Ludwig Hevesi viel zu verdanken. Als einer der bedeutendsten Kunstkritiker hat er am Ende des 19. Jahrhunderts und dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts das kulturelle Leben Wiens entscheidend beeinflusst und geprägt.

Als ungarischer Staatsbürger und zugleich leidenschaftlicher Wiener hat er die kulturelle, gesellschaftliche und politische Verbindung zwischen den beiden Ländern und Hauptstädten aktiv gelebt. Durch diese doppelte Identität hat er eine Brücke zwischen Österreich und Ungarn, Budapest und Wien geschlagen. Seine Theaterkritiken und Feuilletons wurden wöchentlich über dreißig Jahre lang im damaligen Fremden-Blatt veröffentlicht. Das Fremden-Blatt war eines der anerkanntesten Tageszeitungen Wiens. Es wurde von sämtlichen Ministerien abonniert und es ist überliefert, dass Kaiser Franz Josef die Zeitung jeden Morgen als erstes gelesen hat. Aber auch in den Gesellschafts- und Künstlerkreisen Wiens waren die Berichte des Fremden-Blattes wichtige Information und Orientierung.

Ludwig Hevesis wahrscheinlich entscheidendster Beitrag war sein Engagement für die Bewegung der Wiener Secession und ihrer Künstler. Er hat sich in seiner ganzen Tätigkeit und mit seinen Möglichkeiten dafür eingesetzt, diese neue Entwicklung der Kunst einem breiten Wiener Publikum zu öffnen und Interesse und Verständnis dafür zu entwickeln. Als Chronist und Förderer der Wiener Secession hat er u.a. Schriftstellern wie Hermann Bahr, Hugo von Hofmansthal oder Berta Zuckerkanndl den Weg geebnet und zahlreiche junge Künstler gefördert. Nicht von ungefähr stammt der Spruch auf der Secession „Die Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit“ von ihm. Obwohl viele mit diesem Spruch vertraut, so kennen wenige seinen Verfasser.

Es ist vor allem der Verdienst von Dr. Ilona Sármany-Parsons, Kunsthistorikerin – und ebenfalls wie Ludwig Hevesi – gebürtige Ungarin und zugleich leidenschaftliche Wienerin, dass Ludwig Hevesi aus dem Vergessen

der Dunkelheit wieder ins Licht der interessierten Öffentlichkeit gerückt ist. Durch ihre Initiative und der Kooperation mit dem Collegium Hungaricum und der Stadt Wien erinnert seit Dezember 2013 eine Tafel am Haus 1.; Walfischgasse 8 an die Wohnung, in der Hevesi drei Jahrzehntlang bis zu seinem Freitod gelebt hat.

Das Hevesi-Symposium, zu dem nun der Tagungsband vorliegt, hat die wissenschaftliche Grundlage dazu geliefert. In diesem Zusammenhang möchte ich insbesondere Dr. Márton Méhes vom Collegium Hungaricum danken, der ein langjähriger verlässlicher Partner bei zahlreichen Kooperationsprojekten der Stadt Wien ist und die Aktivitäten um Hevesi ebenfalls fördert, organisiert und koordiniert. Ein ausführlicheres Buch über Leben und Wirken Hevesis von Dr. Ilona Sármány-Parsons soll in Kürze folgen.

Was kann uns das Wirken Ludwig Hevesis darüber hinaus heute noch sagen? Er steht als großartige Symbolfigur auch noch heute für die kulturelle Wechselbeziehung zwischen Budapest und Wien. Diese Beziehung ist nicht immer gleich intensiv, aber doch selbstverständlich und von entscheidender Bedeutung – und zwar in beide Richtungen! Die Intellektuellen in Budapest und Wien glauben fest an diese kulturelle Verbindung. Daher sollte Hevesi als positives Signal für die Zukunft gedeutet werden. Es liegt an uns – an den Verwaltungen, an Kulturdiplomaten und Kulturmanagern – die Hevesis unserer Zeit zu erkennen um sie zu fördern. Das Verhältnis zwischen Budapest und Wien kann mit einer langjährigen Ehe verglichen werden, typischerweise mit heißeren und kühleren Phasen der großen Liebe. Die Erinnerung an Hevesi ist dabei wie ein kleines Geschenk, das der Liebe immer gut tut.

Gerade im heurigen Jahr, das auch 25 Jahre Fall des Eisernen Vorhanges markiert und damit für Ungarn den Weg in die Europäische Union geebnet hat, kann uns Ludwig Hevesi auch daran erinnern, dass Wien und Budapest nicht nur eine gemeinsame Vergangenheit und Gegenwart sondern auch eine gemeinsame Zukunft haben.

Wien, September 2014

Dr. OSKAR WAWRA
Bereichsdirektor für
Internationale Beziehungen
Magistratsdirektion der Stadt Wien
Geschäftsbereich Europa
und Internationales

REDAKTIONELLES VORWORT

Dieser Band ist Ludwig Hevesi (1843–1910), einem der bedeutendsten Kunstkritiker der österreichisch-ungarischen Monarchie, gewidmet. Am 160. Jahrestag von Hevesis Geburtstag haben die Stadt Wien und das Wiener Collegium Hungaricum eine Gedenktafel an dem Haus angebracht, in dem der Kritiker mit der doppelten Identität, der zum Wiener gewordene Ungar, fünfunddreißig Jahre lang gelebt hat. Dieser Band enthält die Beiträge der kleinen Konferenz, die anlässlich der Einweihung der Gedenktafel im Dezember 2013 stattgefunden hat.

Nach seiner Übersiedlung von Budapest nach Wien wurde Hevesi einer der einflussreichsten Kritiker im Bereich der bildenden Künste in der Kaiserstadt. Er selbst bezeichnete sich bescheiden als Chronisten der Kunstszene, aber er war mehr als das, er war die größte Stütze der Wiener Secession unter den Kritikern und zugleich ihr Propagator. Seine Feuilletons sind heute die anschaulichsten und verlässlichsten Quellen der Kunstszene jener Zeit. Es wurde jedoch nur ein Teil von ihnen in Buchform – und später erneut als Faksimileausgabe – veröffentlicht.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes behandeln einige Aspekte von Hevesis kulturellem Umfeld im weiteren Sinne sowie der Kunstszene und des Journalismus.

Die Studie von Peter Urbanitsch analysiert die Bedeutung der Kultur in der Zeit Franz Josephs. Ilona Sármany-Parsons beleuchtet in ihrem Beitrag den Lebensweg Hevesis und die Wandlungen seiner Rolle als Kritiker. Zsuzsa Bognár bespricht die Theaterkritiken Hevesis, die in der Theatergeschichte bislang nicht berücksichtigt wurden, und Kinga Bódi vergleicht die Kritiken Hevesis über die Biennale in Venedig mit denen seiner Zeitgenossen. Katalin Fenyves schließlich befasst sich mit der bislang kaum erforschten Tätigkeit jüdischer Journalisten ungarischer Abstammung in der Wiener Presse, und bietet eine kollektive Biografie von ihnen.

Wir hielten es für sehr wichtig, eine kleinere Auswahl der Feuilletons Hevesis zu veröffentlichen, die in Fachkreisen noch weitgehend unbekannt sind, bevor die wissenschaftliche Hevesi-Monografie, die derzeit in Arbeit ist, erscheint. Die Auswahl umfasst vier Themenkreise: die Kritiken aus der Zeit des Historismus, einige Artikel zur ungarischen Kunst, einige Theaterkritiken und schliesslich die wichtigsten Artikel, die er nach seinem „Kunstchroniken“ (*Acht Jahre Secession* und *Altkunst – Neukunst*) verfasst hat. Es handelt sich nicht um eine kritische Ausgabe, sondern um die Zweitveröffentlichung von Beiträgen in Originalschreibweise aus schwer zugänglichen Zeitungen. Ebenso wie die Feuilletons in *Acht Jahre Secession* sind auch diese Artikel Hevesis wichtige Quellen zur Kunst jener Zeit.

Die Illustrationen zu diesem Band zeigen vorwiegend Gemälde ungarischer Künstler, von denen in den hier neu veröffentlichten Feuilletons die Rede ist und die dem österreichischen Publikum weniger bekannt sind.

Es wurde auch ein Namensregister zusammengestellt, um die Nutzung des Bandes zu erleichtern. Die Namen beziehen sich jedoch ausschließlich auf die wissenschaftlichen Beiträge, da die Feuilletons viele Personen enthalten, die heute nicht mehr bekannt sind.

Wien, April 2015

ILONA SÁRMÁNY-PARSONS
und CSABA SZABÓ

EINIGE ASPEKTE DER KULTUR DER FRANZISKO-JOSEPHINISCHEN ZEIT

Nicht nur die Seele ist ein weites Land, auch der Begriff „Kultur“ ist einer mit einer enormen Bandbreite, einer, der in verschiedensten Bedeutungsebenen Verwendung findet. Man spricht von Streitkultur, von einer politischen Kultur, von Agrikultur, von Unternehmenskultur, von einer Arbeiterkultur, von Alltagskultur, von Hochkultur, von einer Kulturlandschaft, vom Kampf der Kulturen, vom Kulturkampf (was wieder ganz etwas anderes ist) usw. In einem Lexikon wird „Kultur“ beschrieben als „die Gesamtheit der typischen Lebensformen einer Bevölkerung einschließlich der sie tragenden Geistesverfassung, besonders der Werteinstellungen“. An anderer Stelle lesen wir, „Kultur ist im weitesten alles, was der Mensch selbst gestaltend hervorbringt, im Unterschied zu der von ihm nicht geschaffenen und nicht veränderten Natur. Kulturleistungen sind alle formenden Umgestaltungen eines gegebenen Materials, das Ergebnis eines kreativen Prozesses“.¹ In einer weiteren Umschreibung des Begriffes heißt es, Kultur ist „die Gesamtheit menschlichen Denkens und Schaffens. Dazu gehören Religion, Philosophie und Wissenschaft, Literatur, bildende und darstellende Kunst und Musik ebenso wie Ordnung, die sich die Gesellschaft für ihr Zusammenleben gesetzt hat, auch Wirtschaft und Siedlung“.² Gegenüber diesen, eine generelle Gültigkeit beanspruchenden Beschreibungen ist aber darauf hinzuweisen, dass spezifische kulturelle Erscheinungen raum- und zeitgebunden sind.

Was den in der Folge zu behandelnden Zeitraum betrifft, können biografische Eckdaten nur einen ungefähren Rahmen bieten: der der Epoche namengebende Kaiser Franz Joseph lebte von 1830 (mitten im „gemütlichen“ Biedermeier), bis 1916 und regierte ab 1848 bis zu seinem Tod mitten im Ersten Weltkrieg, in dem sich die moderne Technik in all ihrer Schreck-

¹ *Brockhaus*, Bd. 10, 1970, 733.

² *DOMANDL*, 1992, 15.

lichkeit manifestierte und die Grenzen des Menschlichen sichtbar wurden. Ludwig Hevesi, mit dessen Persönlichkeit sich das Symposium beschäftigt, lebte zwischen 1843 (im „Vormärz“, einer Zeit, in der für Empfindsame, wie die Künstler es nun einmal sind, bereits das Wetterleuchten der fünf Jahre später ausbrechenden Revolution spürbar war) und 1910 (auch damals war das Wetterleuchten kommender Ereignisse erkennbar, vielleicht noch ausgeprägter als 70 Jahre zuvor); seit 1875 hatte er seinen fixen Wohnsitz in Wien. Alle diese Daten eignen sich aus kunst- und kulturgeschichtlicher Sicht nicht wirklich für eine scharfe Abgrenzung – sofern eine solche überhaupt gezogen werden kann und es sich beim Übergang von einer Periode zur anderen nicht viel mehr um fließende Vorgänge handelt. Wollte man aber dennoch an Zäsuren festhalten, so bieten sich vornehmlich aus Wiener Sicht – aber nicht nur aus dieser – das Ende der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts an, als der Startschuss für das Gesamtkunstwerk „Wiener Ringstraße“³ fiel und mit dem Ende des Neoabsolutismus auch für das Kulturleben freiere Entfaltungsmöglichkeiten gegeben waren, und andererseits das Jahr 1918, als die österreichisch-ungarische Monarchie als der die kulturelle Entwicklung mitbedingende politische Rahmen, die „Welt von Gestern“, zerfiel. Hinsichtlich des eben genannten Raumes ist ebenfalls eine Einschränkung vonnöten: Franz Joseph bestieg 1848 den Thron seiner Vorfahren als Herrscher des einheitlichen Kaisertum Österreich, das 1867 in die dualistische österreichisch-ungarische Monarchie umgewandelt wurde. Bald ging das Königreich Ungarn nicht nur in politischer, sondern auch in kultureller Hinsicht eigene, vom übrigen habsburgischen Bereich unterschiedliche Wege, ohne dass jedoch die Gemeinsamkeiten zur Gänze zum Erlöschen gekommen wären, wie ja gerade der Lebensweg und die Karriere von Ludwig Hevesi deutlich beweisen. Doch auch innerhalb Cisleithaniens, wie die Gesamtheit der „außerungarischen“ Länder im damaligen Sprachgebrauch genannt wurden – die offizielle Bezeichnung lautete: „die im Reichsrat vertretenen Königreiche und Länder“, ab 1915 dann „Österreich“⁴ – existierten bzw. bildeten sich mehr oder minder deutlich voneinander unterscheidbare Kulturlandschaften, deren Beziehungen zueinander noch einer vertieften Analyse bedürften.⁵

³Siehe dazu WAGNER-RIEGER (Hrsg.), 1969–1981.

⁴Für Fragen der Terminologie siehe STOURZH, 2000.

⁵Für einen ersten, im Wesentlichen auf das Gebiet der heutigen Republik Österreich beschränkten, Ansatz siehe TELESKO, 2008.

Mehrfach – und zu Recht – ist darauf hingewiesen worden, dass „moderne Kultur ... wesentlich urbane Kultur“ ist.⁶ Nun unterschied sich die Städtelandschaft Cisleithaniens insofern deutlich von der in den westeuropäischen Staaten, als es zwar eine Reihe von Kleinstädten gab, aber nur wenige Mittel- und Großstädte. Noch 1910 gab es nur 7 Städte über 100.000 Einwohner. Von diesen war Wien die bei weitem größte (1910 betrug die ortsanwesende Gesamtbevölkerung 2.031.498 Menschen),⁷ es ist daher ohne weiteres verständlich, dass „die österreichische Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert weitgehend eine Kunstgeschichte Wiens“ ist, wie gesagt wurde.⁸ Dennoch möchte ich nicht verabsäumen, hie und da doch über den Tellerrand hinauszuschauen und wenigstens ansatzweise auch andere Regionen in den Blick zu nehmen.

Dieser Blick in die relative Ferne empfiehlt sich, wenn man, wie eingangs angedeutet, die herrschenden geistigen Ideen und Wertvorstellungen als Grundlagen jeder kulturellen Tätigkeit betrachten, die Kulturgeschichte in ein umfassenderes intellektuelles und mentalitätsgeschichtliches Beziehungsgefüge einbetten möchte. Wie überall in der westlichen Welt war auch in Cisleithanien der letztlich aus der Aufklärung stammende Fortschrittsglaube, unterstützt vom rasanten Aufschwung der Naturwissenschaften und der Technik, die euphorisch begrüßte zentrale Utopie und Grunderfahrung des 19. Jahrhunderts. Der Gedanke von der grundsätzlichen Machbarkeit aller Dinge führte dazu, dass die Religion ihr alleiniges Weltdeutungsmonopol verlor, dass – parallel zum gewachsenen Wert des Individuums – im Zuge der Entmythologisierung die menschliche Vernunft als ein zumindest ebenbürtiges oder sogar überlegenes Instrument der Vergewisserung über fundamentale Wahrheiten angesehen wurde.⁹ Im Bereich der philosophischen Gedankengebäude unterschied sich Cisleithanien allerdings von den anderswo vorherrschenden Traditionen. Während etwa in Deutschland Kant und in dessen Nachfolge die idealistische Strömung (Fichte, Hegel etc.) das Feld beherrschten, konnten sich diese hierzulande nicht durchsetzen, bzw. sich erst sehr spät dort und da etablieren. Hier hielt man an einer modifizierten Fassung der rationalistischen Philosophie von Leibnitz und Christian Wolff fest, die zum Teil ebenso auf dem Fundament der Scholastik ruhte wie die Philosophie von Johann Friedrich

⁶ STACHEL, 2004. 15.

⁷ HECKE (1913).

⁸ FRODL, 2002. 17.

⁹ WEHLER, 2000; KUHLEMANN, 2000.

Herbart, die so wie das Gedankengebäude von Bernard Bolzano über die Prager Universität Eingang in die Geisteswelt Cisleithaniens fanden. Freilich wäre es unzutreffend, sich die geistigen Strömungen allzu eindimensional vorzustellen. Neben dem platten, materialistisch getönten Fortschrittsglauben finden sich schon bald Zweifel daran und an den Segnungen der Modernisierung allgemein; das Ideal des selbstbestimmten Menschen stößt an die Einsicht in die Grenzen des Menschlichen; neben den philosophischen Rationalismus und Positivismus treten in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts der strikte Empirismus und Subjektivismus von Ernst Mach und anderen (wozu auch Alois Riegl, führender Kunsthistoriker Wiens um die Jahrhundertwende und daher Zeitgenosse von Hevesi, zählt), wie überhaupt die Theoriebildung in den verschiedensten Wissenschaftszweigen eine recht vielfältige war; auch das Religiöse tritt wieder stärker in den Vordergrund.¹⁰

Zwei weitere Grundströmungen, die das geistig-kulturelle Leben grundlegend beeinflussten, dürfen nicht unerwähnt bleiben: der Historismus und der Nationalismus. Während der Historismus, die Rückbesinnung auf Vergangenes, die legitimierende Schaffung von gegenwärtigen Identitäten durch eine gezielte, aber auch uminterpretierende und instrumentalisierende Auswahl aus dem tendenziell unerschöpflichen Reservoir an Vergangenheit (wiewohl es sich dabei nicht selten um eine unbewusste Reaktion auf die durch die Modernisierung und Industrialisierung mit all ihrer Folgewirkungen bewirkte irreversible Veränderung der Welt handelte), im Bereich der Kunst, wo er zu einem pluralistischen Stildenken und -handeln führte und bis in die Neunzigerjahre dominant war, bereits bestens bekannt und anerkannt ist¹¹ – obwohl er sich auch auf vielen anderen Feldern der menschlichen Existenz bemerkbar machte –, ist das beim Nationalismus in Kunst und Kultur, aber auch in der Wissenschaft, nicht ganz so einfach. Es ist keine Frage, dass in ganz Europa im 19. Jahrhundert von vielen Seiten die Schaffung einer Nationalkultur postuliert wurde, von Werken der Literatur, der Musik, der bildenden Künste, in denen der jeweilige „Volksgeist“ zum Ausdruck kommen sollte, wobei durch die Profilierung der geistigen und kulturellen Kapazität auch der jeweilige politische Anspruch untermauert werden sollte. Auch in Cisleithanien lassen sich viele Beispiele für derartige Zuschreibungen feststellen, sowohl was die

¹⁰ Vgl. FEICHTINGER, 2010.

¹¹ FILLITZ (Hrsg.), 1966; WÄGNER-RIEGER – KRAUSE (Hrsg.), 1975; WÄGNER-RIEGER (Hrsg.), 1969–1981; TELESKO, 2010, insbes. 119–136; LANDWEHR, 2012.

Werke deutschsprachiger wie nichtdeutschsprachiger Künstler betrifft. Es ist allerdings sehr wohl die Frage, ob diese Werke immanent tatsächlich als Verkörperung spezifisch „deutscher“, „tschechischer“, „polnischer“ etc. Kultur angesehen werden können, von Kulturen, die scharf voneinander getrennt wären, oder ob sie nicht anderen Kriterien und Gesetzmäßigkeiten unterliegen, in denen Austauschprozesse, Kommunikation und Interaktion eine große Rolle spielten, aber auch Mehrfachkodierungen, die dazu führen konnten, dass Gleiches von verschiedenen Seiten exklusiv beansprucht wurde.¹² Zuschreibungen eines „nationalen Charakters“ erfolgten also seitens der Öffentlichkeit, des Publikums, der Rezipienten- und die Kunstwerke wurden solcherart für die nationale Sache instrumentalisiert. Ein Beispiel unter vielen ist das Tschechische Nationaltheater in Prag/Praha, das entsprechend der Absicht der Propagatoren des Projekts als nationales Integrations- und Repräsentationsobjekt dienen sollte.¹³ Der von Architekt Zíték gewählte Baustil der Neorenaissance wurde kurzerhand zu einem tschechischen historischen Stil erklärt, obwohl es in der Architektur Böhmens keine nationalspezifischen Traditionen gab (die Ausbildung der Architekten erfolgte damals noch primär an der Wiener Akademie bzw. durch Studienreisen nach Italien – später sollte sich das ändern: Viele Künstler nichtdeutscher Muttersprache zogen es vor, sich nicht in Wien, sondern im Ausland weiterzubilden, um so ihre politische Distanz zur Haupt- und Residenzstadt zum Ausdruck zu bringen). Die reiche malerische und plastische Ausgestaltung des Nationaltheaters sollte Signale tschechischer Identität vermitteln, sie tat das aber vornehmlich durch die Themenwahl und nicht durch stilistische Mittel.¹⁴

Man könnte glauben, dass die Musik, die sich nicht des Mediums der Sprache zu bedienen brauchte (die Sprache galt damals als das hervorstechendste Merkmal der Nationalität), so dass es leichter war, an sie universelle ästhetische Maßstäbe anzulegen, sich dem Zugriff des Nationalen entzog, doch wird man rasch eines anderen belehrt, wenn man beispielsweise an den „Kampf um Bedřich Smetana“ denkt, die nicht nur in der tschechischen Öffentlichkeit geführte Auseinandersetzung darüber, ob der Schöp-

¹² THER, 2006. Bei diesem Band handelt es sich um eine Festschrift für Moritz Csáky, der sich in zahlreichen Studien ausführlich mit dem Phänomen ethnisch-kultureller Pluralitäten und Differenzen, multipler Identitäten und Alterität sowie kulturellem Gedächtnis beschäftigt.

¹³ MAREK, 1995, insbes. 175–184. MAREK, 2004.

¹⁴ EBD., 210–235.

fer der *Libussa* (die er ursprünglich als Festoper für die in den siebziger Jahren erhoffte Krönung Franz Josephs zum König von Böhmen schrieb und die ihre Uraufführung schließlich 1881 und erneut 1883 bei der Eröffnung des Tschechischen Nationaltheaters erlebte; gewissermaßen als Pendant dazu wurde 1888 das Prager Neue Deutsche Theater mit Wagners *Meistersinger von Nürnberg* eröffnet¹⁵) und der *Verkauften Braut* in seiner musikalischen Formensprache „tschechische Nationalmusik“ geschrieben habe oder ob er als in der Tradition Richard Wagners stehend einzustufen sei (wobei anzumerken ist, dass er auch sehr viele andere Einflüsse verarbeitet hat). Bezüglich dieser Streitfrage wurde von der späteren tschechischen Forschung festgehalten, „dass die Entscheidung darüber, welche Teile als national oder tschechisch (bzw. slawisch) zu bezeichnen sind, zum beträchtlichen Maße von dem Subjekt des Beurteilers abhängig war. So konnte es geschehen, dass gleiche Stellen von einigen als epigonenhaft, von anderen wieder als typisch tschechisch gehört wurden“.¹⁶ Bei Nationalopern handelte es sich eben, wie auch Carl Dahlhaus betonte, primär um Rezeptionsphänomene.¹⁷ Die Musik als solche folgte hingegen „trotz aller Behauptungen nationaler Spezifika insgesamt doch europäischen Mustern“, wozu auch die intensive Vernetzung der am musikalischen Betrieb beteiligten Künstler und der von ihnen bewirkte multiple Kulturtransfer beitrugen.¹⁸

Allerdings wurde die Musik nicht nur von Nationalisten jeglicher couleur vereinnahmt, auch seitens der offiziellen staatlichen Stellen wollte man die Musik zur Verstärkung eines übernationalen, gesamtstaatlichen Bewusstseins nutzen, indem man vermehrt Veranstaltungen unterstützte, die die „völkerverbindende Kraft der Kunst, die alle Differenzen von Alter, Klasse und Geschlecht überwindende egalitäre Macht der Musik“ zum Ausdruck bringen sollten. 1892 fand in Wien eine „Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen“ statt, die diesen Intentionen dienen sollte.¹⁹ Zwar entsprach die Veranstaltung den hochgespannten Erwartungen nur zum Teil, da die Anordnung der Exponate doch eine recht deutliche Hierarchisierung der kulturellen Positionierung zugunsten des deutschen Elements vornahm, aber die erhoffte nationale Versöhnung qua

¹⁵ THER, 2009. 100.

¹⁶ OTTLOVÁ – POSPÍŠIL, 1981. 101. Zitiert nach REITTEROVÁ – REITTERER, 2004. 34.

¹⁷ DAHLHAUS, 1980.

¹⁸ THER, 2009. 108–112.

¹⁹ Das Zitat in *Neue Freie Presse* vom 8. Mai 1892, zitiert nach NUSSBAUMER, 2007. 323 f. Siehe ferner URBANITSCH, 2011. 502–504.

Musik fand dann doch noch statt: im Zusammenhang mit der Ausstellung gab es in Wien Gastspiele auswärtiger Bühnen, darunter auch des Prager Nationaltheaters und des Polnischen Theaters in Lemberg/Lwów/Lviv sowie der Budapester Oper. Das Prager Nationaltheater brachte Smetanas *Verkaufte Braut* zu Gehör, es war die erste Aufführung außerhalb der böhmischen Länder, 26 Jahre nach der Prager Uraufführung. Die Wiener Aufführung vom Frühsommer 1892 – nur wenige Monate nachdem in der Politik ein tschechisch-deutscher Ausgleich für Böhmen gescheitert war – wurde vom Wiener Publikum stürmisch akklamiert. In einer Wiener Zeitung konnte man lesen: „Graf Taaffe [der Ministerpräsident, der sich sehr um den letztlich gescheiterten Ausgleich bemüht hatte] ist übertrumpft von den Musen, die an einem einzigen Abende eine Stimmung zu erzeugen vermochten, welche alle seit Jahren künstlich gehegten Reinculturen von Groll und Hader gründlich zerstörten“.²⁰

Nicht jeder reagierte derart euphorisch. Das auch auf die Kultur ausgedehnte nationale Konkurrenzdenken wird aus der Ansicht eines anderen deutschösterreichischen Kritikers deutlich, der sich des Hinweises nicht enthalten konnte, dass die tschechische nationale Musik letztendlich in der deutschen Kunst wurzle – ein Gedanke, der schon 1876, bezogen auf die Kunst im allgemeinen, öffentlich geäußert worden war. Allerdings nicht in Wien sondern in Prag von dem – aus dem Deutschen Reich gebürtigen – Professor für Kunstgeschichte Alfred Woltmann an der damals noch ungeteilten Prager Universität, der im Zusammenhang mit von ihm aufgedeckten Fälschungen an mittelalterlichen Miniaturen den Tschechen generell den Sinn für Kunst absprach. Woltmanns Ansichten und Aktivitäten führten zu schweren Auseinandersetzungen in der böhmischen Metropole.²¹ Es waren diese sich häufenden Demonstrationen und „Exzesse“, die dem Wunsch nach Teilung der Universität zusätzliche Nahrung gaben.²² Vor dem Hintergrund dieser – gewiss nicht von allen Deutschsprechenden geteilten – manifesten Geringschätzung der tschechischen Kultur und der Tschechen ganz allgemein wird verständlich, dass die tschechischen Nationalisten den musikalischen „Sieg von Wien“ vor allem als politischen Er-

²⁰ *Wiener Allgemeine Zeitung* vom 5. Juni 1892, zitiert nach REITTEROVÁ – REITTERER, 2004, 29.

²¹ Zum Vortrag Woltmanns vom 25. November 1876 siehe den Bericht des Statthalters an das Unterrichtsministerium, ÖStA, AVA, Unterricht Präsidium, Karton 71, Zl. 664/1876. Zu Woltmann vgl. *Biographisches Lexikon*, 1889, 96–99.

²² Vgl. SEIBT (Hrsg.), 1984.

folg beurteilten: „Uns freut diese Anerkennung viel mehr als uns eine ähnliche vielleicht in Paris freuen würde, und zwar deswegen, weil Wien uns feindlich gegenübersteht“.²³ Aus diesen wenigen Stellungnahmen wird deutlich, wie unterschiedlich ein und dasselbe kulturelle Ereignis gedeutet und beurteilt werden konnte, wenn man alles und jedes nur durch die nationale Brille betrachtete und nicht bereit war, sein Urteil gemäß künstlerischer Maßstäbe zu fällen (was ohnehin genügend Freiraum für divergierende Ansichten geboten hätte). Dass in manchen Kreisen diese Bereitschaft, sich mit dem „Fremden“ auseinanderzusetzen – trotz der sowohl den künstlerischen Hervorbringungen als auch den städtischen–bürgerlichen Lebenswelten immanenten gemeinsamen Grunddispositionen –, weitgehend fehlte, zeigt sich auch darin, dass in Städten, wo einem mehrsprachigen Publikum Gelegenheit geboten war, Theateraufführungen in mehreren dort üblichen Sprachen zu erleben (wie eben in Prag), von andersnationalen Bühnenproduktionen immer weniger Notiz genommen wurde; dennoch führte das Konkurrenzverhältnis zu einer deutlichen Qualitätssteigerung der Aufführungen.

Diese Beobachtungen leiten über zu den Rezipienten der Kultur. Wie vorhin erwähnt, war „moderne Kultur im wesentlichen urbane Kultur“, waren doch die Städte Orte des intellektuellen und künstlerischen Austausches und seiner Institutionen, wie Theater, Zeitungen, Verlage, Museen, Konzertsäle, Schulen und wissenschaftlichen Einrichtungen. Das gilt zwar in erster Linie für die eine wie immer geartete Zentralfunktion ausübenden Großstädte, doch gab es auch in manch mittelgroßen Städten ein mitunter ziemlich reges kulturelles Leben, waren die Bewohner kulturellen Dingen recht aufgeschlossen, auch wenn die Diskrepanz zwischen kulturellen Ambitionen und ihren Realisierungsmöglichkeiten dazu führte, „dass sich die höhere Komplexität des kulturellen Lebens in den Metropolen in Richtung kleinerer Subzentren verdünnte“.²⁴ Insbesondere mit der knapp vor und um die Jahrhundertwende einsetzenden Moderne konnten die Provinzbürger relativ wenig anfangen, ihr Gegenkonzept der Heimatkunst wurde jedoch erst von Vertretern der Moderne wie Hermann Bahr mit seiner Parole von der „Entdeckung der Provinz“ wirklich populär gemacht.²⁵

²³ HEJDA, (1892). 241, zitiert nach REITTEROVÁ – REITTERER, 2004, 60.

²⁴ STEKL – HEISS, 2010. insbes. 603–619, das Zitat 615.

²⁵ HANISCH, 1990.

Es waren also die wenigen wirklichen Großstädte (gemessen an damaligen Standards), die als Trendsetter und Katalysatoren über den engeren lokalen Rahmen hinaus wirkten. Man denke etwa an Krakau, das sich selbst als „polnisches Athen“ sah und das als führendes wissenschaftliches und kulturelles Zentrum weit in alle von Polen bewohnte Gebiete (auch jenseits der schwarz-gelben Grenzpfähle) ausstrahlte. Die im Vergleich zu anderen Städten stärker aristokratisch gefärbte Stadtbevölkerung zeichnete sich jedoch mehr durch die wissenschaftliche Potenz ihrer Intellektuellen als durch kreative künstlerische Tätigkeit aus (die aber in mehreren Bereichen durchaus gegeben war), wenngleich die Bereitschaft der Bevölkerung zu mäzenatischer Unterstützung des Kulturlebens nicht gering geschätzt werden sollte.²⁶ Auch die Festkultur, wiewohl vornehmlich national konnotiert, spielte im Rahmen des Krakauer Kulturlebens insofern eine nicht unwesentliche Rolle, als aus diesem Anlass zahlreiche kulturelle Aktivitäten im weitesten Sinn gesetzt wurden.²⁷ Anders als Krakau strahlte eine andere Großstadt, die ebenfalls am Rand ihres nationalen Siedlungsgebiets lag, Triest, nicht mit jener Intensität in den Raum aus, mit dem sie sprachlich am stärksten verbunden war, in den italienischen. Triest war viel stärker auf das zentraleuropäische Hinterland fixiert, was gewiss mit der merkantilen Ausrichtung der städtischen Gesellschaft, insbesondere des Bürgertums, zu tun hatte, das als handelspolitisches Emporium für eben diesen Bereich fungierte; aber auch im kulturellen Bereich, der eine unverwechselbare Physiognomie entwickelte und der dem merkantilen keineswegs so stark untergeordnet war wie des öfteren behauptet wurde, orientierte man sich stärker an der Habsburgermonarchie als an Italien. Vor allem aber war Triest eine multinationale und multikulturelle Stadt, deren ursprünglich kosmopolitische Tradition im Lauf der zweiten Hälfte des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts allerdings immer stärker zurückging und schließlich nur mehr in Teilen der alten Eliten zu finden war, auch wenn gerade in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg – aus höchst unterschiedlichen Gründen – der Mythos von Triest als einem Ort des Mehrdeutigen, als produktives Spannungsfeld übernationaler, multipler Identitäten wieder im Zunehmen begriffen war.²⁸ Kennzeichnend für diesen Kosmopolitismus ist ein Bericht über einen nachmals berühmten Arzt, Constantin von Economo, der seine Kindheit und Jugend in Triest ver-

²⁶ PURCHLA, 1993; DYBIEC – DYBIEC, 2010.

²⁷ KOZIŃSKA-WITT, 2002; BINDER, 2006.

²⁸ ARA, 1994. 61–63.

brachte: „Er sprach Griechisch mit seinem Vater, Deutsch mit seiner Mutter, Französisch mit der Schwester Sophie und dem Bruder Demetrio und Triestinisch mit dem Bruder Leo. Vielleicht lassen sich, wenn es überhaupt konkrete und nicht nur mythologische Merkmale einer typisch mitteleuropäischen Triestiner Kultur gibt, gerade in einem solchen sprachlichen Habitus die Wurzeln und das Wesen einer mitteleuropäischen Bildung erkennen“.²⁹ Doch verengte sich diese Weltoffenheit immer mehr in Richtung einer von unterschiedlichem Nationalbewusstsein gesteuerten Exklusivität, so dass sich die Multinationalität Triests „vielleicht genauer als die Begegnung zwischen unterschiedlichen Kulturen definieren“ lässt, während es an der Symbiose zwischen diesen Kulturen (der italienischen, der slawischen, der deutschen, der jüdischen, der griechischen, der levantischen etc.) fehlte.³⁰ Dies lässt sich mutatis mutandis auch von Prag sagen, wo das deutsche, das tschechische und das jüdische Kulturleben im wesentlichen nebeneinander herliefen, ohne dass es zu einer umfassenden Symbiose gekommen wäre. Es wäre freilich falsch, behaupten zu wollen, dass es keinerlei Berührungspunkte zwischen diesen drei Bereichen gegeben hätte, wie uns eine nationalbewusste Historiographie lange Zeit weismachen wollte. Neuere Forschungen zeichnen hingegen ein differenziertes Bild und betonen die positiven Aspekte, die die zweifellos gegebene Konkurrenzsituation mit sich brachten.³¹

Wenn es auch gewiss zutrifft, dass „moderne Kultur ... urbane Kultur“ ist, so kann man daraus nicht schließen, dass die gesamte Stadtbevölkerung in gleicher Weise an der dort produzierten Kultur teil hatte oder auch nur an ihr interessiert war. Betrachten wir die Verhältnisse in Wien etwas genauer. Die Stadtbevölkerung hatte in den 5 Jahrzehnten zwischen 1860 und 1910 um rund das Achtfache zugenommen, wobei diese Zunahme in erster Linie der Zuwanderung aus der näheren und weiteren Umgebung zu verdanken war. 1890 waren fast zwei Drittel der in Wien lebenden Bewohner nicht in der Stadt geboren. 1910 waren es „nur mehr“ knapp mehr als die Hälfte, da der Großteil der Kinder der ehemaligen Zuwanderer mittlerweile bereits in Wien geboren worden war.³² Die Zuwanderung brachte

²⁹ ARA – MAGRIS, 1987. 61.

³⁰ EBD. 59 f.

³¹ Vgl. die verschiedenen Beiträge in dem Band von SEIBT (Hrsg.), 1995; SPECTOR, 2000; SCHMITZ – UDOLPH (Hrsg.), 2003; HÖHNE – OHME (Hrsg.), 2005; NEKULA – FLEISCHMANN – GREULE (Hrsg.), 2007.

³² CSENDES – OPLL (Hrsg.), 2006, 177 f.; BANIK-SCHWEITZER, 2010. 193 Tabelle 17.

Leute in die Stadt, die vordem in ihrer überwiegenden Mehrheit auf dem Land und daher in ganz anderen sozialen Zusammenhängen und kulturellen Lebensformen gelebt hatten. Auch in der neuen Umgebung behielten sie für längere Zeit ihre gewohnten Verhaltensweisen bei und hatten, soferne sie überhaupt Zeit und Kraft erübrigen konnten für andere als die zur Stillung der elementarsten Lebensbedürfnisse nötigen Aktivitäten, einen ganz anderen Zugang zu darüber hinausgehenden Formen geistiger Beziehungen.³³ Diese, meist am unteren Ende der sozialen Skala angesiedelten Zuwanderer, deren auch räumliche Segregation als Zeichen sozialer Absonderung des Bürgertums von unterbürgerlichen Schichten zu deuten ist, zählten nur ganz ausnahmsweise zu den Rezipienten und Akteuren dessen, was wir Hochkultur nennen und woran wir in erster Linie denken, wenn wir von „urbaner Kultur“ sprechen. Wir denken in diesem Zusammenhang an jene in Wien rund 15 Prozent der Erwerbstätigen (in anderen Städten war es bloß 4 bis 6 Prozent), die wir als „Besitz- und Bildungsbürgertum“ ansprechen können, das sich – in sich höchst differenziert nach zahlreichen stark variierenden Kriterien und deshalb eine Vielzahl bürgerlicher Lebenswelten bildend – dennoch gemeinsamen bürgerlichen Wertvorstellungen verpflichtet fühlte.³⁴ Da die Migrationsbewegung vorwiegend das unterbürgerliche Segment betraf, war der Zuwachs des Bürgertums in absoluten Zahlen verhältnismäßig gering. Wohl aber stieg innerhalb der bürgerlichen Schichten der Anteil derer, die keine „originalen Wiener“ waren, nicht unbeträchtlich an, sie folgten dem Sog des wirtschaftlichen, kulturellen und sozialen Zentrums der Habsburgermonarchie. Pars pro toto seien nur die Namen Wilhelm Gutmann, Johann Zacherl, Josef von Miller-Aichholz, Gustav Mahler, Sigmund Freud, Theodor Gomperz genannt; die Liste ließe sich beinahe unendlich fortsetzen. Zum Unterschied von der zugewanderten Arbeiterschaft und dem Kleinbürgertum, die sich aus einem Umkreis von immerhin rund 300 km rekrutierten,³⁵ kamen jedoch zahlreiche nachmals bekannte Größen aus den Bereichen Wirtschaft, Wissenschaft und Kunst aus weiter entfernten Gebieten, Theodor Billroth, Johannes Brahms, Georg Simon von Sina, Ignaz von Ephrussi und viele andere stehen für das breite Einzugsgebiet des Wiener Großbürger-

³³ Für eine Beschreibung dieser Sozialmilieus siehe MADERTHANER – MUSNER, 2000, sowie MADERTHANER, 2010. 506–518.

³⁴ BRUCKMÜLLER, 1992; BRUCKMÜLLER – STEKL, 1988, insbes. 167–177.

³⁵ BANIK-SCHWEITZER, 2010. 195.

tums, das von England, Frankreich und Deutschland im Westen bis nach Griechenland und die Levante in Osten reichte.³⁶

Zum Ensemble von Wertvorstellungen, dem „bürgerlichen Wertehimmel“, zählten Selbständigkeit im Denken und Handeln, Toleranz, der Anspruch auf Rechtsgleichheit, Arbeitsamkeit, Leistungsethos und Konkurrenzdenken, Erfolgsstreben, rationale Zeiteinteilung, Ordnung und Disziplin, von sozialen Konventionen geprägte Geselligkeit und bürgerliche Selbstinszenierung, die Hochschätzung von Bildung ganz allgemein, von Wissenschaft und Kunst als Weg zur allumfassenden Welterklärung und Sinnstiftung, ein öffentlich wirksames Engagement für die Gesellschaft, sozial motivierte Wohltätigkeit und Mäzenatentum für Kunst und Wissenschaft.³⁷ Was die Bildung betrifft, ist darauf hinzuweisen, dass ungeachtet aller Differenzierungen im Schul- und Unterrichtssystem eine gemeinsame Basis vorhanden war, galt doch die von dem eingangs erwähnten Johann Friedrich Herbart entwickelte Pädagogik, wenn auch in veränderter Form, gewissermaßen als offiziellen „Staatspädagogik“ Cisleithaniens, die – von wenigen Ausnahmen abgesehen – so gut wie überall in mehr oder minder ausgeprägter Form zur Anwendung kam und ganze Generationen prägte.³⁸ Auch war die anderswo sich immer stärker fühlbar machende Trennung zwischen den Geistes- und Naturwissenschaften im schulischen Bereich nicht so ausgeprägt, da einerseits die Lehrpläne des Gymnasiums und der Realschule hinsichtlich des Stellenwerts der humanistischen Bildung ziemlich ähnlich waren und andererseits lange Zeit nur die Reifeprüfung des Gymnasiums den unbegrenzten Hochschulzugang ermöglichte, mithin auch die Hörer an den technischen Hohen Schulen und die der an den Universitäten gelehrten Naturwissenschaften und die Mediziner sich einer gemeinsamen gymnasialen Ausbildung zu unterziehen hatten.³⁹ Freilich bedeutete „Bildung“ mehr als den Erwerb eines Bildungspatentes (so hoch dieses auch gehalten wurde). Im bürgerlichen Selbstverständnis meinte „Bildung“ das „prozeßhafte Arbeiten an sich selbst, an der steten Formung der eigenen Persönlichkeit durch Auseinan-

³⁶ Eine umfassende Prosopographie des Wiener Großbürgertums der Franz-Josephs-Zeit wäre höchst wünschenswert, wenn die Erarbeitung auch mit beinahe unüberwindbaren Schwierigkeiten verbunden ist.

³⁷ HETTLING – HOFFMANN (Hrsg.), 2000; HEIN – SCHULZ (Hrsg.), 1996.

³⁸ ADAM – GRIMM (Hrsg.), 2009.

³⁹ ENGELBRECHT, 1986; COHEN, 1996.

dersetzung mit Inhalten, die den Horizont erweitern und den Charakter veredeln sollten“.⁴⁰

Kulturbewusstsein und Kulturkonsum gehörten also zum unverzichtbaren Repertoire bürgerlicher Lebensweise, sie galten als „symbolisches Kapital“, das für die soziale Verortung des Einzelnen wesentlich war. Die konkrete Ausformung war im Einzelfall sehr unterschiedlich, was nicht nur von den eigenen Interessen, sondern auch von den Einsatzmöglichkeiten „materiellen Kapitals“ abhing. Als unterste Grenze und absolutes Minimum für eine einigermaßen bürgerliche Lebensführung wurde um die Jahrhundertwende ein Jahreseinkommen zwischen 1.200 Kronen (das war die Grenze, ab der ab 1897 eine Personal-Einkommensteuer erhoben wurde) und 2.000 Kronen angesehen. Mit einem derartigen Einkommen konnte man freilich keine großen Sprünge machen. Die zwar so gut wie überall vorhandenen Bücherkästen beschränkten sich nicht selten auf einige Versatzstücke des hochkulturellen Literaturkanons, Theater- und Konzertbesuche galten häufig nur Dilettantenaufführungen, die Wände der guten Stube waren mit billiger Massenware geziert.⁴¹ Klimts „Schönbrunner Landschaft“, für die er – allerdings erst 1917 – 8.000 Kronen verlangte (und bekam), das Porträt der Hermine Wittgenstein um 10.000 Kronen oder seine „Nuda Veritas“, die Hermann Bahr um 4.000 Kronen erwarb (die er übrigens auf Raten abzahlte)⁴² und vieles andere waren z.B. für Lehrer, deren Jahresgehalt kaum mehr als jene schon erwähnten 1.200 Kronen ausmachte, aber beispielsweise auch für zahlreiche Hausbesitzer (eine Kernschicht des Wiener Kleinbürgertums, deren versteuerbares Jahreseinkommen in der Regel in zwischen 2.000 und 6.000 Kronen lag), absolut unerschwinglich.

Glücklicherweise für die Künstler war der vom Bürgertum verinnerlichte Wertekanon nicht nur auf klein- und mittelbürgerliche Schichten beschränkt, sondern wurde auch ganz wesentlich von der Großbourgeoisie getragen, deren Vermögenswerte ganz andere Dimensionen erreichten. Die freie Verfügung über ein doch beträchtliches Einkommen ermöglichte es deren Angehörigen, ansehnliche Teile davon für „demonstrativen Konsum“ ausgeben zu können. 1910 gab es in Cisleithanien 1.513 Personen mit einem Jahreseinkommen von 100.000 Kronen und mehr (bei einer Gesamtbevölkerung von rund 28,5 Millionen). 877 davon (oder knapp drei

⁴⁰ KÜHSHELM, 2010. 876.

⁴¹ STEKL – HEISS, 2010. 603–605.

⁴² SANDGRUBER, 2013. 118.

Fünftel) lebten bzw. versteuerten ihr Vermögen in Wien, 52 weitere in Niederösterreich (Einwohnerzahl insgesamt rund 3,5 Millionen) – im Vergleich dazu: in Prag waren es nur 57.⁴³ Wien zog den Reichtum – freilich auch die Armut – an, aber auch die Kunstschaffenden: etwas weniger als ein Drittel aller cisleithanischen Schauspieler, Musiker, Maler, Architekten und sonstigen Künstler lebte und arbeitete in Wien. Unter den knapp 1.000 Wiener Superreichen gehörten nur weniger als 10 Prozent dem alten Adel, der „Ersten Gesellschaft“ an, den weitaus überwiegenden Teil bildete die sog. „Zweite Gesellschaft“, bestehend aus Industriellen, Bankiers, Großkaufleuten, Ärzten, Juristen, höheren Beamten – vielfach miteinander verschwägert und versippt –, in politischer Hinsicht mehrheitlich einem aufgeklärten, gemäßigten Liberalismus verpflichtet, zu einem nicht unbeträchtlichen (aber keineswegs ausschließlichen) Teil jüdisch-konfessioneller Herkunft,⁴⁴ nicht selten aber mittlerweile ohne tiefere konfessionelle Bindungen und in vielem an die Mehrheitsbevölkerung assimiliert, die in erster Linie als Rezipient der kulturellen Produktion im weitesten Sinn in Frage kam. In dieser Liste der 1.000 reichsten Wiener findet sich übrigens kein einziger Literat, Architekt oder Maler, weder der damals „teuerste“ Maler Gustav Klimt, noch Carl Moll, seit 1904 auch Leiter der Galerie Miethke, oder Kolo Moser, der immerhin mit der Industriellentochter Ditha Mauthner-Markhof verheiratet war.⁴⁵ Über das formelle und informelle Netzwerk der sog. „Ringstraßengesellschaft“, ihre Lebensweise, ihre Anschauungen, ihre Wertvorstellungen etc., gäbe es viel zu sagen;⁴⁶ es sollen hier aber nur einige wenige Dinge erwähnt werden, die direkt oder indirekt mit „Kultur“ zu tun haben.

In erster Linie ist an die, halb private, halb öffentliche, Intimität wie Distanz vermittelnde Institution der Salons oder an salonähnliche gastfreundliche Häuser zu denken, in denen sich Angehörige des reichen Wirtschaftsbürgertums, in vielen Fällen jüdisch oder jüdisch-assimiliert, mit Wissenschaftlern, Literaten, bildenden Künstlern, Musikern, hohen Be-

⁴³ EBD.16.

⁴⁴ Zum Anteil des Judentums am Wiener Großbürgertum und zu dessen konfessioneller Zusammensetzung siehe BELLER, 1993, insbes. 53–81. Als Beispiel für das katholische Bürgertum vgl. SOTRIFFER, 1996.

⁴⁵ SANDGRUBER, 2013, 118.

⁴⁶ KÜHSHELM, 2010, passim; an weiterführender Literatur seien nur exemplarisch einige wenige Titel herausgegriffen. ROSSBACHER, 2003; KOBAY, 1997; KOHLBAUER – FUKS (Hrsg.), 2004.

amten, Offizieren zu anregendem Gedankenaustausch zusammenfanden, bei dem die im weitesten Sinne kulturellen Probleme der Zeit erörtert und von allen Seiten beleuchtet wurden.⁴⁷ Es ist keine Frage, dass diese besondere Art der Geselligkeit in den Salons – Orte, an denen das Schöne dem Nützlichen begegnete, aber auch Orte, „wo man sich selbst präsentiert und die anderen mustert“,⁴⁸ – vor allem von den Damen des Hauses getragen wurde. Den Herren des Hauses wurde hingegen von Zeitgenossen attestiert, dass sie ihren „Geist meistens nur für die Börse geschult haben und ausschließlich dort verwenden“, dass sie bei derartigen Anlässen „nicht störten; genug, wenn sie freundlich gelaunt waren und sich nicht viel einmischten“,⁴⁹ während ein anderer diese Kritik in Versform ausdrückte: „Jedes Licht hat seinen Schatten – jede Frau hat ihren Gatten“.⁵⁰ Ob freilich die männlichen Familienmitglieder tatsächlich nur sporadisch am Raisonement teilnahmen und sich lieber bei Zigarre und Cognac der Erörterung der Tageskurse an der Börse hingaben, wäre noch genauer zu hinterfragen. Sicher war Kultur für das Großbürgertum ein Statussymbol, dessen Vorhandensein per se nicht unbedingt gleichbedeutend sein musste mit einem außergewöhnlichen Kunstverständnis. Der Alltag der großbürgerlichen Gesellschaft war zu einem nicht geringen Teil von „demonstrativem Konsum“ geprägt, von Manifestationen der Repräsentation und des Prestiges. Auch der Salon hatte – nebst vielen anderen – diese Funktion zu erfüllen. Eduard von Bauernfeld, ein bekannter Salonniér, reimte einmal: „Die Dame, um im Salon zu glänzen/ Umgibt sich gern mit Excellenzen“.⁵¹ Daneben aber gab es gar nicht so wenige Mitglieder der „zweiten Gesellschaft“, die – um Hugo von Hofmannsthal's Worte zu wiederholen – „zwischen phantasievollen Künstlern und sensitiven Dilettanten stehen“⁵² und selbst in der einen oder anderen Form künstlerisch tätig waren: erinnert sei beispielsweise an den Bankier Leopold von Wertheimstein, der ausgezeichnet Cello spielte und zwei Instrumente besaß (Amati und Stradivari), die in

⁴⁷ Bislang existiert für Wien keine umfassende Gesamtdarstellung des Phänomens „Salon“ in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, man ist weiterhin auf die, allerdings gar nicht so seltenen, Erinnerungen der Beteiligten angewiesen. Generelle Einsichten bieten jedoch die entsprechenden Abschnitte bei ROSSBACHER, 2003, insbes. 84–103.

⁴⁸ EBD. 103

⁴⁹ HANSLICK, 1911. 120.

⁵⁰ BAUERNFELD, 1879. 284.

⁵¹ EBD. 285

⁵² Zitiert nach ROSSBACHER, 2003. 323.

der Verlassenschaftsabhandlung mit 4.500 Gulden bewertet wurden⁵³, an den Arzt Theodor Billroth, der des öfteren gemeinsam mit Johannes Brahms musizierte, an den Industriellen Nikolaus Dumba, der im privaten Kreis als anerkannter Schubert-Sänger auftrat (und der über 200 Schubert-Autographen besaß, die er nach seinem Tod der Stadt Wien vermachte)⁵⁴ oder an Wilhelm Stiaßny, einen der meistbeschäftigten Wiener Architekten, der neben zahlreichen Profanbauten viele jüdische Kultbauten in und außerhalb Wiens erbaute, der sich als hervorragender Beethoven-Pianist einen Namen machte.⁵⁵ Dem Bankier Leopold Lieben war die Malerei ein angenehmes Hobby. Den großbürgerlichen Frauen war hingegen die Verwirklichung ihrer künstlerischen Ambitionen, auch wenn sie über beachtliches Talent verfügten, nur in einem sehr eng begrenzten Rahmen möglich.⁵⁶ Unter Geschwistern und Kindern der Wirtschaftsbosse finden sich häufiger Künstler und Wissenschaftler, es sei nur an die Namen Hugo von Hofmannsthal, Adolf und Robert Lieben, Theodor und Heinrich Gomperz, Paul und Ludwig Wittgenstein erinnert – eine Liste, die sich noch beträchtlich ausweiten ließe, vor allem, wenn man nicht unbedingt nur die absoluten Geistesgrößen im Blick hat sondern auch etwas mindere Talente berücksichtigt, wie es beispielsweise der Schriftsteller Moriz Gutmann war. Auch über die Eheschließung kamen die Mitglieder der Großbourgeoisie mit Angehörigen des Kunstlebens in Verbindung: der Industrielle Max Gutmann, ein Halbbruder des eben erwähnten Moriz, heiratete die Tochter eines berühmten Schauspieler-Ehepaars des Hofburgtheaters.⁵⁷

In erster Linie traten die vermögenden Wirtschaftsbürger aber als Auftraggeber bzw. als Käufer und Sammler von Kunstwerken in Erscheinung. „Es gibt nur einen Weg zu beweisen, dass man die Malerei eines Menschen schätzt, wenn man die materiellen Mittel dazu hat, man kauft sie“, äußerte sich Alexandre Dumas d. J. einmal.⁵⁸ Und das taten sie denn auch. Die großen Zuckerbarone (Bloch-Bauer, Hatvany-Deutsch, Schoeller, Skene, Strakosch etc.) – und nicht nur sie – haben auch in der Kulturgeschichte ihre wohlklingenden Namen, verdankte man ihnen doch einen erklecklichen Teil an Kunstgütern, die den künstlerischen Reichtum Wiens im spä-

⁵³ EBD. 69.

⁵⁴ URBANITSCH, 2010. 69; WÜRTZ (Hrsg.), 1997.

⁵⁵ SANDGRUBER, 2013. 99.

⁵⁶ KOHLBAUER, 2004. 46 f.

⁵⁷ ARNBOM, 2002. 92.

⁵⁸ Zitiert nach GAY, 2002. 169.

ten 19. und frühen 20. Jahrhundert ausmachten und die heute, bedingt durch die Erschütterungen dieses Jahrhunderts, in größerem Maße wieder in der ganzen Welt zerstreut oder überhaupt vernichtet sind. Im Zusammenhang mit Sammlern schreibt Peter Gay einmal „von einer besonderen Art von Irren ... von einer Krankheit namens Sammelwut, ... von einer psychischen Zwangslage, die zugleich eine Lust ist“.⁵⁹ Ob freilich die Sammlung alter niederländischer Meister im Palais Ephrussi für deren Bewohner mehr war als äußeres Zeichen von Reichtum und Gebildetheit, scheint nach der Lektüre von de Waals „Hase mit den Bernsteinaugen“ nicht ohne Weiteres mit Ja zu beantworten sein.⁶⁰ Doch selbst wenn die Sammler persönlich nicht über die Fähigkeiten verfügten, die für den sachgerechten Erwerb von Kunstwerken nötig waren, hatten sie häufig kunstsinninge Berater, die dafür sorgten, dass die Qualität stimmte. Vom Bankier und Börsenmakler Eduard von Todesco wird berichtet, er sei „kein Mann von Geist“ gewesen, der seinen Schwager, den bekannten Altphilologen Theodor Gomperz, stets mit „Kikero, der alte Grieche“ zu titulieren pflegte,⁶¹ dennoch schuf er eine der wertvollsten Privatsammlungen, in der neben einigen alten Meistern auch zahlreiche Zeitgenossen vertreten waren. Todesco hatte nicht nur einige Werke bei den Künstlern selbst oder am Kunstmarkt erworben (für ein Gemälde von Gallait zahlte er 8.750 Gulden = 17.000 Kronen), er hatte auch zahlreiche Porträts von Familienmitgliedern in Auftrag gegeben. Nach dem Tod seiner Frau Sophie (geb. Gomperz) wurde die Sammlung auf mehrere Verwandte aufgeteilt: ein Teil ging an seinen Schwiegersohn Leopold von Lieben, Großhändler und Bankier.⁶² In der Familie Lieben hatte Kunst einen sehr hohen Stellenwert. „Ihr Kunstbesitz war von betont repräsentativem Charakter und für die Identität der Familie wohl ebenso wichtig wie ihre wirtschaftlichen Erfolge“, lautet ein Urteil aus späterer Zeit.⁶³ Neben Leopold besaßen auch seine Brüder, der Nationalökonom Richard und der Chemiker Adolf, wertvolle Sammlungen, in denen sowohl Alte Meister als auch Zeitgenossen vertreten waren – allerdings kaum die jeweils modernsten Richtungen –, wobei bei Richard die große Zahl an japanischen Aquarellen, Federzeichnungen und Holzschnitten auffällt. Die Leidenschaft für Kunst setzte sich auch in

⁵⁹ EBD. 270 f.

⁶⁰ WAAL, 2011.

⁶¹ Zitiert nach ROSSBACHER, 2003. 119.

⁶² EBD., 128 ff.

⁶³ Zum folgenden siehe LILLIE, 2004. Das Zitat 163.

den nachfolgenden Generationen fort: die Nichte Josefine und ihr zweiter Mann, der Arzt Dr. Josef Winter, bauten ab der Jahrhundertwende eine Sammlung auf, die sich neben Alten Meistern und der Kunst des 19. Jahrhunderts durch die starke Berücksichtigung der frühen Sezessionisten und der Moderne auszeichnete. Die starke Affinität von Josefine Winter, die selbst eine begabte Malerin war, zur Musik wird durch den Ankauf mehrerer Musikerbüsten deutlich, so der Büste Gustav Mahlers (mit dem das Ehepaar persönlich bekannt war) von Auguste Rodin, einer Büste Johannes Brahms und einer Büste Beethovens von Edmund Hellmer (letztere kostete 10.000 Kronen, während die über Vermittlung von Carl Moll, dem Schwiegervater Mahlers, erworbene Büste des Komponisten und Hofoperndirektors um 3.000 Kronen zu haben war). Eine Enkelin von Leopold von Lieben, Marie Louise von Motesiczky, wurde Malerin, deren Bilder bei der Kritik höchste Anerkennung fanden.⁶⁴ Private Sammeltätigkeit seitens des Großbürgertums hatte seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beträchtlich an Zahl zugenommen; auch qualitativ war eine enorme Steigerung festzustellen: Albert Figdor galt als der größte Privatsammler Europas auf allen Gebieten des Kunstgewerbes.⁶⁵ Manche Sammlungen gingen noch vor dem Ersten Weltkrieg in andere, familienfremde Hände über; z.B. erwarb 1909/10 Rudolf von Gutmann einen großen Teil der Kunstsammlung des Adalbert von Lanna,⁶⁶ eine der bedeutendsten Sammlungen überhaupt. Als es in der Zeit der Inflation und der wirtschaftlichen Veränderungen nach dem Ende des Ersten Weltkriegs den Eigentümern immer schwerer fiel, die großen Privatsammlungen zu erhalten, waren es in den frühen Zwanzigerjahren an die vierzig Privatsammlungen, die sich um die Zuerkennung des Status als Kunstdenkmal bemühten (was die zumindest partielle Öffnung der Sammlungen für die Öffentlichkeit involviert hätte), darunter so renommierte wie die Sammlung August Lederer (mit der größten Zahl von Klimt-Bildern in Privatbesitz), die Sammlung Leon Lilienfeld oder die von Stefan Auspitz.⁶⁷

⁶⁴ LLOYD, 2004.

⁶⁵ Zu Figdor siehe SANDGRUBER, 2013. 338 f.

⁶⁶ Zu dem aus Budweis/České Budějovice stammenden Adalbert von Lanna, der eine der bedeutendsten Industrieunternehmungen (Eisenbahnbau, Flussregulierungen) leitete, als Mitbegründer des Prager Kunstgewerbemuseums gilt, und sich mehrere Villen im historischen Stil, unter anderem in Prag-Bubeneč und in Gmunden bauen ließ, siehe ÖBL V (Wien 1972) 15 sowie KING, 2002.

⁶⁷ LILLIE, 2004. 170 f.

Alle die Genannten finden sich auf der bereits erwähnten Liste der reichsten Wiener. An der Spitze dieser Liste stand übrigens – weit vor allen anderen – Albert Salomon Freiherr von Rothschild, der in Wien ein Jahreseinkommen von 25,7 Millionen Kronen versteuerte und dessen Gesamtvermögen auf 700 Millionen bis 1 Milliarde Kronen geschätzt wurde und der damals als der reichste Europäer galt. Als Kunstsammler waren er und sein Bruder Nathaniel vor allem an Tizian, Tintoretto, Tiepolo und den Niederländern interessiert, nicht jedoch an den Impressionisten, Sezessionisten, an Klimt und Schiele.⁶⁸ Der sagenhafte Reichtum half den Rothschilds übrigens nicht, von der alten Adelsgesellschaft als ebenbürtig angesehen zu werden, obwohl der österreichische Zweig der Familie 1887 die Hoffähigkeit erlangt hatte. Der herkunftsmäßige Unterschied, nicht so sehr die nominelle Konfessionszugehörigkeit, spielte die entscheidende Rolle, worüber sich Albert Rothschild keinen Illusionen hingab. Als Fürstin Pauline Metternich den Baron wieder einmal zur Konversion aufforderte und ihn fragte: „Sagen Sie, warum lassen Sie sich denn nicht endlich einmal taufen?“, soll Rothschild geantwortet haben: „Aber Fürstin, was würde denn das an der Sache ändern? Ich wäre dann doch nur ein getaufter Jude“⁶⁹. Was den Inhalt der Sammlungen der beiden Rothschild betrifft, konnten sie sich durchaus mit den alten aristokratischen Sammlungen der Grafen Harrach, Schönborn, Czernin und des Fürsten Liechtenstein messen. Letztere hatte durch die Sammlungstätigkeit des Fürsten Johann II. erneut ihre Position als bedeutendste Privatsammlung Wiens gefestigt. Der Fürst sammelte aber nicht nur (auch Werke zeitgenössischer Maler, deren Werke er zwar nicht schätzte, sie aber aus karitativen Erwägungen erwarb), er schenkte auch und wurde dadurch zu einem der größten Museumsmäzene. Er zeigte sich „äußerst großzügig in Schenkungen an Kunst-, Industrie- und Gewerbemuseen“, förderte aber auch individuelle Künstler, karitative Einrichtungen und wissenschaftliche Institutionen.⁷⁰

Seitens des finanziell potenten Großbürgertums beschränkten sich Aufträge an Künstler keineswegs auf die Herstellung bestimmter Gemälde (meist Porträts). Der Ausbau der Wiener Ringstraße ermöglichte es einigen Exponenten der Bourgeoisie, sich dort Wohnhäuser im Stile adeliger Palais errichten zu lassen, die sowohl dem Wohn- als auch dem Repräsentationsbedürfnis der Bauherren nachkommen sollten und zu deren Realisie-

⁶⁸ SANDGRUBER, 2013, 26–30; KUNTH, 2006.

⁶⁹ FUGGER, 1980, 71. Zur Konversion siehe STAUDACHER, 2004; STAUDACHER, 2009.

⁷⁰ KASSAL-MIKULA (Hrsg.), 2003.

rung als Gesamtkunstwerk die bedeutendsten Architekten, Maler und Bildhauer aufgeboden wurden. An der Innenausstattung des Stadtpalais der Familie Dumba waren Gustav Klimt, Franz Matsch, Caspar von Zumbusch, Carl Kundmann und andere beteiligt. Das Palais Todesco wurde von Ludwig von Förster errichtet, an der Innenausstattung wirkten u.a. Theophil Hansen, Carl Rahl und Christian Griepenkerl mit. Die drei letzteren waren auch mit der Errichtung des Palais Epstein beschäftigt, Hansen war darüberhinaus der Erbauer des Palais Ephrussi und anderer Gebäude.⁷¹ Die Bourgeoisie ließ nicht nur an der Ringstraße und der näheren Umgebung bauen, verschiedene Villen und Herrensitz im Umland von Wien (im südlichen Wienerwald) oder auch in anderen Sommerfrische-Gegenden (Semmering, Ausseerland, Salzkammergut) zeugen von den Bemühungen, die jeweils aktuellen Kunstströmungen in das persönliche Leben zu integrieren. Max Friedmanns, von Joseph Maria Olbrich erbaute und bis ins kleinste Detail der Innenausstattung „durchkomponierte“, Villa in der Hinterbrühl kann als Beispiel dafür dienen. Auch für andere Auftraggeber, die der Wiener Moderne zugeneigt waren, baute Olbrich deren Wohnhäuser, so z.B. für Hermann Bahr, ehe der Architekt Wien in Richtung Darmstadt verließ. Max Friedmann und sein Bruder Louis, ebenfalls Industrieller, beauftragten moderne Maler mit zahlreichen Porträts der Familienmitglieder⁷².

Die Aktivitäten der Bourgeoisie waren deshalb von besonderer Bedeutung, weil im Lauf des 19. Jahrhunderts die bisher traditionellen Auftraggeber – Hof, Adel, Kirche – immer mehr in den Hintergrund traten. Natürlich gab es von dort und seitens der öffentlichen Hand auch weiterhin starke Impulse für kulturelles Schaffen – man denke nur an die Hofmuseen, aber auch an zahlreiche ärarische Bauten wie Schulen und Universitäten, an Bahnhöfe, an Rathäuser, an Landesmuseen, an Kasernen, an Kirchenbauten etc., die das Erscheinungsbild unserer Städte bis weit in die Gegenwart herauf prägen, aber auch an die staatlicherseits organisierte Denkmalpflege – doch die indirekte Förderung der Künste nahm zu, sei es durch die Errichtung und Subventionierung bzw. totaler Erhaltung von schulischen Einrichtungen jeder Art, durch die finanzielle und ideelle Unterstützung von Ausstellungs- oder Publikationsvorhaben, durch den Ankauf von Werken, die nicht Auftragswerke im engeren Sinn waren sondern auf dem

⁷¹ EGGERT, 1976; HOFFMANN – BALTZAREK – STEKL, 1975.

⁷² ARNBOM, 2002. 162 f., 171. Zu Olbrichs Schaffen außerhalb von Wien siehe VYBÍRAL, 2007.

sich langsam entwickelnden Kunstmarkt angeboten wurden, einem freien Markt, an dem die Künstler den Wettbewerb mit zahlreichen Kollegen und Konkurrenten aufnehmen und sich in diesem behaupten mussten. Das Ministerium für Kultus und Unterricht zahlte für Klimts „Kuss“ die stolze Summe von 25.000 Kronen, das Niederösterreichische Landesmuseum 12.000 Kronen für das Porträt Emilie Flöge.⁷³

Unabhängig davon wurden Künstler durch die öffentliche Hand auch direkt unterstützt. Es wurden Künstlerstipendien verliehen, es gab aber auch im Falle von als gerechtfertigt empfundenen Ansuchen ad-hoc-Zuwendungen. Allerdings herrschten darüber, was gerechtfertigt war, zwischen Geber und Empfänger bisweilen beträchtliche Unterschiede. Zwar betonte der Künstler seine „intellektuelle Ungebundenheit, die Freiheit im Geiste, seine Freiheit, die Werke zu schaffen, die er aus seinem Inneren hervorbringen wollte und musste. Zugleich war er aber auch frei von materieller Unterstützung und Zuwendung, frei von verbürgter Anerkennung und Ehrenbezeugung“.⁷⁴ Hugo Wolf markierte diesbezüglich die Position der Künstler recht deutlich, wenn er einmal äußerte: „Eigentlich wär’s ja verfluchte Pflicht und Schuldigkeit des Staates, seine Musiker und Dichter zu erhalten“.⁷⁵ Die Politik sah das anders. Als Anton Bruckner 1873, zu einem Zeitpunkt also, zu dem der Komponist der Öffentlichkeit primär als Kirchenmusiker und Schöpfer von Chorwerken bekannt war, beim oberösterreichischen Landtag um eine Unterstützung einkam, lehnte dieser das Ansuchen ab mit der Begründung, wenn Bruckner sich schon dem Komponieren widmen wolle, so solle er doch seine musikalische Produktion derart gestalten, dass sich seine Werke auch verkaufen würden und er dann nicht der allgemeinen Wohltätigkeit zur Last fallen müsse. Im Jahr darauf erhielt er jedoch vom Ministerium für Kultus und Unterricht ein Künstlerstipendium zugesprochen. Neben der Unterstützung durch die öffentliche Hand erhielt Bruckner auch Zuwendungen von privater Seite. Unter den Mäzenen schienen zwar einige Adelige auf, aber es fehlten die ganz großen Namen der Wiener Gesellschaft; die gespendeten Summen waren manchmal

⁷³Zur staatlichen Kunstpolitik siehe HEERDE, 1993; KLETEČKA, 2010; GOTTMANN, 2010. Zur Denkmalpflege siehe HOFFMANN, 1994; BRÜCKLER, 2009. Auch die vom Staat in hohem Maße unabhängigen autonomen Körperschaften, vor allem manche Gemeinden, beteiligten sich aktiv an der Förderung der Künste. Zu den Rathausbauten siehe PURCHLA (Hrsg.), 1998.

⁷⁴FREVERT, 1999. 305.

⁷⁵Zitiert nach LANG, 1904. 2.

recht klein und können eher der Kategorie „Almosen“ zugerechnet werden. Der Stahlindustrielle Albert Böhler verpflichtete sich 1891 in einem schriftlichen Vertrag, ebenso wie einige andere, zur jährlichen Zahlung von 50 fl. = 100 Kronen auf Lebenszeit.⁷⁶ 1910 scheint Alberts Bruder und Erbe in der Liste der reichsten Wiener an 15. Stelle auf, er versteuerte ein Jahreseinkommen von 1, 5 Millionen Kronen.⁷⁷

Auch andere Musiker wurden von Privaten unterstützt. Wie viele andere auch war Hugo Wolf anfänglich als Musiklehrer in einem großen Haus tätig, beim Hofjuwelier Heinrich Köchert, dessen Frau Melanie von Wolf Klavierunterricht bekam. Darüber hinaus verschaffte Köchert seinem Schützling nicht nur eine Anstellung beim *Wiener Salonblatt* als Musikkritiker, sondern kam auch für das Gehalt dieser Anstellung auf, schloss bei Pferderennen Wetten auf den Namen seines Protegés ab und gewährte ihm gratis Wohnmöglichkeiten in einem seiner Wiener Häuser oder im Feriendomizil am Traunsee.⁷⁸ Max Gutmann, „dessen Mäzenatentätigkeit bis ins äußerste Galizien bekannt“ war, nahm das blutjunge, aus einem galizischen Stetl stammende Violin-Wunderkind Bronisław Huberman unter seine Fittiche, vertraute ihm seine Tochter Elsa als Schülerin an, organisierte Hubermans Unterricht durch den weltbekannten Virtuosen Josef Joachim, der ebenso wie Johannes Brahms, der Bildhauer Caspar von Zumbusch oder der Schauspieler Hugo Thimig zu Gutmanns Freundeskreis zählte.⁷⁹

Kann man im Fall von Bruckners oben erwähnter finanzieller Unterstützung durchaus das Sprichwort bemühen „Kleinvieh macht auch Mist!“, so gab es andererseits auch sehr großzügige Mäzene: der im modernen kulturellen Leben der Stadt fest verankerte jüdische Großindustrielle Moritz Gallia (er war mit Gustav Mahler gut bekannt, ließ seine Frau Hermine von Klimt malen, seine Tochter ließ ihre Wohnungseinrichtung als Gesamtkunstwerk von Josef Hoffmann und den Wiener Werkstätten entwerfen), kaufte 1901 Giovanni Segantinis Bild „Die bösen Mütter“ um 100.000 Kronen (das war mehr als die Hälfte seines Jahreseinkommens; das Gesamtvermögen belief sich allerdings auf mehrere Millionen) und schenkte das Bild bald darauf der Österreichischen Galerie.⁸⁰ Unter den

⁷⁶ URBANITSCH, 2009.

⁷⁷ SANDGRUBER, 2013, 24.

⁷⁸ STEKL, 1998, 177; KOKKINAKIS, 1993, 91–101.

⁷⁹ ARNBOM, 2002, 93 f.

⁸⁰ BONYHADY, 2013.

wichtigen Kunstmäzenen verdient vor allem Nikolaus Dumba hervorgehoben zu werden, dessen primäre Leidenschaft der Musik galt, der aber auch mit Makart, Klimt, den Brüdern Alt und Kundmann befreundet war, für die Errichtung zahlreicher Denkmäler verantwortlich zeichnete und dessen Legate an Kunstinstitutionen eine Gesamthöhe von 280.000 Kronen erreichten (das nach seinem Tod 1900 hinterlassene Vermögen wurde auf rund 10 Millionen Gulden = 20 Millionen Kronen geschätzt, wobei der reale Wert im Verlassenschaftsakt offensichtlich viel zu niedrig angesetzt wurde).⁸¹ Karl Graf Lanckoroński förderte ebenfalls in großzügigster Manier zahlreiche Künstler, z.B. die Dichter Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilke, die Maler Arnold Böcklin und Hans Makart, sowie die Bildhauer Victor Tilgner und Caspar von Zumbusch.⁸²

Angesichts solcher Summen fragt man sich, was Einzelne bewogen hat, mäzenatisch tätig zu sein und was eigentlich unter Mäzenatentum zu verstehen ist, wobei man zwischen individuellem und kollektivem Mäzenatentum unterscheiden muß.⁸³ Bei letzterem handelt es sich um den freiwilligen Zusammenschluss mehrerer Individuen, meist in Form von Vereinen, zum Zweck der „Förderung, Belebung und Bereicherung des Kulturbetriebes, der Wahrung und Durchsetzung sozialer und kulturpolitischer Interessen“, wobei diesen Vereinen auch als soziale Netzwerke eine eminent wichtige Funktion zukam.⁸⁴ Auf die Rolle der diversen Kunstvereine (z.B. die „k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien“, die „Genossenschaft der bildenden Künstler“ oder die „Secession“) kann jedoch aus Raumgründen hier nicht näher eingegangen werden.

Individuelles Mäzenatentum ist zutreffend als ein Vorgang beschrieben worden, „in dem ein reicher oder einflussreicher Mensch bzw. eine Familie seine (ihre) Gemeinwohlverpflichtung zur Erhöhung, Symbolisierung und Bewahrung der eigenen historischen Bedeutung für die Nachwelt erinnerbar in der scheinbar selbstlosen und an der Sache um ihrer selbst willen hingebenen Förderung von Kultur vergegenständlicht“⁸⁵. Gewiss spielte das Bewusstsein, von dem erworbenen Reichtum der Allgemeinheit wieder et-

⁸¹ STEKL, 1998, 181; KONECNY, 1971.

⁸² KENNER, 1982, 475 f.

⁸³ An allgemeiner Literatur zum Phänomen Mäzenatentum, vor allem im 19. Jahrhundert, siehe KOCKA – FREY (Hrsg.), 1998; FREY, 1999; BIEDERMANN, 2001; OEVERMANN – SÜSSMANN – TAUBER (Hrsg.), 2007.

⁸⁴ URBANITSCH, 2010, 72

⁸⁵ OEVERMANN, 2007, 13 f.

was „zurückgeben“ zu müssen, eine nicht unwesentliche Rolle – ein russischer Unternehmer kleidete dies einmal in die prägnante Formel „richesse oblige“,⁸⁶ – eine modernisierte Version der Begründung für aristokratisches Mäzenatentum, wie sie noch gegen Ende des 19. Jahrhunderts Fürst Johann II. Liechtenstein gab, als er auf Vorhaltungen eines Beamten seiner Wirtschaftskanzlei sagte: „Zu was bin ich denn Fürst, wenn ich nicht geben kann“.⁸⁷ Dieser als persönlich empfundenen Verpflichtung konnte durch die Unterstützung zahlreicher gemeinnütziger und wohltätiger Anliegen Genüge getan werden. Die Zahl der Gründung bzw. Erhaltung von Schulen, Spitälern, Kinderheimen, etc., aber auch von Museen, wissenschaftlichen Institutionen und Unternehmungen durch private Mäzene ist beinahe unüberschaubar und die Mittel, die – meist in Form von Stiftungen⁸⁸ – dafür aufgewendet wurden, waren exorbitant. Nur einige Beispiele: die Familie Mautner-Markhof spendete 1872 allein 210.000 Gulden (=420.000 Kronen) für die Errichtung eines Kinderspitals in Wien–Landstrasse und bezahlte außerdem noch die Krankenbetten und die nötige Wäsche; die Familie Gutmann ließ um 300.000 Gulden das Mädchenwaisenhaus in Wien–Döbling errichten und ausstatten, außerdem unterstützte sie den Neubau der Wiener Poliklinik mit 150.000 Gulden (=300.000 Kronen) und das Rudolfinerhaus mit über 100.000 Kronen.⁸⁹ Das sind Beträge, die dem adeligen Mäzenatentum durchaus entsprechen: Fürst Johann II. Liechtenstein widmete dem Pharmakologischen Institut der Universität Wien 750.000 Kronen und der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften 70.000 Gulden (=140.000 Kronen).⁹⁰ Die meisten Wiener Museen und viele Museen in den Kronländern⁹¹ erhielten großzügige Schenkungen und finanzielle Beiträge. Fürst Johanns Bruder, Prinz Franz Liechtenstein, spendete 40.000 Kronen zum Ankauf der Büchersammlung eines russischen Historikers, die den Grundstock der Bibliothek des 1907 eingerichteten Seminars für Osteuropäische Geschichte an der Universität Wien bildete.⁹² Auch das Bürgertum beteiligte sich eifrig an der Ausstattung zahlreicher

⁸⁶ BAYER, 1998. 236.

⁸⁷ KASSAL-MIKULA (Hrsg.), 2003.

⁸⁸ Für das Wiener Stiftungswesen gegen Ende des 19. Jahrhunderts siehe die Angaben bei STEKL, 1998. 171 f.

⁸⁹ *Festschrift des Kronprinz-Rudolf-Kinderspitals in Wien*, Wien, 1910; ARNBOM, 2002. 77 ff.

⁹⁰ ÖBL, 1972, 205.

⁹¹ Zur Entstehung einer differenzierten Museumslandschaft in der Habsburgermonarchie seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts siehe WAGNER, 1977; RAFFLER, 2007.

⁹² LEITSCH – STOY, 1983; WAKOUNIG, 2007.

Museen: Albert Figdor stiftete dem Wiener Museum für Kunst und Industrie zahlreiche Objekte, Nicolaus Dumba überlies der Stadt Wien mehrere bedeutende Werke von Biedermeier-Malern, der Brauerei-Besitzer Anton Dreher, der Botaniker Univ. Prof. Richard Wettstein und der Afrikaforscher Dr. Emil Holub unterstützten das Museum für Völkerkunde.⁹³ Dass die Familie Lieben zwei gut dotierte Preise für wissenschaftliche Höchstleistungen, die anfänglich alle drei Jahre, später jährlich vergeben wurden, zur Verfügung gestellt hat, soll nicht unerwähnt bleiben.⁹⁴ Doch auch weniger bekannte Personen unterstützten die Museen: in den frühen achtziger Jahren spendete der durch die Donauregulierung zu Reichtum gekommene Bauunternehmer Karl Hollitzer, Bürgermeister der kleinen niederösterreichischen Stadt Deutsch-Altenburg (und Vater des nachmals bekannten Malers und Karikaturisten Carl Leopold Hollitzer), dem Museum für Kunst und Industrie 10.000 Gulden⁹⁵. Auch in kleinen Städten sorgten die Sammlungstätigkeit und die Bildungseuphorie einzelner Bürger für die Gründung lokaler Museen (zu denken wäre etwa an das Krahuletz-Museum in Eggenburg oder das Rollett-Museum in Baden bei Wien), die im Rahmen ihrer Möglichkeiten dem Publikum „Belehrung und Anregung“ bieten wollten und dabei nicht nur Enthusiasmus, sondern auch nicht unwesentliche finanzielle Mittel investierten.⁹⁶

Mag gerade beim kulturellen Mäzenatentum vereinzelt noch ein zusätzlicher Aspekt eine Rolle gespielt haben, nämlich „die Inszenierung sozialer Macht mit Mitteln der Kultur“, also das aus Prestigegründen genährte Bestreben, Aufmerksamkeit zu erlangen und durch die Umwandlung von Geld in Kulturprestige sich selbst ein Denkmal zu setzen, so kam der „Ökonomie des Schenkens“, dem Prinzip der Gegenseitigkeit, der Herstellung tieferer geistiger Beziehungen zum Künstler eine ganz wesentliche Rolle zu.⁹⁷ Das Moment der Kennerschaft, der Rezeptions- und Urteilsfähigkeit des Mäzens und ein bestimmtes Maß an innerer Übereinstimmung mit den Intentionen des Künstlers waren zentrale Elemente des kulturellen Mäzenatentums. Aus diesem Beziehungsgeflecht von Kunst, Kennerschaft und Kapital speist sich das „geistige Mäzenatentum“, der Zuspruch der Freun-

⁹³ STEKL, 1998. 183.

⁹⁴ ARNBOM, 2002. 178 f.

⁹⁵ ÖStA, AVA, Ministerium für Cultus und Unterricht, Präsidium, Karton 103, Zl. 353/1883; ÖBL II 403.

⁹⁶ STEKL – HEISS, 2010. 612 ff.

⁹⁷ FREY, 1999. 13, 18 f.

de, die Ermunterung der Kreativität des Künstlers. Der Maler Heinrich von Angeli drückte dies folgendermaßen aus: „Die Anerkennung und Aufmunterung in unserem Wirken, von Mitmenschen, die wir verehren und lieben, ist für uns alle und für den Künstler das beglückendste Gefühl, da wir ja doch stets unzufrieden mit unseren Leistungen sind und bis ans Ende bleiben werden“.⁹⁸

Nicht jeder Künstler hätte diese Worte vollinhaltlich unterschrieben, aber auch im Fall von selbstbewussteren Individuen blieb die Aufgabe bestehen, das erwähnte Beziehungsgeflecht zu entwickeln und zu vertiefen, das Publikum, also die Rezipienten von Kultur, mit den jeweils aktuellen Entwicklungen bekannt zu machen, und von Kennerschaft getragene Kontakte zwischen Künstler und Publikum herzustellen. Diese Aufgabe fiel den Kunstkritikern zu. Ihre Aufgabe lag „in der Beurteilung des Maßes an Rationalität, mit der die durch die Sinne wahrgenommene Materie ... zu einem harmonischen Ganzen geordnet wird.“ „Kritik ist doch nicht da, um alles zu rühmen, sondern um die Wahrheit zu sagen“, war das Credo des berühmten-berüchtigten, gefürchteten und einflussreichsten Musikkritikers der damaligen Zeit, des klassizistischen Ästhetikers und Positivisten Eduard Hanslick.⁹⁹ Bei weitem nicht das einzige, aber ein ganz wesentliches Mitglied jener Spezies, die im Rahmen des Netzwerkes von Kunstproduzenten und -rezipienten vermittelnd, erziehend und geschmacksbildend wirkten, war Ludwig Hevesi, dem das Symposium gewidmet ist, dessen Hauptwerk auch 100 Jahre nach seinem Tod ein „bis heute haltbares Urteil“ zugestanden wird und der als „bedeutendster Kunstkritiker und Kulturchronisten der franzisko-josephinischen Zeit“ gelten kann.¹⁰⁰

Peter URBANITSCH

⁹⁸ Heinrich von Angeli an Nikolaus Dumba, 18. Juni 1881, zitiert in REICHL – STEINMANN, 1993, 60.

⁹⁹ STRÍTECKÝ, 1995.

¹⁰⁰ FRODL, 2002. 18; RUMPLER, 2010. 1123.

QUELLEN UND LITERATURVERZEICHNIS

UNGEDRUCKTE QUELLEN

ÖStA, AVA

Österreichisches Staatsarchiv Wien, Allgemeines Verwaltungsarchiv

GEDRUCKTE QUELLEN

Festschrift des Kronprinz-Rudolf-Kinderspitales in Wien, Wien, 1910.

LITERATUR

- ADAM – GRIMM (Hrsg.), 2009: *Die Pädagogik des Herbartianismus in der Österreichisch-Ungarischen Monarchie*. Hrsg. von Erik Adam – Gerald Grimm. Wien/Berlin, 2009.
- ARA – MAGRIS, 1987: Angelo ARA – Claudio MAGRIS: *Triest. Eine literarische Hauptstadt in Mitteleuropa*. München/Wien, 1987.
- ARA, 1994: Angelo ARA: The “Cultural Soul” and the “Merchant Soul”. Trieste between Italian and Austrian Identity. *The Habsburg Legacy. National Identity in Historical Perspective*. Hrsg. von Ritchie Robertson – Edward Timms. (=Austrian Studies 5). Edinburgh, 1994. 58–66.
- ARNBOM, 2002: Marie-Theres ARNBOM: *Friedmann, Gutmann, Lieben, Mandl, Strakosch. Fünf Familienporträts aus Wien vor 1938*. Wien/Köln/Weimar, 2002.
- BANIK-SCHWEITZER, 2010: Renate BANIK-SCHWEITZER: Der Prozess der Urbanisierung. *Soziale Strukturen I. Von der feudal-agrarischen zur bürgerlich-industriellen Gesellschaft*. Hrsg. von Helmut Rumppler – Peter Urbanitsch. (=Die Habsburgermonarchie 1848–1918 IX/I/1). Wien, 2010. 185–232.
- BAUERNFELD, 1879: Eduard von BAUERNFELD: *Aus der Mappe des alten Fabulisten*. Wien, 1879.
- BAYER, 1998: Waltraud BAYER: „Richesse oblige“: Bürgerliches Mäzenatentum im Zarenreich. *Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert*. Hrsg. von Jürgen Kocka – Manuel Frey. Zwickau, 1998. 212–239.
- BELLER, 1993: Steven BELLER, *Wien und die Juden 1867–1938*. Wien/Köln/Weimar, 1993.
- BIEDERMANN, 2001: Birgit BIEDERMANN: *Bürgerliches Mäzenatentum im 19. Jahrhundert*. Petersberg, 2001.
- BINDER, 2006: Harald BINDER: Kirche und nationale Festkultur in Krakau 1861 bis 1910. *Nationalisierung der Religion und Sakralisierung der Nation im östlichen Europa*. Hrsg. von Martin Schulze Wessel. (=Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa 27). Stuttgart, 2006. 121–140.
- Biographisches Lexikon*, 1889: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. Bd. 58. Wien, 1889.
- BONYHADY, 2013: Tim BONYHADY: *Woblbengasse. Die Geschichte meiner Wiener Familie*. Wien, 2013.
- Brockhaus*, Bd. 10, 1970: *Brockhaus Enzyklopädie in 20 Bänden*. Bd. 10, Wiesbaden, 1970.

- BRUCKMÜLLER – STEKL, 1988: ERNST BRUCKMÜLLER – HANNES STEKL: Zur Geschichte des Bürgertums in Österreich. *Bürgertum im 19. Jahrhundert*. Bd. 1. Hrsg. von Jürgen Kocka. München, 1988. 160–192.
- BRUCKMÜLLER, 1992: ERNST BRUCKMÜLLER: Wiener Bürger. Selbstverständnis und Kultur des Wiener Bürgertums vom Vormärz bis zum Fin de siècle. „*Durch Arbeit, Besitz, Wissen und Gerechtigkeit*“ Hrsg. von Hannes Stekl – Peter Urbanitsch – Ernst Bruckmüller – Hans Heiss. (=Bürgertum in der Habsburgermonarchie 2). Wien/Köln/Weimar, 1992. 43–68.
- BRÜCKLER, 2009: THEODOR BRÜCKLER: *Thronfolger Franz Ferdinand als Denkmalpfleger*. Die „Kunstakten“ der Militärkanzlei im Österreichischen Staatsarchiv (Kriegsarchiv). Wien/Köln/Weimar, 2009.
- COHEN, 1996: GARY B. COHEN: *Education and Middle-Class Society in Imperial Austria 1848–1918*. West Lafayette, 1996.
- CSENDES – OPLL (Hrsg.), 2006: *Wien. Geschichte einer Stadt III. Von 1790 bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Peter Csentes – Ferdinand Opll. Wien/Köln/Weimar, 2006.
- DAHLHAUS, 1980: CARL DAHLHAUS: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. (=Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6). Wiesbaden, 1980. 180–187.
- DOMANDL, 1992: HANNA DOMANDL: *Kulturgeschichte Österreichs*. Von den Anfängen bis 1938. Wien, 1992.
- DYBIEC – DYBIEC, 2010: JULIAN DYBIEC – JOANNA DYBIEC: Philanthropy and Patronage in the 19th and early 20th century Galicia. *Collective and Individual Patronage and the Culture of Public Donation in the 19th and 20th Centuries in Central Europe*. Hrsg. von Milan Hlavačka – Magdaléna Pokorná – Tomáš W. Pavlíček et alii. Prague, 2010. 27–42.
- EGGERT, 1976: KLAUS EGGERT: *Der Wohnbau der Wiener Ringstraße im Historismus, 1855–1896*. (=Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche 7). Wiesbaden, 1976.
- ENGELBRECHT, 1986: HELMUT ENGELBRECHT: *Geschichte des österreichischen Bildungswesens*. Bd. 4. Von 1848 bis zum Ende der Monarchie. Wien, 1986.
- FEICHTINGER, 2010: JOHANNES FEICHTINGER: *Wissenschaft als reflexives Projekt*. Von Bolzano über Freud zu Kelsen. Österreichische Wissenschaftsgeschichte 1848–1938. Bielefeld, 2010.
- FILLITZ (Hrsg.), 1966: *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*. Hrsg. von Hermann Fillitz. Wien/München, 1966.
- FREVERT, 1999: UTE FREVERT: Der Künstler. *Der Mensch des 19. Jahrhunderts*. Ute Frevert – Heinz-Gerhard Haupt. Frankfurt am Main/New York, 1999. 292–323.
- FREY, 1999: MANUEL FREY: *Macht und Moral des Schenkens. Staat und bürgerliche Mäzene vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Berlin, 1999.
- FRODL, 2002: GERBERT FRODL: Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert. *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Bd. 5, 19. Jahrhundert. Hrsg. von Gerbert Frodl. München/Berlin/London/New York, 2002. 13–20.
- FUGGER, 1980: NORA FUGGER: *Im Glanz der Kaiserzeit*. Wien, 1980.
- GAY, 2002: PETER GAY: *Das Zeitalter des Doktor Artbur Schnitzler. Innenansichten des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main, 2002.
- GOTSMANN, 2010: ANDREAS GOTSMANN: Kulturpolitik und Kulturförderung in der Donaumonarchie (1848–1914). *Kulturstaat und Bürgergesellschaft: Preußen, Deutschland und Europa im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. Hrsg. von Wolfgang Neugebauer – Bärbel Holtz. Berlin, 2010. 79–108.
- HANISCH, 1990: ERNST HANISCH: Provinzbürgertum und die Kunst der Moderne. *Bürgertum in der Habsburgermonarchie*. Hrsg. von Ernst Bruckmüller – Ulrike Döcker – Hannes Stekl – Peter Urbanitsch. Wien/Köln, 1990. 127–139.
- HANSLICK, 1911: EDUARD HANSLICK: *Aus meinem Leben*. Bd. 1. Berlin, 1911.
- HECKE, (1913): WILHELM HECKE: Die Städte Österreichs nach der Volkszählung vom 31. Dezember 1910. *Statistische Monatsschrift, N.F. 18* (1913), 179–221.

- HEERDE, 1993: Jeroen Bastiaan van HEERDE: *Staat und Kunst. Staatliche Kunstförderung 1895–1918*. Wien 1993.
- HEIN – SCHULZ (Hrsg.), 1996: *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt*. Hrsg. von Dieter Hein – Andreas Schulz. München, 1996.
- HEJDA, (1892): František Karel HEJDA: Vítězství české opery ve Vídni. *Dalibor*; 14 (1892). 241.
- HETTLING – HOFFMANN (Hrsg.), 2000: *Der bürgerliche Wertebimmel. Innenansichten des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. von Manfred Hettling – Stefan-Ludwig Hoffmann. Göttingen, 2000.
- HOFFMANN – BALTZAREK – STEKL, 1975: Alfred HOFFMANN – Franz BALTZAREK – Hannes STEKL: *Wirtschaft und Gesellschaft der Wiener Stadterweiterung*. (=Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche 5). Wiesbaden, 1975.
- HOFFMANN, 1994: Robert HOFFMANN: *Erzherzog Franz Ferdinand und der Fortschritt: Altstadterhaltung und bürgerlicher Modernisierungswille in Salzburg*. Wien/Köln/Weimar, 1994.
- HÖHNE – OHME (Hrsg.), 2005: *Prozesse kultureller Integration und Desintegration. Deutsche, Tschechen, Böhmen im 19. Jahrhundert*. Hrsg. von Steffen Höhne – Andreas Ohme. (=Veröffentlichungen des Collegium Carolinum 103). München, 2005.
- KASSAL-MIKULA (Hrsg.), 2003: *Johann II. von und zu Liechtenstein. Ein Fürst beschenkt Wien, 1894–1916*. Hrsg. von Renate Kassal-Mikula. Wien, 2003.
- KENNER, 1982: Hedwig KENNER: Lanckoroński, Karl. *Neue Deutsche Biographie*. Bd. 13. Berlin, 1982. 475 f.
- KING, 2002: Jeremy KING: *Budweisers into Czechs and Germans. A local History of Bohemian Politics 1848–1948*. Princeton, 2002.
- KLETEČKA, 2010: Thomas KLETEČKA: Paradigmenwechsel in der österreichischen Kunstförderung des 19. Jahrhunderts. *Collective and Individual Patronage and the Culture of Public Donation in the 19th and 20th Centuries in Central Europe*. Hrsg. von Milan Hlavačka – Magdaléna Pokorná – Tomáš W. Pavlíček et alii. Prague, 2010. 90–129.
- KOBAU, 1997: Ernst KOBAL: *Rastlos zieht die Flucht der Jahre ... Josephine und Franziska von Wertheimstein – Ferdinand von Saar*. Wien, 1997.
- KOCKA – FREY (Hgg.), 1998: *Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert*, Hrsg. von Jürgen Kocka – Manuel Frey. Zwickau, 1998.
- KOHLBAUER – FUKS (Hrsg.), 2004: *Die Liebens. 150 Jahre einer Wiener Familie*. Hrsg. von Gabriele Kohlbauer – Evi Fuks. Wien/Köln/Weimar, 2004.
- KOHLBAUER, 2004: Gabriele KOHLBAUER: Eine ewig neu bedrohte Stellung. *Die Liebens. 150 Jahre einer Wiener Familie*. Hrsg. von Gabriele Kohlbauer – Evi Fuks. Wien/Köln/Weimar, 2004. 39–53.
- KOKKINAKIS, 1993: Christina KOKKINAKIS: *Die Familien Köchert, Wild und Zacherl. Heiratsverhalten des Wiener Bürgertums im 19. und 20. Jahrhundert*. Diplomarbeit, Wien, 1993.
- KONECNY, 1971: Elvira KONECNY: *Die Familie Dumba und ihre Bedeutung für Wien und Österreich*. phil. Diss., Wien, 1971.
- KOZIŃSKA-WITT, 2002: Hanna KOZIŃSKA-WITT: Zeremonielle Landschaften: Das Beispiel Krakau im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts. *Stadt und Öffentlichkeit in Ostmitteleuropa 1900–1939*. Hrsg. von Andreas R. Hofmann – Anna Veronika Wendland. (=Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa 14). Stuttgart, 2002. 97–110.
- KUHLEMANN, 2000: Frank-Michael KUHLEMANN: Bürgertum und Religion. *Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums*. Hrsg. von Peter Lundgreen. (=Bürgertum. Beiträge zur europäischen Gesellschaftsgeschichte 18). Göttingen, 2000. 293–318.
- KUNTH, 2006: Felicitas KUNTH: *Die Rothschild'schen Gemäldesammlungen in Wien*. Wien/Köln/Weimar, 2006.
- KÜHSHELM, 2010: Oliver KÜHSHELM: Das Bürgertum in Cisleithanien. *Soziale Strukturen I. Von der feudal-agrarischen zur bürgerlich-industriellen Gesellschaft*. Hrsg. von Helmut Rumpel – Peter Urbanitsch. (=Die Habsburgermonarchie 1848–1918 IX/1/2). Wien, 2010. 849–907.

- LANDWEHR, 2012: Eva-Maria LANDWEHR: *Kunst des Historismus*. Wien/Köln/Weimar, 2012.
- LANG, 1904: Marie LANG: Wie der „Corregidor“ entstand. Erinnerungen an Hugo Wolf. *Die Zeit*, vom 23. Februar 1904. 2.
- LEITSCH – STOY, 1983: Walter LEITSCH – Manfred STOY: *Das Seminar für osteuropäische Geschichte der Universität Wien 1907–1948*. Wien, 1983. 66–76.
- LILLIE, 2004: Sophie LILLIE: Das bürgerliche Leben zu adeln. Die Kunstsammlungen der Familie Lieben am Beispiel Leopold, Richard und Adolf Lieben sowie Josef und Josefine Winter. *Die Liebens. 150 Jahre einer Wiener Familie*. Hrsg. von Gabriele Kohlbauer – Evi Fuks. Wien/Köln/Weimar, 2004. 163–181.
- LLOYD, 2004: Jill LLOYD: Marie-Louise von Motesiczky – eine Malerin der Erinnerung. *Die Liebens. 150 Jahre einer Wiener Familie*. Hrsg. von Gabriele Kohlbauer – Evi Fuks. Wien/Köln/Weimar, 2004. 205–225.
- MADERTHANER – MUSNER, 2000: Wolfgang MADERTHANER – Lutz MUSNER: *Die Anarchie der Vorstadt. Das andere Wien um 1900*. Frankfurt am Main/New York, 2000.
- MADERTHANER, 2010: Wolfgang MADERTHANER: Urbane Lebenswelten: Metropolen und Großstädte. *Soziale Strukturen I. Von der feudal-agrarischen zur bürgerlich-industriellen Gesellschaft*. Hrsg. von Helmut Rumpel – Peter Urbanitsch. (=Die Habsburgermonarchie 1848–1918 IX/I/1). Wien, 2010. 493–538.
- MAREK, 1995: Michaela MAREK: „Monumentalbauten“ und Städtebau als Spiegel des gesellschaftlichen Wandels in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. *Böhmen im 19. Jahrhundert. Vom Klassizismus zur Moderne*. Hrsg. von Ferdinand Seibt. Frankfurt am Main, 1995. 149–233.
- MAREK, 2004: Michaela MAREK: *Kunst und Identitätspolitik. Architektur und Bildkünste im Prozess der tschechischen Nationsbildung*. Köln/Weimar/Wien, 2004.
- NEKULA – FLEISCHMANN – GREULE (Hrsg.), 2007: *Franz Kafka im sprachnationalen Kontext seiner Zeit. Sprache und nationale Identität in öffentlichen Institutionen der böhmischen Länder*. Hrsg. von Marek Nekula – Ingrid Fleischmann – Albrecht Greule. Köln/Weimar/Wien, 2007.
- NUSSBAUMER, 2007: Martina NUSSBAUMER: *Musikstadt Wien. Die Konstruktion eines Images*. Freiburg im Breisgau/Berlin/Wien, 2007.
- OEVERMANN – SÜSSMANN – TAUBER (Hrsg.), 2007: *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage*. Hrsg. von Ulrich Oevermann – Johannes Süßmann – Christine Tauber. Berlin, 2007.
- OEVERMANN, 2007: Ulrich OEVERMANN: Für ein neues Modell von Kunst- und Kulturpatronage. *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage*. Hrsg. von Ulrich Oevermann – Johannes Süßmann – Christine Tauber. Berlin, 2007. 13–23.
- OTTLOVÁ – POSPÍŠIL, 1981: Marta OTTLOVÁ – Milan POSPÍŠIL: Zur Frage des Tschechischen in der Musik des 19. Jahrhunderts. *Hudba slovanských národů a její vliv na evropskou hudební kulturu*. Hrsg. von Rudolf Pečman. Brno, 1981. 99–104.
- ÖBL, 1972: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*. Bd. 5. Wien, 1972.
- PURCHLA (Hrsg.), 1998: *Mayors and City Halls. Local Government and the Cultural Space in the Late Habsburg Monarchy*. Hrsg. von Jacek Purchla. Cracow, 1998.
- PURCHLA, 1993: Jacek PURCHLA: *Krakau unter österreichischer Herrschaft 1846–1918*. Wien/Köln/Weimar, 1993.
- RAFFLER, 2007: Marlies RAFFLER: *Museum – Spiegel der Nation? Zugänge zur Historischen Museologie am Beispiel der Genese von Landes- und Nationalmuseen in der Habsburgermonarchie*. Wien/Köln/Weimar, 2007.
- REICHL – STEINMANN, 1993: Eleonore REICHL – Eva STEINMANN: *Strukturen des bürgerlichen Musikmäzenatentums in Wien um 1900*. Maschinschriftlicher Schlussbericht eines Forschungsprojekts. Wien, 1993.

- REITTEROVÁ – REITTERER, 2004: Vlasta REITTEROVÁ – Hubert REITTERER: *Vier Dutzend rotbe Strümpfe...* Zur Rezeptionsgeschichte der Verkauften Braut von Bedřich Smetana. Wien, 2004.
- ROSSBACHER, 2003: Karlheinz ROSSBACHER: *Literatur und Bürgertum. Fünf Wiener jüdische Familien von der liberalen Ära zum Fin de Siècle.* (=Literatur und Leben 64). Wien/Köln/Weimar, 2003.
- RUMPLER, 2010: Helmut RUMPLER: Die Intellektuellen in Cisleithanien. *Soziale Strukturen I. Von der feudal-agrarischen zur bürgerlich-industriellen Gesellschaft.* Hrsg. von Helmut Rumpler – Peter Urbanitsch. (=Die Habsburgermonarchie 1848–1918 IX/1/2). Wien, 2010. 1119–1155.
- SANDGRUBER, 2013: Roman SANDGRUBER: *Traumzeit für Millionäre. Die 929 reichsten Wienerinnen und Wiener im Jahr 1910.* Graz, 2013.
- SCHMITZ – UDOLPH (Hrsg.), 2003: *Tripolis Praga. Die Prager Moderne um 1900.* Katalog einer Ausstellung. Hrsg. von Walter Schmitz – Ludger Udolph. (=Mitteleuropa-Studien 5). Dresden, 2003.
- SEIBT (Hrsg.), 1984: *Die Teilung der Prager Universität 1882 und die intellektuelle Desintegration in den böhmischen Ländern.* Hrsg. von Ferdinand Seibt. (=Bad Wiesseer Tagungen des Collegium Carolinum). München, 1984.
- SEIBT (Hrsg.), 1995: *Böhmen im 19. Jahrhundert. Vom Klassizismus zur Moderne.* Hrsg. von Ferdinand Seibt. Frankfurt am Main, 1995.
- SOTRIFFER, 1996: Kristian SOTRIFFER: *Die Blüte der Chrysantheme. Die Zacherl – Stationen einer Wiener Bürgerfamilie.* Wien, 1996.
- SPECTOR, 2000: Scott SPECTOR: *Prague Territories. National Conflict and Cultural Innovation in Franz Kafka's Fin de Siècle.* Berkeley/Los Angeles/London, 2000.
- STACHEL, 2004: Peter STACHEL: Grundprobleme urbaner Kulturen in Zentraleuropa um 1900. *Urbane Kulturen in Zentraleuropa um 1900.* Hrsg. von Peter Stachel – Cornelia Szabo-Knotik. (=Studien zur Moderne 19). Wien, 2004. 15–36.
- STAUDACHER, 2004: Anna L. STAUDACHER: *Jüdisch-protestantische Konvertiten in Wien 1782–1914.* 2 Teile. Frankfurt am Main et al., 2004.
- STAUDACHER, 2009: Anna L. STAUDACHER: „...meldet den Austritt aus dem mosaischen Glauben.“ 18.000 Austritte aus dem Judentum in Wien, 1868–1914. Namen – Quellen – Daten. Frankfurt am Main et al., 2009.
- STEKL – HEISS, 2010: Hannes STEKL – Hans HEISS: Klein- und Mittelstädtische Lebenswelten. *Soziale Strukturen I. Von der feudal-agrarischen zur bürgerlich-industriellen Gesellschaft.* Hrsg. von Helmut Rumpler – Peter Urbanitsch. (=Die Habsburgermonarchie 1848–1918 IX/1/1). Wien, 2010. 561–619.
- STEKL, 1998: Hannes STEKL: Wiener Mäzene im 19. Jahrhundert. *Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert.* Hrsg. von Jürgen Kocka – Manuel Frey. Zwickau, 1998, 164–191. Wiederabdruck in: Hannes Stekl: *Adel und Bürgertum in der Habsburgermonarchie 18. bis 20. Jahrhundert.* (=Sozial- und wirtschaftshistorische Studien 31). Wien/München, 2004. 238–257.
- STOURZH, 2000: Gerald STOURZH: Der Dualismus 1867 bis 1918. Zur staatsrechtlichen und völkerrechtlichen Problematik der Doppelmonarchie. *Verfassung und Parlamentarismus I. Verfassungsrecht, Verfassungswirklichkeit, zentrale Repräsentativkörperschaften.* Hrsg. von Helmut Rumpler – Peter Urbanitsch. (=Die Habsburgermonarchie 1848–1918 VII/1). Wien, 2000. 1177–1230.
- STRÍTECKÝ, 1995: Jaroslav STRÍTECKÝ: Kultur der Kritik. Musik im Zwiespalt nationaler Bewusstseinsbildung. *Böhmen im 19. Jahrhundert. Vom Klassizismus zur Moderne.* Hrsg. von Ferdinand Seibt. Frankfurt am Main, 1995. 87–97.
- TELESKO, 2008: Werner TELESKO: *Kulturraum Österreich. Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts.* Wien/Köln/Weimar, 2008.
- TELESKO, 2010: Werner TELESKO: *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien.* Wien/Köln/Weimar, 2010.

- THER, 2006: Philipp THER: Vom Gegenstand zum Forschungsansatz. Zentraleuropa als kultureller Raum. *Schauplatz Kultur – Zentraleuropa. Transdisziplinäre Annäherungen*. Hrsg. von Johannes Feichtinger – Elisabeth Großegger – Gertraud Marinelli-König – Peter Stachel – Heidemarie Uhl. (=Gedächtnis – Erinnerung – Identität 7). Innsbruck/Wien/Bozen, 2006, 55–63.
- THER, 2009: Philipp THER: Wie national war die Oper? Die Opernkultur des 19. Jahrhunderts zwischen nationaler Ideologie und europäischer Praxis. *Wie europäisch ist die Oper? Die Geschichte des Musiktheaters als Zugang zu einer kulturellen Topographie Europas*. Hrsg. von Peter Stachel – Philipp Ther. (=Die Gesellschaft der Oper 3). Wien/München, 2009, 89–112.
- URBANITSCH, 2009: Peter URBANITSCH: Anton Bruckner, das liebe Geld, die Wiener Gesellschaft und die Politik. *Anton Bruckner. Wiener Jahre*. Hrsg. von Renate Grasberger – Elisabeth Maier – Erich Wolfgang Partsch. Wien, 2009, 301–330.
- URBANITSCH, 2010: Peter URBANITSCH: Musikmäzenatentum in Wien im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts. *Collective and Individual Patronage and the Culture of Public Donation in the 19th and 20th Centuries in Central Europe*. Hrsg. von Milan Hlavačka – Magdaléna Pokorná – Tomáš W. Pavlíček et alii. Prague, 2010, 64–88.
- URBANITSCH, 2011: Peter URBANITSCH: Übernationale und nationale politische Indienstnahme der Musik in der späten Habsburgermonarchie. *Auflösung historischer Konflikte im Donaauraum*. Festschrift für Ferenc Glatz zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Arnold Suppan. Budapest, 2011, 499–515.
- VYBÍRAL, 2007: Jindřich VYBÍRAL: *Junge Meister. Architekten aus der Schule Otto Wagners in Mähren und Schlesien*. Wien/Köln/Weimar, 2007.
- WAAL, 2011: Edmund de Waal: *Der Hase mit den Bernsteinaugen – Das verborgene Erbe der Familie Epbrussi*. Wien, 2011.
- WAGNER, 1977: Walter WAGNER: Die frühen Museumsgründungen in der Donaumonarchie. *Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert*. Hrsg. von Bernward Deneke – Rainer Kahsnitz. (=Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 39). München, 1977, 19–28.
- WAGNER-RIEGER – KRAUSE (Hrsg.), 1975: *Historismus und Schloßbau*. Hrsg. von Renate Wagner-Rieger – Walter Krause. (=Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts). München, 1975.
- WAGNER-RIEGER (Hrsg.), 1969–1981: *Die Wiener Ringstraße*. Bild einer Epoche. 11 Bände. Hrsg. von Renate Wagner-Rieger. Wien/Wiesbaden, 1969–1981.
- WAKOUNIG, 2007: Marija WAKOUNIG: Franz de Paula Prinz von und zu Liechtenstein. *Osteuropäische Geschichte in Wien*. 100 Jahre Forschung und Lehre an der Universität. Hrsg. von Arnold Suppan. Innsbruck/Wien, 2007, 13–37.
- WEHLER, 2000: Hans-Ulrich WEHLER: Die Zielutopie der „bürgerlichen Gesellschaft“ und die „Zivilgesellschaft“ heute. *Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums*. Hrsg. von Peter Lundgreen. (=Bürgertum. Beiträge zur europäischen Gesellschaftsgeschichte 18). Göttingen, 2000, 85–92.
- WÜRTZ (Hrsg.), 1997: *Nicolaus Dumba, Portrait eines Mäzens. Die Schubert-Sammlung der Stadt Wien*. Hrsg. von Herwig Würtz. Wien, 1997.

LUDWIG HEVESI ALS SCHÖPFER DES KANONS DER ÖSTERREICHISCHEN MALEREI

Ludwig Hevesi, der Feuilletonist des *Fremden-Blattes*, war 35 Jahre lang, von 1875 bis 1910, der treueste und emsigste Chronist des Wiener Kunstlebens, sowohl auf dem Gebiet der schönen Künste als auch für die Theaterwelt. Über sein Leben und seine Persönlichkeit ist wenig bekannt, aber seine Schriften sind unersetzliche Quellen für die Geschichte der Wiener Secession.

Er hatte kein abenteuerliches oder schillerndes Leben. Er stand nicht gerne im Vordergrund, sondern war eher Beobachter und stiller, aber humorvoller Chronist der Ereignisse. Er war ein bescheidener Mensch und ein Workaholic mit einer grenzenlosen Wissbegierde und einer leidenschaftlichen Liebe für die schönen Künste.

Obwohl er in der ganzen Stadt bekannt und mit den wichtigsten Künstlern des Historismus und der Secession befreundet war und ihnen sehr viel half, wird er in den zahlreichen Memoiren (zum Beispiel bei Berta Zuckerkandl oder Alma Mahler)¹ so gut wie gar nicht erwähnt. Von einigen ergreifend emotionalen Nachrufen abgesehen, stammt das schönste und persönlichste „Porträt“ von ihm, das erst lange nach seinem Tod, im Jahr 1923, erschien, aus der Feder des viel jüngeren Arthur Roessler, des Kritikers und Förderers von Egon Schiele.²

Auch wenn Hevesi durch seine Kritiken und sein Engagement für alle neuen Regungen der Kunst viel Aufsehen erregte und als Berater und Verbündeter zum engsten Kreis der Secession gehörte, so scheint es doch, als hätte er all das im Geheimen, hinter den Kulissen getan und keine Belohnung dafür erwartet. „Celebrity“ zu werden und im Rampenlicht zu stehen, war nicht sein Stil, auch wenn er die graue Eminenz der Wiener

¹ZUCKERKANDL, 1970; MAHLER, 1963.

²ROESSLER, 1923.

Kunstkritik um 1900 war. Das Motto auf der Fassade der Secession formulierte er und damit war – zumindest für das Gebiet der schönen Künste – in aphoristischer Knappheit die essenzielle Zielsetzung der künstlerischen Moderne Wiens definiert: „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit“.

Er wusste spätestens ab 1894 genau, dass er großen Einfluss auf die Ereignisse in der Wiener Kunstszene ausüben konnte, und war sich später auch bewusst, dass er dies auch getan hatte. Um wahre künstlerische Qualität zu fördern, machte er ausgesprochen zielstrebig von seiner medialen Macht Gebrauch.

1. LEBENSLAUF

Die Eckdaten von Hevesis Leben lassen sich kurz zusammenfassen: Er wurde am 20. Dezember 1843 in der ungarischen Stadt Heves als Sohn eines assimilierten jüdischen Arztes geboren und wuchs zunächst als Lajos Löwy in Ungarn in einem Umfeld mit ungarischer Identität auf. Er besuchte das Pester Piaristengymnasium und lebte bei Verwandten, bei der hochgebildeten Arztfamilie Wohl, wo er zusammen mit seinen Cousins Janka und Stephanie Wohl erzogen wurde. (Er lernte schon als Kind Deutsch, Englisch, Französisch und etwas Italienisch.) Nach seiner Matura im Jahr 1862 wurde er nach Wien geschickt, um dort Medizin zu studieren. Um etwas Geld zu verdienen, übernahm er schon bald Übersetzungen und publizierte von Anfang an unter dem Namen Hevesi.

Max Falk, der Chefredakteur der Tageszeitung *Pester Lloyd*, lockte Hevesi 1866 zurück nach Pest, wo dieser sich endgültig für die Journalistenlaufbahn entschied und Mitarbeiter des *Pester Lloyd*, der angesehensten deutschsprachigen Zeitung in Pest, wurde.³ Die Leserschaft umfasste praktisch das gesamte Bildungs- und Besitzbürgertum und die Aristokratie, also die politische, wirtschaftliche und kulturelle Elite Ungarns.

Hevesi schrieb verschiedene Kolumnen, die *Pester Bagatellen*, Wochenkommentare wie die *Pester Briefe* und die ironisierenden *Pester Skizzen*. Er gehörte zu dem Kreis junger Literaten, die sich Jung-Pest nannten, sich im Café *Kávéforrás* (Kaffequelle) trafen und treue Unterstützer des Ausgleichs und des Grafen Julius Andrássy waren. Hevesi nahm am regen Literaturleben teil, wurde auch Mitarbeiter der Karikaturzeitschrift *Borsszem Jankó*

³SÁRMÁNY-PARSONS (2003), 342–358.

(etwa: Däumling) und redigierte und schrieb für die erste ungarische Zeitung für Kinder, die „*Kleinen Leute*“. 1872 veröffentlichte er seinen Jugendroman „*Die Abenteuer des Schneidergesellen András Felky in vier Weltteilen*“, der ein „Bestseller“ wurde. Sein anderes wichtiges Werk in diesen Jahren war *Budapest und seine Umgebung*, der 1873 sowohl auf Deutsch als auch auf Ungarisch erschienene erste offizielle Reiseführer für die vereinte Hauptstadt Budapest.

Bereits in Ungarn publizierte er – im *Pester Lloyd* – Kunstkritiken, sogar über die Wiener Kunstausstellungen des Künstlerhauses.⁴ Hevesis Vorbilder aus der Kaiserstadt waren in den 1860er Jahren folgende Wissenschaftler, Journalisten und Schriftsteller: Rudolf von Eitelberger, Josef Alexander Helfert, August Wilhelm Ambros, Eduard Hanslick, Carl von Vincenti und Jakob von Falke, vor allem aber Ludwig Speidel.

Wie aus der Inventurliste seiner Bibliothek hervorgeht, las er alle wichtigen Autoren der Kunstgeschichte (nicht nur die deutschen, auch französischen und englischen), doch was sein journalistisches Stilideal betraf, wurde bezüglich der Werkanalyse und der ethischen Haltung Ludwig Speidel zu seinem Vorbild. Die Erwartung, dass eine Kunstkritik selbst ein Kunstwerk sein sollte (was übrigens auf Schlegel und die deutsche Romantik zurückgeht), leitete Hevesi vermutlich aus den Feuilletons von Eduard Hanslick und Ludwig Speidel ab. Schon in seinen Studienjahren war er regelmäßiger Besucher der Wiener Buchhandlungen und Antiquitätenläden. Dieses Interesse und eine besonders ausgeprägte visuelle Empfindsamkeit waren bei ihm mit philologischem Interesse für Geschichte gepaart. Neben seiner Belesenheit in der Kunstliteratur waren die Besuche der wichtigsten internationalen Kunstausstellungen (z. B. der Pariser Weltausstellung von 1867 und der ersten Münchener Internationalen Kunstausstellung im Glaspalast 1869) für seine Kenntnisse über die zeitgenössische Kunst von enormer Bedeutung und machten ihn schon früh zu einem leidenschaftlichen Kunstreisenden und Ausstellungsbesucher.⁵

Auch die positivistische Kunsttheorie Hyppolite Taines (eines wichtigen Impulsgebers in Ungarn) beeinflusste ihn stark und er wurde dadurch später zu einer Ausnahme in der Wiener Kunstszene.

⁴ HEVESI, 1869/1; HEVESI, 1869/2; HEVESI, 1869/3; HEVESI, 1869/4.

⁵ Er hat alle Pariser Weltausstellungen und alle Internationalen Kunstausstellungen in München, darüber hinaus aber selbstverständlich auch die wichtigsten Museen der meisten europäischen Länder besucht. Mit Katalogen und sehr vielen Notizen ausgerüstet, flocht er seine Kenntnisse auch Jahrzehnte später noch in seine Bildanalysen und Vergleiche ein.

Noch eine entscheidende Erfahrung verdankte er dem Wien der Zeit von 1862 bis 1866, aber auch dem Ungarn nach dem Ausgleich (1867): seinen Optimismus, seinen unerschütterlichen Glauben an den Fortschritt (auch in der Kunst) und an den Menschen. Seine empfindsamsten Jugendjahre fielen in einen historischen Abschnitt, in dem in Mitteleuropa die Modernisierung der Gesellschaft noch scheinbar unbegrenzte Perspektiven barg. In den 1860er-Jahren erlebte der junge Student Hevesi in Wien eine wahre künstlerische Aufbruchsstimmung. Die Stadterweiterung⁶ war mit dem festen Glauben an eine neue Blütezeit der Künste, an eine „neu-Renaissance“, verbunden. Dieser Aufschwung bedeutete für ihn einen Beweis dafür, dass die Modernisierung von Wien und Budapest eine goldene Zeit für die Künste bringen würde und mit seinen Aufsätzen förderte er das Kunstleben in Pest aktiv.

Als er nach dem Ausgleich nach Pest zurückging, herrschte auch dort eine fieberhafte Aufbruchsstimmung: Alles war noch im Planungsstadium, aber nach 1873 wurden die drei vereinten Städte (Pest, Buda und Óbuda) unter dem Namen Budapest im italisierenden Neurenaissancestil ausgebaut und innerhalb von dreißig Jahren in eine pulsierende elegante Großstadt verwandelt.⁷ Den allerersten Reiseführer über die gerade vereinte Hauptstadt Budapest schrieb Hevesi, als sich die Monumentalgebäude und eleganten Straßenzüge noch in der Planung befanden.⁸

Er wurde bald zum Chronisten der Kultur des Historismus, begann alles in der Kunst zu unterstützen, in dem er authentisch Neues, Modernes und Zeitgemäßes auf einem hohen ästhetischen Niveau verwirklicht sah. Unter dem Einfluss von Jacob Burckhardt und Rudolf von Eitelberger wurde er zum Befürworter der italisierenden Neurenaissance und zum unermüdlichen Förderer der zeitgenössischen experimentierenden Malerei. Er schrieb polemische Aufsätze über den unentwickelten ungarischen Kunstmarkt, kritisierte die mangelnde Unternehmungslust des Pester Bürgertums und präsentierte der Pester Gesellschaft und der politischen Elite der ungarischen Hauptstadt Wien als Vorbild für ein modernes künstlerisches Leben.⁹

Hevesi unternahm schon ab den späten 1860er-Jahren mehrere lange Auslandsreisen nach Deutschland, Frankreich und Italien und vertiefte un-

⁶Zum Ausbau der Wiener Ringstraße siehe: WAGNER-RIEGER (Hrsg.), 1969–1981.

⁷VÖRÖS, 1997, 103–138.

⁸HEVESI, 1873.

⁹HEVESI, 1871.

unterbrochen seine kunsthistorischen Kenntnisse. Seine Feuilletons im *Pester Lloyd* zeigten ein ausgeprägtes Interesse an jedem Aspekt der visuellen Kultur seiner Umgebung. Er berichtete in diesen Jahren regelmäßig über die Ausstellungen des Pester Kunstvereins und etwas später über die Ausstellungen des OMKT (Ungarischer Landesverein für Bildende Künste) und war sehr kritisch. Hevesi besuchte die Weltausstellung 1873 in Wien, auch wenn er keine tiefeschürfenden Berichte darüber verfasste. Der offizielle Korrespondent des *Pester Lloyd* für diese Weltausstellung war der jüngere und viel draufgängerischere Max Nordau (1849–1923), der später nach Berlin und dann nach Paris ging und mit seinen aufsehen erregenden Büchern internationale Aufmerksamkeit erlangte.¹⁰

1875 übersiedelte Hevesi nach Wien, weil er eine Stellung beim *Fremden-Blatt* erhalten hatte. Bis zu seinem Tod im Jahr 1910 war er dort Kunstredakteur, also Theaterkritiker und Feuilletonist. Außer über Musik¹¹ schrieb er über alle wichtige Kunstereignisse in Wien (manchmal auch über Literatur, er verfasste Buchbesprechungen, vor allem aber Nachrufe und literarische Würdigungen). Das *Fremden-Blatt* war die offiziöse Zeitung des Außenministeriums der Monarchie, die Franz Joseph (ebenso wie seine Beamten) jeden Morgen zuerst las.¹²

Hevesi bezog eine Dreizimmerwohnung in Wien 1., Walfischgasse 8 (heute Mahlerhof) und lebte dort bis zu seinem Freitod am 27. Februar 1910.

Die fünfunddreißig Wiener Jahre waren mit enorm viel Arbeit gefüllt: Hevesi schrieb viel, übersetzte viel, las viel und reiste viel. Er hatte sich glänzend „eingewienert“, war in seinem engen Freundeskreis populär und beliebt und erfreute sich eines stetig wachsenden Ansehens. Die Sprache war für ihn nie ein Problem, da er noch als kleines Kind in Heves von einer Gouvernante Deutsch und bald danach auch Französisch und Englisch gelernt hatte. Im Gymnasium kamen noch Latein und Griechisch dazu, und um „geistig fit“ zu bleiben, lernte er noch Italienisch und viel später in Wien Spanisch. Ungarisch verlernte er nie, und laut seinem Freund Goldmann legte er seinen ungarischen Akzent nie ganz ab. (Zu Beginn seiner Zeit in Wien übersetzte er viel, hauptsächlich Romane vom Ungarischen

¹⁰ Über Max Nordau siehe: SCHULTE, 1997; ZUDRELL, 2003; UJVÁRY, 2007.

¹¹ Der Musikkritiker des *Fremden-Blattes* war Ludwig Speidel. Vermutlich lernten sich die beiden erst in der Redaktion kennen; sie wurden Freunde fürs Leben.

¹² WALTER, 1994, 96–97.

ins Deutsche, und er war es auch, der später alle sechs ungarischen Bände des Kronprinzenwerkes ins Deutsche übersetzte.)

Obwohl er (laut seiner Familie) ursprünglich Tina Blau heiraten wollte, blieb er schließlich Junggeselle, was ihm eine große Freiheit garantierte, so dass er viel reisen und seiner bibliophilen Leidenschaft frönen konnte.

2. DIE JAHRZEHNTE DES HISTORISMUS

Hevesi war in erster Linie als Theaterkritiker angestellt und musste über jede Premiere des Burgtheaters, aber auch über die in den anderen Theatern regelmäßig Kritiken schreiben. Jedes wichtige Kunstereignis, wie die Eröffnungen der Staatsgebäude¹³, die Enthüllungen von Statuen¹⁴ oder Ausstellungen im Künstlerhaus, musste im *Fremden-Blatt* besprochen werden. Auch die Nachrufe auf Künstler zu schreiben, war seine Aufgabe.¹⁵ Obwohl es ihm vertraglich strikt untersagt war, diese Themen auch in anderen österreichischen Zeitungen zu veröffentlichen, schrieb er regelmäßig (beinahe ebenso oft wie im *Fremden-Blatt*) im Feuilleton des *Pester Lloyd* über dieselben Kunstereignisse und Theatervorstellungen. (Da Ungarn wegen seiner rechtlichen und kulturellen Autonomie als Ausland galt, war dies legitim.)

Die Professionalisierung der Kunstkritik ging in Wien langsam vonstatten. Für die Lützow'sche *Zeitschrift für bildende Kunst* (und ihre Beilage, die *Kunstchronik*), die ab 1866 in Leipzig erschienene wichtigste deutschsprachige Fachzeitschrift, arbeiteten nicht nur Kunsthistoriker, sondern auch viele Wiener Kulturjournalisten.¹⁶ Für die Tagespresse arbeiteten oft Kritiker, die ursprünglich Maler waren (z. B. Friedrich Pecht, später Franz Adalbert Seligmann), und hochgebildete Amateure, die in der Praxis zu Kunstschriftstellern wurden, wie Emerich Ranzoni, Carl von Vincenti, Balduin Groller, der Schriftsteller Hans Grassberger oder Ludwig Speidel. Das bedeutet nicht automatisch eine Geringschätzung ihrer Schriften, denn sie hatten nicht selten ein exzellentes ästhetisches Urteilsvermögen,

¹³ HEVESI, 1879/1; HEVESI, 1879/2.

¹⁴ HEVESI, 1876/1; HEVESI, 1886; HEVESI, 1887.

¹⁵ HEVESI, 1876/2; HEVESI, 1884; HEVESI, 1885.

¹⁶ Der in Wien lebende Kunsthistoriker Karl von Lützow (1832–1897) war Chefredakteur dieser Zeitschrift.

aber ihre Dominanz in der Presse war eine wichtige Facette der Wiener Kunstszene. Allerdings waren nur wenige dieser Protagonisten des Kulturjournalismus innovative Kritiker mit eigenen kulturpolitischen Zielsetzungen – sie waren die Stützen und Vertreter der allgemein anerkannten ästhetischen Prinzipien des Historismus.

Diplomierte Akademiker wie Rudolf Eitelberger, Jakob von Falke oder Moriz Thausing schrieben nach den 1870er Jahren in den Zeitungen ziemlich selten über zeitgenössische Kunst.¹⁷ Albert Ilg (1849–1896) war eine Ausnahme: Neben seinen anderen Stellungen in den Museen und bei Hofe interessierte er sich ab den 1880er Jahren leidenschaftlich für Fragen der zeitgenössischen Kunst und wurde deshalb Kunstkritiker bei der *Presse*.¹⁸ Ilg beurteilte die neuesten Entwicklungen in der Malerei von einem konservativen Standpunkt aus, auch wenn er sie sehr differenziert und scharfsinnig immer mit den zeitgenössischen gesellschaftlichen Zusammenhängen verbunden sah.¹⁹ Ilg „entdeckte“ eigentlich den österreichischen Barockstil als Inspirationsquelle für eine österreichische kulturelle Identität und verfasste das Ausstattungsprogramm des Kunsthistorischen Museums. Er spielte eine wichtige Rolle hinsichtlich der Aufwertung des Barockstils in Österreich. Den realistischen Stiltendenzen der zeitgenössischen Malerei (z. B. Uhde) stand er höchst kritisch gegenüber.

Wenn Hevesi in den immer häufiger stattfindenden Ausstellungen einen neuen Stilversuch erblickte oder eine erstaunlich hohe künstlerische Leistung entdeckte, beschrieb er diese mit aufrichtigem unparteiischem Enthusiasmus, analysierte sie sorgfältig und lenkte dadurch die Aufmerksamkeit auf die seiner Meinung nach wichtigsten Werke.

Der kleinste gemeinsame Nenner dieser Werke (Gemälde und Skulpturen), denen Hevesi eigene Aufsätze widmete, war nicht ausschließlich der Umstand, dass sie „Sensationsbilder“ waren (auch wenn das auf manche zutraf²⁰), sondern dass sie eine besondere Qualität besaßen. Das Kunstwerk war für ihn erstens wegen seiner „Sendung“, seines intellektuell-spirituellen Inhalts, aber auch wegen seiner künstlerisch-technischen Ausführung wichtig.²¹

¹⁷Sogar nach 1900 waren die „diplomierten“ Akademiker und Kunsthistoriker in der Wiener Tagespresse in der Minderheit.

¹⁸Über A. Ilg siehe SPRINGER, 1995.

¹⁹STACHEL, 2007.

²⁰HEVESI, 1878/1; HEVESI, 1879/3.

²¹HEVESI, 1879/4.

Die erste große Kraftprobe als Kunstkritiker hatte Hevesi 1877 zu bestehen, als die Wiener Akademie ihre historische Ausstellung veranstaltete. Er schrieb fünf gründlich recherchierte Aufsätze darüber.²² Auch wenn er später einige seiner damaligen strengen Kunsturteile änderte, konnte er sich sogar ein Vierteljahrhundert später, als er 1902 sein „Handbuch“ über die *Geschichte der Oesterreichischen Kunst im 19. Jahrhundert* schrieb, auf seine damaligen Beobachtungen stützen.

Die wichtigsten Neuerungen Hevesis bezüglich der Kunstkritik in der Wiener Tagespresse waren seine mehrteiligen Bildbesprechungen über die Jahresausstellungen im Künstlerhaus²³ und die ebenfalls mehrteiligen Berichterstattungen über die Internationalen Ausstellungen von 1882 und 1888.²⁴ Eigentlich führte er die Praxis der acht- oder zwölfteligen spezialisierten und sehr detailreichen Analysen über die Ausstellungen in Wien ein.²⁵ Schon am Tag der Eröffnung publizierte er einen Überblick und stellte danach die Exponate systematisch nach Genres und bei den internationalen Ausstellungen nach den „nationalen Schulen“ der einzelnen Länder vor, analysierte und bewertete sie. Auch dass er schon am Tag der Eröffnung eine zusammenfassende „Werbeschrift“ publizierte, in der er die seiner Meinung nach besten Bilder und Skulpturen erwähnte, war überraschend und neu in Wien. (Zuvor hatte man nur bei der Weltausstellung von 1873 in den „Ausstellungszeitungen“ ähnliche mehrteilige analysierende Aufsatzreihen mit einer besonderen Thematik publiziert, aber das war ein Sonderfall.) Die ausführlichen und sehr plastischen Bildanalysen folgten dann regelmäßig wöchentlich, solange die Ausstellung geöffnet hatte. Hevesi konnte – dank seiner Reisen, aber auch weil er sich regelmäßig über die ausländischen Kunstereignisse informierte – auch über die ausländischen Maler und die einzelnen Nationalschulen der Malerei (die französische, die holländische, die deutsche oder die spanische) treffende „Gesamtporträts“ und erhellende analytische Erklärungen schreiben.

²² HEVESI, 1877/1; HEVESI, 1877/2; HEVESI, 1877/3; HEVESI, 1877/4; HEVESI, 1877/5.

²³ HEVESI, 1879/5; HEVESI, 1879/6; HEVESI, 1879/7. 1880 schrieb er bereits eine sechsteilige Reihe über die Jahresausstellung im Künstlerhaus.

²⁴ HEVESI, 1882. Danach schrieb Hevesi noch elf Kritiken über dieses besondere Ereignis.

²⁵ In Paris waren solche Besprechungen über die Ausstellungen des Salon schon seit den 1860er Jahren üblich. Es ist anzunehmen, dass Hevesi diese Praxis bei seinem Besuch der Pariser Weltausstellung 1867 kennenlernte. Er kannte die Schriften von Champfleury und wurde von ihm beeinflusst.

Über die Schule des klassischen französischen Impressionismus schrieb er in diesen Jahrzehnten deshalb nicht, weil diese in Wien nicht einmal in den Internationalen Ausstellungen vertreten war. Die offizielle französische Jury, die 1882 für die Auswahl der Kunstwerke verantwortlich war, schickte nur die damals allgemein anerkannten Meister, die führende Persönlichkeiten des Salon und der *Académie des Beaux Arts*, wie beispielsweise Alexandre Cabanel, William Bouguereau und einige modernere Realisten wie Alfred Roll und Bastien Lepage nach Wien, jedoch keinen der Pariser Außenseiter. (Dasselbe gilt für die darauffolgende Wiener Internationale Ausstellung im Jahr 1888.)

Auch wenn Hevesi damals schon von den Impressionisten selbst wusste, mit ihren Werken war er noch nicht konfrontiert worden. Die im Zeichen der immer neuen Stilentwicklungen entstandenen modernen Werke, die er sofort positiv bewertete, stammten von anderen Meistern, unter anderem von den deutschen Realisten Adolph Menzel, Wilhelm Leibl und dem jungen Max Liebermann.²⁶ Auch den russischen „Sensationsmaler“ Wassili Wassiljewitsch Wereschtschagin schätzte er sehr.²⁷

Über ihren Realismus schrieb er meisterhafte kontextualisierende Aufsätze, in denen er diese moderne, von großer sozialer Empfindsamkeit zeugende und sogar gesellschaftspolitische Fragen ansprechende Richtung lobend befürwortete. Die poetische Stimmungsmalerei Corots und der Maler von Barbizon schätzte er von Anfang an als besonders feinfühlig, wertvolle und attraktive Stil Tendenz,²⁸ und er entdeckte sie auch bei österreichischen Meistern wie Emil Jakob Schindler oder Hugo Darnaut. Neben diesen lyrischen Landschaftsmalern schätzte er auch die völlig anderen koloristischen Leistungen von Makart, Munkácsy und Matejko, drei Meistern, die er konsequent als besonders wichtige Repräsentanten der mitteleuropäischen Malerei darstellte. Dieser für ihn selbstverständliche natürliche pluralistische Ansatz, der unter den Zeitgenossen selten war, charakterisierte Hevesis Schriften schon in den Jahrzehnten des Historismus. Er erkannte alle Stilrichtungen und Bewegungen als legitime Stilexperimente an, wenn die Maler Werke von hohem und überzeugendem künstlerischem Niveau schufen.

Das Feuilleton wurde in Wien Ort und Gattung der Kunstkritik. Es war Hevesi zu verdanken, dass die visuellen Künste zunächst im *Frem-*

²⁶ HEVESI, 1878/2.

²⁷ HEVESI, 1881.

²⁸ Hevesi, 1877/6.

den-Blatt und dann nach und nach in der allgemeinen Tagespresse, wo bis dahin Theater und Musik an erster Stelle standen, immer mehr an Bedeutung gewannen. In den übrigen Zeitungen (und sogar in den Fachzeitschriften) wurden maximal drei Aufsätze über ein und dieselbe Ausstellung veröffentlicht, manchmal auch nur einer, und oft erst Wochen nach der Vernissage, also immer später als Hevesis Feuilletons. Dadurch beeinflusste er die übrigen Berichtersteller schon in den 1880er-Jahren merklich. Seine konsequente und erhellende Kritik fand mit der Zeit ein breites Stammepublikum von Kennern, und auch für die Künstler bedeutete sie eine inspirierende Herausforderung.

Auch wenn nach Makarts Tod (1884) die visuellen Künste in Wien – gerade wegen des Fehlens des schillernden „Medienstars“ – für einige Jahre weniger im Mittelpunkt des allgemeinen kulturellen Interesses standen, so waren die Jahresausstellungen oder die Eröffnungen der prunkvollen Monumentalgebäude der Ringstraße (wie zum Beispiel des neuen Burgtheaters im Jahr 1888) wichtige visuelle Ereignisse. Alle Kunstschaaffenden, für die die Malerei wichtig war, wünschten sich für Wien ein ebenso interessantes und international bedeutendes Kunstleben, das ihr eine ähnliche Stellung sichern würde, wie dies auf dem Gebiet der Musik bereits der Fall war.

3. PARADIGMENWECHSEL: DIE FRÜHEN 1890ER-JAHRE

Das letzte Jahrzehnt des alten Jahrhunderts wurde nicht nur auf dem Gebiet der schönen Künste eine Zeit der Experimente und der Erneuerung; zur selben Zeit änderten sich auch die Kunstkritik und die Kunstgeschichte der zeitgenössischen Kunst grundlegend. Um die moderne Kunst verständlich zu machen und zu kanonisieren, wurden in ganz Europa neue Methoden entwickelt, um damit ihre Ziele gegenüber den existierenden Wertesystemen durchzusetzen. Durch die rapide Urbanisierung boten sich auch in der Kunstszene verschiedene neue Möglichkeiten: Die schnell wachsende Zahl gut ausgebildeter ambitionierter Künstler – junger Maler – führte zu einem großen Angebot an Bildern; da aber auch das kaufkräftige Publikum deutlich wuchs, stiegen die Preise der Kunstwerke überraschend schnell. Die umfangreicheren und immer häufiger stattfindenden Ausstellungen (die jedoch mit den Stilentwicklungen kaum Schritt halten konnten) und die anspruchsvollen Kunstgalerien, die die Mode beeinflussten, dazu die sensationsgierige Tagespresse riefen einen turbulenten und

schnell wechselnden Kunstmarkt ins Leben. Statt der riesigen, unübersichtlichen Salonausstellungen wurden die kleineren, differenzierten und spezialisierten kommerziellen Galerien die Foren der neuen Stilexperimente, und mit ihrer elitären Vermarktung und Netzbildung konnten sie den Künstlern viel schneller zu Ruhm und Geld verhelfen, als es früher möglich gewesen war.

Der expandierende und vielschichtige Pariser Kunsthandel und die Vermarktungstechnik der führenden Privatgalerien wurden schon sehr bald in London, Brüssel, München und Berlin nachgeahmt.²⁹ Neue Künstlervereine und kleine, aber feine kommerzielle Kunstgalerien wurden gegründet, die bewusst die neuesten Sensationen suchten, charakteristische Meister und bestimmte originelle Stile unterstützten in der Hoffnung, dass diese Meister (wie zuvor die Schule von Barbizon) auf dem Kunstmarkt schnell an Wert gewinnen und den Galerien einen enormen Profit bringen würden. Ein immer offenkundigerer wirtschaftlicher und sozialer Wettbewerb mobilisierte die Protagonisten dieser unaufhaltsamen Entwicklung. Die Künstler wurden schnell mitgezogen, bald erkannten sie das enorme Potenzial dieser neuen Kunstwelt und wurden immer bewusster Teilnehmer des künstlerischen und finanziellen Wettbewerbs, um zu Ruhm und Geld zu kommen.

Als erster Schritt wurden oft die früheren monopolistischen Künstlerverbände gespalten (Secession), und die neuen Zusammenschlüsse polarisierten und radikalisierten die Wettbewerbsszene (1890 in Paris, 1892 in München). Ab den späten 1880er Jahren änderte sich die Struktur der Kunstszene im Bereich der Malerei zuerst in Paris und dann, ab der Mitte der 1890er-Jahre, auch in Wien grundlegend: Kleine kommerzielle Galerien hatten nicht nur die Monopole der alten Kunstvereine (in Wien das des Künstlerhauses) auf dem Gebiet der Ausstellungen gebrochen,³⁰ sondern zugleich ein pluralistisches ästhetisch-stilistisches Wertesystem eingeführt und die Rolle der experimentierenden Künstler gegenüber den etablierten akademischen Meistern aufgewertet.

Diese Entwicklung, also die fundamentale Umstrukturierung der Kunstwelt und das gnadenlose Rivalisieren der verschiedenen Generationen und Gruppierungen, erfolgte überall in Europa vor dem Ersten Welt-

²⁹ Über diese Entwicklung siehe JENSEN, 1994.

³⁰ Die Galerie Miethke, die Galerie Pisko, die Galerie Arnot und auch die älteren Kunst- und Buchhandlungen wurden dynamisiert und zu Orten faszinierender moderner Ausstellungen.

krieg. Sie manifestierte sich in der zeitgenössischen Fachliteratur und in der Tagespresse in Form verschiedener ideologischer und ästhetischer Zielsetzungen, und zwar stets im Namen neuer künstlerischer Ideale, es herrschte jedoch ein ähnlicher Wettbewerbscharakter im Kampf um Marktpositionen und Imagedominanz wie in anderen Produktionsbereichen der kapitalistischen Gesellschaft. Der Prozess der Ästhetisierung vieler Lebensbereiche (die sehr viele verschiedene Aspekte hatte) führte dazu, dass die Kunst für viel breitere gesellschaftliche Schichten als je zuvor in der Geschichte ein sehr wichtiger Teil des Lebens wurde. Auch wenn die Kunst noch immer einen besonderen, privilegierten, beinahe sakralen Charakter besaß, wurde sie doch eindeutig zur Ware.

Der Künstler wurde auch zum „Unternehmer“, selbst wenn er das nicht unbedingt merkte oder, wenn ja, versuchte, es möglichst nicht zuzugeben.³¹ Die Künstlergruppen rivalisierten und kämpften im Namen der reinsten ästhetischen und ethischen Werte und der neuesten humanistischen Ideale für den gesellschaftlichen und finanziellen Erfolg. Dieser Widerspruch rührte natürlich daher, dass seit dem späten 18. Jahrhundert die Freiheit im Zentrum des neuen Bildes vom Künstler stand. Friedrich Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* waren der Ausgangspunkt dieses Konzepts, in dem die Freiheit als das „vollkommenste aller Kunstwerke“ galt und die Kunst eine entscheidende Rolle in der Erziehung des Menschen zur politischen Freiheit spielte.³² Diese romantische Vision der Kunst und die Aufwertung der Rolle des Künstlergenies hatten im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts einen enormen Einfluss in der Kunstwelt und waren grundlegende Faktoren im gesamten kulturellen Leben Europas. Es herrschte ein Kult um das Künstlergenie, der sich nicht nur in der Fachliteratur niederschlug (Künstlermonografien), sondern auch zu einer Reihe überspannter sozialer Erwartungen (vonseiten des Staates und vonseiten des Publikums) führte: Der Künstler sollte für die Entwicklung und für eine ideale Gesellschaft arbeiten, ja sogar kämpfen. Zwischen gesellschaftlichen Utopien und dem Druck des Kunstmarktes gab es ein breites Spektrum von Lebensmodellen, aber für den Künstler wurde die Welt ein Ort des Wettbewerbs.

³¹ In ideologischer Hinsicht bestand ein krasser Widerspruch zwischen dem Künstlerideal in der Theorie und der Praxis: Das idealistische Genie sollte theoretisch nie finanzielle Sorgen haben, nur schlechte und/oder Pseudokünstler waren an der kommerziellen Seite der Kunst interessiert.

³² FRICKE – GÖPFERT (Hrsg.), 1993, 571–573.

In dieser neuen Situation wurde auch die Rolle der Kunstkritiker eine andere – genauer gesagt, sie erkannten ihre neuen Möglichkeiten schnell und konstruierten neue Rollen für sich. Diese neue Rollen (Wegweiser, ideologischer Führer und/oder Agent, Werbechef) konnten sie jedoch nur mit intellektueller Offenheit und Experimentierfreudigkeit ausfüllen.

Die ältere Generation und all diejenigen, die nicht flexibel und schnell genug auf die immer neue Lösungen vorstellenden stilistischen Entwicklungen reagierten, wurden unter dem Einfluss der ständig wechselnden Anforderungen müde und konservativ: Sie konnten nicht mehr mit der Zeit gehen. Selbstverständlich waren die Jüngeren, die „Jungen“, im Vorteil, aber die Technik, die Profession der Kunstkritik, mussten auch sie erlernen. Die Ideale der beiden Generationen des Fin de Siècle waren verschieden: Die ältere wollte die Kontinuität der Geschichte mit ihren Stilformen aufrechterhalten, die jüngere verlangte eine neue, adäquate, also moderne Artikulation der Zeit, die für sie – gefühlsmäßig – völlig anders war als die Vergangenheit.

Dieser Gesinnungswechsel fiel in Wien mit einem Generationswechsel zusammen, wurde gar zu einer bewussten Konfrontation der Generationen, die sich im rhetorischen Diskurs der Kunstszene als Gegensatz zwischen Historismus und Secession manifestierte.

Zwischen den Verteidigern der alten Systeme und den jungen Vertretern der Moderne brach so auch in Wien ein Kampf aus. Doch die Akkumulation der Spannungen, die zu dieser Konfrontation führten, hatte sieben Jahre gedauert.

Das Jahr 1889 hatte Paris endgültig zur kulturellen Hauptstadt der damaligen gebildeten Welt erhoben, keine der Weltmetropolen konnte ihm diesen Rang streitig machen. So war es keine Überraschung, dass spätestens seit diesem Zeitpunkt die gesamte europäische Presse die französischen Kultur- und Kunstereignisse mit ständiger Aufmerksamkeit verfolgte, und Paris auch für die jungen Künstler Wiens zum Mekka der Malerei wurde. Italien blieb nur noch für die Anhänger der alten Künste (und für einige Maler, die als konservative Einzelgänger galten) ein unentbehrliches Bildungs- und Studienfeld.

Der große Erfolg der „Zentenarium-Kunstaussstellung“ der Pariser Weltausstellung 1889 war für die Kunstgeschichtsschreibung äußerst inspirierend; die kühnsten enthusiastischen jungen Kunstexperten versuchten sich an ersten Überblicken, sogar an Synthesen über die Malerei Europas im 19. Jahrhundert, also über die moderne Malerei. Auch wenn das Jahr-

hundert noch nicht vorbei war, wurde überall – auch in Deutschland – mit der Kanonisierung der wichtigsten modernen Meister begonnen.

Die Feuilletonisten Deutschlands (besonders Bayerns) und Österreichs bildeten weiterhin eine relativ kleine intellektuelle Gemeinschaft (die eng vernetzt war), ebenso wie die beiden Malerschulen in Wien und München. Nicht nur die jungen ungarischen, tschechischen und polnischen Künstler gingen nach München, um an der Akademie zu studieren, sondern auch mehrere Österreicher (z.B. Adalbert Franz Seligmann, Wilhelm List, Josef Engelhart, Albin Egger-Lienz).³³ Im Wiener Künstlerhaus und auch im Kunstverein stellten regelmäßig deutsche Künstler aus, und es gab einen regen stilistischen Austausch, der wissenschaftlich noch nicht aufgearbeitet ist.

4. GROßER EINFLUSS: RICHARD MUTHER

Für alle, die in der deutschsprachigen Welt Interesse an der zeitgenössischen Malerei hatten, war das dreibändige Werk Richard Muthers, „*Die Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert*“, eine Offenbarung.³⁴ Es handelte sich nicht um eine gewohnt trockene Datensammlung von Namen und Bildtiteln, sondern um eine leidenschaftliche Kampfschrift, ein erstes umfassendes Panorama der Geschichte der europäischen Malerei des 19. Jahrhunderts. (Praktisch alle Länder Europas von England bis Russland wurden darin besprochen.) Es gab schon vor diesem Werk einige Zusammenfassungen über die Malerei in Frankreich und Deutschland, aber was den Reichtum an Informationen, an einfühlsamen und plastischen Bildanalysen und nicht zuletzt die vielen (wenn auch schwarz-weißen) Illustrationen betrifft, wurden diese drei Bände zum Meilenstein der modernen Kunstgeschichte. Innerhalb von zwei Jahren wurde das Werk auch ins Englische übersetzt.

Muthers Einfluss auf die intellektuelle Elite war enorm. Durch eine breite Rezeption revolutionierte sein Ansatz in den deutschsprachigen Ländern den Zugang zur modernen Malerei. Auch wenn die professionellen Kunsthistoriker später alles unternahmen, um die Leistung und die Wichtigkeit dieser Pionierarbeit abzuwerten oder sie möglichst schnell in Vergessenheit geraten zu lassen, waren Muthers Methode und sein Ge-

³³ GRABNER, 2008.

³⁴ SCHLEINITZ, 1993.

samtkonzept besonders für die junge Generation von Kulturjournalisten und Kritikern richtungweisend. Auch wurden Personen, die nicht zur Zunft der Kunsthistoriker gehörten, wie die wichtigsten österreichischen Schriftsteller und Dichter der 1890er-Jahre, von Muther inspiriert; seine mitreißend sensuelle Prosa veränderte in der Publizistik – zumindest im deutschen Sprachgebiet – den Stil, über Kunstwerke zu schreiben. Auch Hofmannsthal und Rilke schwärmten über seinen Stil und sein Werk. Muther übte auch auf manche ältere Kunstkritiker großen Einfluss aus. Hevesi war einer von ihnen, er betonte diese Inspiration auch ständig und blieb bis zu Muthers Tod (1909) dessen treuer Freund. Er widmete seinen zweiten Sammelband von Studien und Kritiken, *Altkunst – Neukunst*, „in herzlicher Verehrung“ Muther.

Der allgemeine kämpferische Ton verstärkte sich seit Mitte der 1890er-Jahre auch bei Hevesi und durchdrang seine Schriften über die Sezession. Von den konkreten politischen Auseinandersetzungen hielt er sich jedoch – im Gegensatz zur gängigen französischen Praxis – ein Leben lang fern.

In den 1870er- und 1880er-Jahren wandte Hevesi in seinen Kritiken die Taine'schen Grundsätze folgerichtig, aber nie mechanisch an. Er ließ auch der Natur, beziehungsweise dem Temperament des Künstlers (siehe Zola), immer besondere Aufmerksamkeit zukommen und wies in seinen Schriften als einer der Ersten (anhand des „Apropos“ manchen Bildes) auf die Rolle der zeitgenössischen Mode, des Kunstmarktes und der Erwartungen des Publikums hin. Eine Art offen bekannte didaktische Absicht charakterisierte seine kritischen Schriften von Anfang an und begleitete ihn bis zum Tode.

Neben dieser Kontinuität erfolgte – wie oben erwähnt – Mitte der 1890er-Jahre eine tief greifende Wende in seinem Stil und seiner kritischen Methode. (In seinen Theaterkritiken ist dieser Wechsel kaum zu bemerken, sie sind weit weniger kämpferisch geworden.)

5. IM RAUSCH DER SEZESSION

Das letzte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts (sprichwörtlich die Zeit des Aufbruchs) war für die österreichische beziehungsweise Wiener Kunst nur rückblickend ein „goldenes Zeitalter“. Die Zeitgenossen, die einzelnen Akteure der unmittelbaren Geschehnisse, erlebten diese Jahre als eine turbulente Krisenzeit, in der die gewohnten Umgangsformen und Werte tief erschüttert, ja sogar unrettbar zerstört wurden.

Auf dem Gebiet der schönen Künste wurde die Krise am schärfsten durch die Presse artikuliert; die Dritte Wiener Internationale Kunstausstellung im Künstlerhaus im März 1894 signalisierte den Fachleuten (Kunstkritikern und Künstlern), dass die Wiener Malerei im internationalen Vergleich weit hinter den ausländischen Werken stehe, es ihr an Einfallreichum und Freude am Experiment mangle und statt dessen Routine und blasses Epigonentum herrschten.

Die goldenen Jahre des Historismus waren längst vorbei; schillernde Künstlerpersönlichkeiten wie Hans Makart, Hans Canon, August Pettenkofen oder Emil Jakob Schindler waren gestorben und Mittelmäßigkeit herrschte auf den Jahresausstellungen des Künstlerhauses, wo eine versteinerte Clique die vielversprechenden jungen Talente in den Hintergrund gedrängt hatte. Die Wiener Internationale Kunstausstellung 1894 war für die Presse eine Enttäuschung, weil die großen ausländischen Namen fehlten (die Berühmtheiten glaubten nicht, dass es wichtig wäre, Werke nach Wien zu schicken) und die heimische Kunst noch mittelmäßiger und epigonenhafter schien als je zuvor. Die ganze Wiener Kulturpresse gab unisono ihrer Enttäuschung lauten Ausdruck und bezweifelte, dass Wien – auf dem Gebiet der schönen Künste – noch eine „Kunststadt“ sei. Der Mangel an wichtigen ausländischen Meistern war ein Beweis dafür, dass „die Welt“ Wien als Kunstzentrum nicht für wichtig hielt. Die relativ kleine, aber einflussreiche Gruppe der Kunstkritiker der Tageszeitungen startete eine Pressekampagne, um das Interesse der Kulturbürokratie und des Publikums zu wecken. Sie verlangten „eine Secession“, wie München sie hatte.³⁵

Als erstes Resultat ihrer Bemühungen wurde (zu Weihnachten 1894) im Künstlerhaus das erste „Gastspiel der modernen Malerei“, die Ausstellung der Münchener Secession, organisiert. Sie war ein Riesenerfolg. Dank der Pressekampagne (siehe Hevesis Aufsätze darüber, die er in *Acht Jahre Secession* erneut publizierte) entdeckte das Wiener Publikum die moderne Malerei, und die jungen Wiener Maler wurden zu Stilexperimenten ermuntert. Neben einigen jüngeren Kollegen war Ludwig Hevesi der Wortführer in dieser Kampagne für die neue Kunst. Er war damals 51 Jahre alt und der erfahrenste Kunstkritiker der Kaiserstadt. Die um eine Generation jüngeren Kunstschriftsteller (Hermann Bahr, Bertha Zuckerkandl, Felix Salten, Franz Servaes) spürten, dass er auf ihrer Seite stand und nahmen ihn dankbar in ihre Reihen auf.

³⁵ SÁRMÁNY-PARSONS, 1997. 169–184.

Die 1890er-Jahre bedeuteten für Hevesi eine geistig-seelische Neugeburt. Er wurde wieder jung; statt ein alter „Jung-Pest Schriftsteller“ zu sein, wurde er Ehrenmitglied von „Jung-Wien“ in der Kunst.

Hevesis Stil änderte sich, wie bereits angedeutet, Mitte der 1890er-Jahre radikal. Bis dahin hatte er – wie ein geduldiger Professor der Kunstgeschichte – mit großer Sachlichkeit genaue und datenreiche Berichte geschrieben und erlaubte sich lediglich, ganz fein zu ironisieren, wenn es um misslungene, routinemäßige oder durchschnittliche Bilder ging. Er hatte viel über die Mode in der Kunstwelt, über die äußeren Umstände und über den Kunstmarkt geschrieben, war aber (außer in den Pester Jahren) nie kämpferisch geworden. Er hatte sich nicht unbedingt mit den mutmaßlichen Zielen der Künstler identifiziert. Nun jedoch stand er entschieden auf der Seite der jungen experimentierfreudigen Künstler und wurde 1897 ein aktiver und begeisterter Unterstützer der Secession und ihrer Vertreter. Er bekannte sich zu ihnen und versorgte sie mit wichtigen Ratschlägen, er schmiedete das Motto der Secession – „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit“. Mit seinen ziselierten, mit enormer Sorgfalt und taktischem Fingerspitzengefühl geschriebenen Kritiken im *Fremden-Blatt* und parallel dazu im *Pester Lloyd* erklärte er die modernen Stilexperimente und verhalf ihnen beim Publikum zum Durchbruch.

Während die Jungen (Hermann Bahr und sein Kreis) für „Enfants terribles“ gehalten wurden, blieb Hevesi – trotz seiner Metamorphose – der angesehenste Kunstkritiker der Vätergeneration. Albert Ilg starb 1896, Hans Grassberger 1898, und Ludwig Speidel schrieb kaum mehr über die bildende Kunst, sodass aus der Kritikergeneration des Historismus nur noch Hevesi aktiv war. Es ist verständlich, dass er gebeten wurde, im Prachtband für Kaiser Franz Joseph 1898 einen Beitrag über die Künste zu schreiben.

Dieser äußerst kompakte, elegante Überblick über die Kunst der vorangegangenen 50 Jahre hatte ein sehr positives wissenschaftliches Echo, sodass sich einer der wichtigsten deutschen Kunstverlage, E. A. Seemann, an Hevesi wandte, als er ein Buch über die österreichische Kunst im 19. Jahrhundert publizieren wollte. Hevesi übernahm diese Aufgabe auch deswegen gerne, weil die Wiener Secession nach 1900 – gerade wegen der Fakultätsbilder von Gustav Klimt – unter immer heftigeren Attacken zu leiden hatte. Er wollte in seiner Synthese über die österreichische Kunst gerade deshalb die Kontinuität der Erneuerungen, die geheime Tradition der experimentierenden Kunst beweisen und damit die kühnsten Meister der

zeitgenössischen Moderne (also Klimt, seinen engsten Kreis und Otto Wagner) legitimieren und kanonisieren.

1903 erschienen die beiden reich illustrierten Bände (Oesterreichische Kunst im 19. Jahrhundert Bd. I. 1800–1848, Bd. II 1848–1900), die nicht nur eine erste Zusammenfassung, sondern auch eine bis heute brauchbare „große Erzählung“ der österreichischen Kunst bieten.

Zur Einführung der Buchreihe, in der Hevesis Werk nach dem Band über die französische Kunst der zweite war, schrieb der Leipziger Verleger E. A. Seemann:

„Diese Geschichte der modernen Kunst ist die erste ihrer Art; bisher waren nur einzelne Zweige oder einzelne Länder in den Kreis der historischen Darstellung gezogen. Der ganze Stoff ist nach Ländern zerlegt worden, weil sich so am ehesten die Möglichkeit gab, für jeden Band seinen besonderen Sachkenner zu finden, der das, was er schildert, zum größeren Teil wenigstens miterlebt hat oder aus den Zeugnissen seiner Umgebung schöpfen konnte.“

In seinem nüchtern formulierten Vorwort klagte Hevesi über den Mangel an Quellen in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, berichtete über die von ihm verwendeten Unterlagen aus der zweiten Jahrhunderthälfte und betonte, dass er sein Werk nur für einen Versuch, für eine „farbige Kompositionsskizze“, halte.

In einem Brief an seinen jungen Kollegen Franz Servaes, in dem er für dessen Besprechung seines Buches dankte, schrieb er über seine Motive, die ihn dazu bewogen hatten, diesen Auftrag anzunehmen.

„Übrigens habe ich das Buch auch in aller Bescheidenheit geschrieben, denn es schwebt mir seit Jahren anderes vor und ich habe sehr viel Material gar nicht benutzt.“

Da ich einmal durch unseren tapferen Verleger in diese Richtung lanciert war, wollte ich mit der Sache einen Anfang machen, hauptsächlich, um in diesem Augenblick, wo es sich um wichtige moderne Unternehmungen handelt (Museum u. dgl.), die bedeutendsten Künstler, die dabei beschäftigt sind, im Zusammenhange der österreichischen Kunstentwicklung zu zeigen und ihre Größe durch Zusammenstellung mit bekannten Quantitäten messbar zu machen. Zu diesem Zwecke hatte ich natürlich alle ähnlichen Regungen durch das XIX. Jahrhundert mit heranzuziehen. So erscheint diese jetzige Moderne keineswegs als etwas Willkürliches, ein Privatspaß etwa, den sich eine tolle Künstlergruppe macht, sondern als et-

was aus österreichischer Natur Fließendes und auch früher zeitweilig Geflossenes“.³⁶

Es erweist sich eindeutig, dass Hevesi versuchte, auf diesem Weg die Secession als eine genuin österreichische Kunsttradition zu legitimieren. In seinem bahnbrechenden Buch interpretierte er die Erneuerer der Malerei – also diejenigen Meister, die gegenüber der herrschenden Tradition etwas Neues hervorgebracht hatten (z. B. Moritz von Schwind, Ferdinand Georg Waldmüller und Hans Makart) – als Vorläufer der Secessionisten. Im zweiten Band widmete er 25 Seiten den Meistern der Wiener Secession, weitere 15 Seiten den anderen modernen, experimentierenden tschechischen, polnischen und italienischen Künstlern, die auch alle zur cisleithaischen Reichshälfte gehörten.

Sein Werk ist aber nicht nur eine mit enorm vielen Daten versehene Geschichte der schönen Künste, sondern zugleich eine Konstruktion eines geschliffenen und überzeugenden Wertesystems mit mehreren Ordnungsprinzipien. Seine Urteilkriterien erklärt Hevesi nie in klaren Formeln; eigentlich sind sie die Weiterführung von Traditionen in eine freie, neue Gesinnung und in einen neue Eigenschaften, Formen und Farben findenden Individualismus. Als Sohn des Positivismus und Liberalismus glaubte er noch immer an den historischen Fortschritt in der Geschichte der Menschheit und der Nationen. Aber in der Kunst maß er jede künstlerische Errungenschaft mit den Anforderungen ihrer eigenen Zeit. Das heißt: Für jede Zeitspanne musste der Künstler eine zeitgemäße, also adäquate, zu der Zeit passende Kunst schaffen. Er arbeitete mit dem Konzept des Zeitgeistes und sah das Moment der Zeitgemäßheit auch im wichtigsten künstlerischen Schaffen vergangener Zeiten. So wurden alle großen Künstlerpersönlichkeiten der Vergangenheit für ihn modern und zeitgemäß. Auch wenn die Geschichte sie später überwinden sollte, haben sie ihren Wert, ihre Qualität, wenn sie einmal wirklich zeitgemäß waren, nicht verloren. Die wichtigste Errungenschaft der einzelnen Künstler war für Hevesi diese Komponente der Kunst, mit der er die Tradition verjüngte und bereicherte. Mit dieser Auffassung der lebendig fortwirkenden, sich laufend neu gebärenden Zeitkunst konnte er zwischen den Altmeistern und Neukünstlern einleuchtende und höchst überzeugende Brücken schlagen, also lebendige Traditionen entdecken.

³⁶Briefnachlass Franz Servaes. Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Handschriftensammlung.

In diesem Pionierwerk stellte der Kritiker eigentlich eine nüchterne, aber scharfsinnige Geschichte der schönen Künste in der österreichischen Reichshälfte (in einer streng chronologischen Abfolge) dar, die in ihren Analysen und Bewertungen sogar noch heute gültig ist. Er zeigte mit einem unbeirraren Qualitätsgefühl die wichtigsten Meister und ihre Er-rungenschaften so, dass ihre künstlerischen Lebenswerke aus ihrer Zeit heraus erklärt wurden. Hevesi behielt die ganze Gesellschaft mit ihren Wandlungen und wichtigsten Entwicklungen stets im Auge, um die neuen Herausforderungen des Lebens an die Künstler und die Kunst beleuchten zu können. Er erwähnte die verschiedensten Aspekte der Kunstwelt, wie den Kunstmarkt, das Mäzenatentum, die Geistesströmungen der Zeit und sogar Modetrends. Auch wenn er nicht detailliert über diese Faktoren schreiben konnte, seine Erklärungen sind trefflich, manchmal sogar über-raschend unorthodox. Selbst die Tatsache, dass er diese Einflüsse anerkannte, zeigt, welch breiten kulturhistorischen Horizont er besaß. Selbstver-ständlich half es ihm, dass er so vieles persönlich miterlebt hatte:

„Meine Hauptquelle war freilich das eigene Erlebnis während eines hal-ben Jahrhunderts, das unter anderem zahlreiche posthume und retrospek-tive Ausstellungen brachte, auch in den Hauptstädten der verschiedenen Kronländer. Das Werden Neu-Wiens habe ich miterlebt, erst als Zuschau-er, dann als Kritiker.“

Dem persönlichen Verkehr mit den bedeutendsten Künstlern danke ich manchen Einblick in die Heimlichkeiten der Entwicklung. Zur Herbei-führung der neueren und neuesten Wendungen habe ich dann auch das Meine nach Kräften ... unterstützt“, schrieb er im Vorwort.

Diese erste Geschichte der Kunst in Österreich im 19. Jahrhundert wur-de von der zeitgenössischen Kritik positiv aufgenommen. Vor dem Ersten Weltkrieg unternahm niemand mehr den Versuch, eine andere, ebenso umfassende „große Erzählung“ zu schreiben.

Hevesis permanente Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunst schärfte seinen perspektivischen Blick auf die Vergangenheit. Seine schönste, emotionale Analyse über Hans Makart und seine Kunst verfasste er im Juni 1900, und nicht zu Makarts Lebzeiten.

Hevesi nahm noch sieben Jahre lang äußerst aktiv am Kunstleben Wiens teil, nicht nur als Chronist der Secession, sondern auch weiterhin als Förderer aller neuen, wertvollen künstlerischen Experimente und als Er-zieher eines Elitepublikums, das für die Kunst besonders offen war und als Mäzene und Ausstellungsbesucher einen Teil der „Künstlerschaft“ bildete.

Als Höhepunkte dieser „goldenen Zeit“ der modernen Kunst kann man sicher zwei Ereignisse nennen: die Beethoven-Ausstellung 1902 und die Kunstschau von 1908. Hevesi erklärte in seinen mehrteiligen Ausstellungsberichten nicht nur die kompliziertesten symbolistischen Inhalte der ausgestellten Werke, sondern erzeugte auch mit treffsicheren Vergleichen und Metaphern Lust auf den Genuss ungewohnter stilistischer Lösungen. (Er besprach in allen seinen Schriften nur jene Werke, die er persönlich gesehen hatte bzw. kannte.)

Im Vorwort seines letzten Sammelbandes, *Altkunst – Neukunst*, einer Auswahl seiner Studien und Kritiken von 1894 bis 1908, schrieb er mit Genugtuung, dass diese Veröffentlichung und der Band „Acht Jahre Sezession“ [ein] „irgendwie umfassendes kunstgeschichtliches Zeitbild [darstellen], denn in dem Wiener Spiegel malt sich zunächst wohl unser eigenes modernes Kunststreben, aber nicht minder lebhaft die große Erneuerungsarbeit des Auslandes. Wechselwirkung, allseitiger Austausch von Keimen, Blüten, Früchten, internationale Strömung des Denkens, Wollens, Könnens liegen ja im Sinne einer Ära der Verkehrstechnik. Alle Kunst ist heute aller Kunst.“

Diese Worte sind die Sicht eines fortschrittsgläubigen Demokraten, der in den neuesten Entwicklungen den dauernd inspirierenden Gedankenaustausch zwischen Altem und Neuem erblickt und für einen gesamteuropäischen internationalen Kunstaustausch arbeitet.

Er war einer der größten Stilisten der Kunstkritik und gehörte zu den tolerantesten Chronisten der Kunst in der Monarchie, was seine Zeitgenossen außerordentlich an ihm schätzten.

Hevesi vereinte in seinen Feuilletons (und in seinem Oeuvre) in einer einmaligen Synthese alle drei Arten der Kunstkritik, die im 19. Jahrhundert im Bereich der Kunstberichterstattung vorherrschend waren: 1. die wissenschaftliche, 2. die literarische und 3. die journalistische Kunstkritik.

1. Er recherchierte Material und Thema immer gründlich, egal, ob es um Stilrichtungen, Nationalschulen oder einzelne Individuen ging. Er berief sich oft auf seine Quellen und war penibel präzise. Er kontextualisierte die Künstler und ihre Werke in ihrer Zeit sowie nach ihrem Ort und der jeweiligen Gesellschaft.

2. Er schrieb nicht nur über die Werke, sondern auch über die Empfindungen, Emotionen, Eindrücke, Launen und psychische Reize, die diese Werke beim Betrachter (und natürlich auch bei ihm) weckten. Dadurch schuf er einen unmittelbaren sensuellen und psychologisierenden Zugang

zu den Kunstwerken, wie er gewöhnlich nur bei Künstlern, besonders bei Dichtern, anzutreffen ist (beispielsweise in Bildbesprechungen von Rilke, Hofmannsthal usw.).

3. Die dritte, journalistische Art der Kunstberichterstattung hatte eigentlich ein Janusgesicht. In der Zeit, als die herrschenden ästhetischen Ideale des Historismus noch als zeitgemäß bewertet werden konnten, dominierten die didaktischen Impulse (also die Absicht, zu belehren). Hevesi wollte und hat stets enthusiastisch allerlei Kenntnisse über die Kunstwerke vermittelt, machte aber – natürlich – auch Reklame und betrieb „Lobbyismus“. Zuerst sehr fein und elegant, ab den späten 1890er Jahren dann immer offener und um 1900 sogar aggressiv und kämpferisch. (Das gab er selbst im Vorwort von *Acht Jahre Secession* zu.)

Als Hevesi zu der ehrlichen und aufrichtigen Überzeugung gelangte, dass die gewohnte künstlerische Routine (selbst auf hohem technischem Niveau) für die sich dramatisch verändernde Zeit nicht mehr zeitgemäß, also für die neuen Gedanken und Gefühle und für das neue Weltbild nicht adäquat war, stellte er sich konsequent auf die Seite der neu entstandenen Werke. In der Hoffnung, ganz spezifisch lokalen, aber modernen Werken und einem ausgeprägten Wiener Stil zu gesellschaftlicher Akzeptanz, also zum Erfolg verhelfen zu können, unterstützte er die Stilexperimente und interpretierte und propagierte als Erster diese Werke, die er auch von einem rein künstlerischen – also autonom visuellen – Standpunkt aus für exzellente neue Meisterwerke hielt. Deshalb wurde er der wichtigste Verteidiger von Klimt und Klimts Fakultätsbildern. Da seine Beschreibungen und Erklärungen schon am Tag der Vernissage publiziert wurden, bestimmte er eigentlich den ganzen Diskurs. Man konnte überhaupt nicht außer Acht lassen, was er sagte – auch wenn seine Meinung „nur“ im *Fremden-Blatt* mit seinen 10.000 Exemplaren und nicht in der *Neuen Freien Presse* mit 100.000 Exemplaren abgedruckt wurde. Am Rande sei angemerkt, dass von etwa 1898 bis 1903 in den wichtigsten Zeitungen beinahe überall dieselben Kritiker publizierten, die man als „Hevesi-Schüler“ bezeichnen könnte: Franz Servaes, Berta Zuckerkandl, Armin Friedmann, Hermann Bahr oder Felix Salten. Wenn man nicht Hermann Bahr, sondern den Zahlen und den gedruckten Quellen glaubt, war die Medienlobby der Moderne viel stärker als die der Opposition: Karl Kraus, Eduard Pözl und als permanenter, aber sehr kenntnisreicher „professioneller“ Kritiker-Gegenspieler Adalbert Franz Seligmann.

Hevesi wurde ein Vorreiter – nicht nur Chronist – der Secession, gerade weil er ihre Kunstaussstellungen in künstlerischer und stilistischer, also ästhetischer Hinsicht für besser hielt als die Ausstellungen im Künstlerhaus. Er berichtete selbstverständlich auch weiterhin über die Jahresausstellungen und analysierte, bewertete und lobte auch einzelne dort ausgestellte Künstler und Kunstwerke, auch wenn sie nicht zu den neuesten Stilexperimenten gehörten, aber eine hohe ästhetische Qualität besaßen.

Dasselbe galt für die Künstler des Hagenbundes und für die ausländischen Meister in Venedig, München oder Budapest.³⁷ Überall, wo er Leistungen von hoher Qualität erkannte, lobte und förderte er sie.

Aber für Hevesi war die Kunst nie Selbstzweck. Sie diente dazu, die verborgensten Gefühle, Regungen und Ideale und die Mentalität der Zeit zu artikulieren. Sein Lieblingswort war Zeitgeist.

In diesem Sinne könnte man das Motto der Secession, „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit“ auch so interpretieren, dass die Kunst völlig frei, aber für die Zeit da sein sollte, da jede Zeit (also Epoche) ihre Kunst braucht. Eine kunstlose Zeit hätte für ihn die Hölle bedeutet, weil für ihn die Welt ohne Kunst einfach unvorstellbar war.

Während seiner vierzigjährigen Praxis als Kunstberichterstatter („Chronist“, wie er selbst es nannte) sammelte er eine enorme Datenbank und ein Wissen auf dem Gebiet der schönen Künste an, wie sie damals außer ihm niemand in Wien hatte.

Er versuchte für Wien und Österreich eine österreichisch-wienerische Kunstidentität zu finden. Nicht zu konstruieren, sondern zu entdecken, weil er fest daran glaubte, dass das Wienerische etwas Substanzielles sei. Für ihn war die Wiener Kunst, besonders die der Wiener Secession und besonders die Klimts – universell und lokal zugleich.

Hevesi musste sich täglich auch mit allen Neuerscheinungen der sich radikal verändernden Kultur des Wortes (also Theater, Drama, Literatur usw.) auseinandersetzen und in seinen Theaterfeuilletons auf die dort formulierten brennendsten Fragen des sozialen, gesellschaftlichen und kulturellen Wandels der Zeit eingehen. Dadurch hatte er einen ausgeprägten Sinn für die Probleme im Zusammenhang mit der Komplexität des modernen gärenden Weltbildes und Menschenbildes seiner eigenen Zeit. Dieses

³⁷ Da er diese Feuilletons, die er nicht über die Ausstellungen der Secession geschrieben hat, in seinen Anthologien weggelassen hat, sind sie kaum bekannt. Deshalb wurden für diesen Band gerade einige dieser Schriften ausgewählt.

Menschenbild war der Hintergrund, vor dem er auch die Leistungen der bildenden Kunst maß. Die technischen Experimente in der Malerei waren für ihn dazu da, eine authentische neue Qualität zu schaffen; die Werke sollten dadurch eine tiefere und wahrhaftigere psychologische, gedankliche oder spirituelle „Botschaft“ enthalten.

Die Wiener Kunst war für ihn trotz ihrer universellen Botschaft lokal, weil er Wien leidenschaftlich liebte; er war kein Deutscher, kein Franzose, sondern ein „eingewienertes“, leidenschaftlicher Schwärmer dieser Stadt. Für ihn war die Wiener Kunst wichtiger als die in München, Berlin oder Paris. Vermutlich deshalb stellte er „nur“ den österreichischen Kanon zusammen und schrieb kein umfassendes Werk über die universelle moderne Kunst. Das war auch seine Stärke. Er verteidigte die parallelen Pluralismen und war eigentlich ziemlich besorgt, als er (schon 1900) vorausahnte, was bald danach geschah, dass nämlich Paris in der Malerei das Zentrum für die modernen Künstler in ganz Europa wurde. Bald wollten sie nur nach der letzten Pariser Mode malen, fauvistisch oder kubistisch. Es blieb ihm erspart, zu erleben, dass nur das als modern zählte, was nonfigurativ oder abstrakt war.

Der Kult, oder besser: die Freiheit, des künstlerischen Schaffens und des künstlerischen Individuums, bedeutete für Hevesi, individuelle Lösungen für die zeitgemäße Kunst zu schaffen, und er schloss auf theoretischer Ebene entschieden aus, dass nur modern und wertvoll sein könne, was aus Paris kam.

Für ihn waren Toorop, Khnopff, Segantini, Klinger, Wyspiański oder Meštrović ebenso modern wie Klimt. Wo er eine aufrichtig neue individuelle und möglichst eigene Auseinandersetzung mit der eigenen Zeit und dem künstlerischen, also menschlichen, Thema fand, analysierte, bewertete und schätzte er leidenschaftlich und ernst.

Er hatte keinen Lieblingsstil, nur Lieblingskünstler. (Einer von ihnen war Gustav Klimt.) Gerade weil er kein „ideologischer Kunstkritiker“ war, konnte er sich diese ehrliche Offenheit bewahren, und wurde nie dogmatisch, weil er auch Ironie und Humor besaß.

Ludwig Hevesi verkörperte den freien Kunstkritiker der Moderne, der nicht zum Diener politischer Utopien wurde – und deshalb niemals vorschreiben wollte, in welchem Stil und wie man malen sollte.

Ilona SÁRMÁNY-PARSONS

LITERATURVERZEICHNIS

GEDRUCKTE QUELLEN

- HEVESI, 1869/1: Ludwig HEVESI: Die Genelli-Ausstellung. (*Pester Lloyd*, Nr. 87. Do., 15. April 1869)
- HEVESI, 1869/2: Ludwig HEVESI: Die erste internationale Kunstausstellung im Künstlerhause zu Wien I. (*Pester Lloyd*, Nr. 93. Do., 22. April 1869) — Siehe das 1. Feuilleton in diesem Buch (im Anhang, die Kunstkritiken von Ludwig Hevesi)!
- HEVESI, 1869/3: Ludwig HEVESI: Die erste internationale Kunstausstellung im Künstlerhause zu Wien II. (*Pester Lloyd*, Nr. 94. Fr., 23. April 1869, Beilage)
- HEVESI, 1869/4: Ludwig HEVESI: Die erste internationale Kunstausstellung im Künstlerhause zu Wien III. (*Pester Lloyd*, Nr. 95. Sa., 24. April 1869, Beilage)
- HEVESI, 1871: Ludwig HEVESI: Kunstausstellung. (*Pester Lloyd*, Nr. 97. Mi., 26. April 1871)
- HEVESI, 1876/1: Ludwig HEVESI: Das Schiller-Denkmal. (*Fremden-Blatt*, Nr. 312. Sa., 11. Nov. 1876)
- HEVESI, 1876/2: Ludwig HEVESI: Josef von Führich. (*Fremden-Blatt*, Nr. 77. Sa., 18. März 1876) — Siehe das 2. Feuilleton in diesem Buch (im Anhang, die Kunstkritiken von Ludwig Hevesi)!
- HEVESI, 1877/1: Ludwig HEVESI: Die akademische Kunstausstellung I. Plastik. (*Fremden-Blatt*, Nr. 94. Sa., 7. Apr. 1877)
- HEVESI, 1877/2: Ludwig HEVESI: Die akademische Kunstausstellung II. Architektur und Anderes. (*Fremden-Blatt*, Nr. 104. Di., 17. April 1877)
- HEVESI, 1877/3: Ludwig HEVESI: Die akademische Kunstausstellung III. Malerei, ältere Periode. (*Fremden-Blatt*, Nr. 111. Di., 24. April 1877)
- HEVESI, 1877/4: Ludwig HEVESI: Die akademische Kunstausstellung IV. Malerei – Füger und seine Richtung. (*Fremden-Blatt*, Nr. 127. Do., 10. Mai 1877)
- HEVESI, 1877/5: Ludwig HEVESI: Die historische Kunstausstellung der Akademie V. Malerei – Wiener Genre und Landschaft. (*Fremden-Blatt*, Nr. 143. So., 27. Mai 1877)
- HEVESI, 1877/6: Ludwig HEVESI: Aus dem Künstlerhause II. (*Pester Lloyd*, Nr. 334. So. 2. Dez., 1877, Beilage)
- HEVESI, 1878/1: Ludwig HEVESI: „Der Einzug Karls V. in Antwerpen.“ Gemälde von Hans Makart. Künstlerhaus. (*Fremdenblatt*, Nr. 70. Do., 12. März 1878)
- HEVESI, 1878/2: Ludwig HEVESI: Wilhelm Leibl. (*Pester Lloyd*, Nr. 15. 15. Jan. 1878)
- HEVESI, 1879/1: Ludwig HEVESI: Die Votivkirche. (*Fremden-Blatt*, Nr. 101. Sa., 12. April 1879)
- HEVESI, 1879/2: Ludwig HEVESI: Von der Votivkirche. (*Fremden-Blatt*, Nr. 112. Do., 24. April 1879)
- HEVESI, 1879/3: Ludwig HEVESI: Munkácsy's Milton. Künstlerhaus. (*Fremden-Blatt*, Nr. 8. Do., 9. Jan. 1879) — Siehe das 4. Feuilleton in diesem Buch (im Anhang, die Kunstkritiken von Ludwig Hevesi)!
- HEVESI, 1879/4: Ludwig HEVESI: Titanenkampf von Anselm Feuerbach. (*Fremden-Blatt*, Nr. 140. Do., 22. Mai 1879)
- HEVESI, 1879/5: Ludwig HEVESI: Die zehnte Jahresausstellung I. Künstlerhaus. (*Fremden-Blatt*, Nr. 83. Di., 25. März 1879)
- HEVESI, 1879/6: Ludwig HEVESI: Die zehnte Jahresausstellung II. Künstlerhaus. (*Fremdenblatt*, Nr. 86. Fr., 28. März 1879)
- HEVESI, 1879/7: Ludwig HEVESI: Die zehnte Jahresausstellung III. Künstlerhaus. (*Fremden-Blatt*, Nr. 91. Mi., 2. April 1879)
- HEVESI, 1881: Ludwig HEVESI: Basil Wereschtschagin. (*Pester Lloyd*, Nr. 301. Di., 1. Nov. 1881)
- HEVESI, 1882: Ludwig HEVESI: Von der internationalen Kunstausstellung. (*Fremden-Blatt*, Nr. 90. 1. April 1882)

- HEVESI, 1884: Ludwig HEVESI: Hans Makart. (*Fremden-Blatt*, Nr. 274, Sa., 4. Okt. 1884) — Vgl. das 6. Feuilleton in diesem Buch (im Anhang, die Kunstkritiken von Ludwig Hevesi)!
- HEVESI, 1885: Ludwig HEVESI: Hans Canon. (*Fremden-Blatt*, Nr. 254, Di., 15. Sept. 1885)
- HEVESI, 1886: Ludwig HEVESI: Das Tegethoff-Denkmal. (*Fremden-Blatt*, Nr. 267, So., 26. Sept. 1886)
- HEVESI, 1887: Ludwig HEVESI: Die Enthüllung des Haydn-Monuments. (*Fremden-Blatt*, Di., 31. Mai 1887. Abendblatt)

LITERATUR

- FRICKE – GÖPFERT (Hgg.), 1993: Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. *Schiller: Sämtliche Werke*, Bd. 5, Hrsg. von Gerhard Fricke – Herbert G. Göpfert. München, 1993.
- FRODL, 2002: Gerbert FRODL: Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert. *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Bd. 5, 19. Jahrhundert. Hrsg. von Gerbert Frodl. München/Berlin/London/New York, 2002.
- GRABNER, 2008: Sabine GRABNER: Künstler aus Österreich an der Akademie in München. *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste*. Hrsg. von Nikolaus Gerhart – Walter Grasskamp – Florian Matzner. München, 2008.
- Hevesi, 1873: Ludwig HEVESI: *Budapest und seine Umgebung*. Budapest, 1873.
- HEVESI, 1903: Ludwig HEVESI: *Oesterreichische Kunst*. LEIPZIG, 1903.
- HEVESI, 1906: Ludwig HEVESI: *Acht Jahre Sezession*. WIEN, 1906.
- HEVESI, 1909: Ludwig HEVESI: *Alt Kunst – Neukunst Wien*. WIEN, 1909.
- JENSEN, 1994: Robert JENSEN: *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*. Princeton, 1994.
- MAHLER, 1963: Alma MAHLER: *Mein Leben*. Frankfurt am Main, 1963.
- ROESSLER, 1923: Arthur ROESSLER: *Ludwig Speidel und Ludwig Hevesi – zwei Bildminiaturen in einem Rahmen*. Wien/Leipzig, 1923.
- SÁRMÁNY-PARSONS, 1997: Iлона SÁRMÁNY-PARSONS: Auftakt zur Moderne. *Kunstkritik der Wiener Tagespresse 1894. Zeitungen im Wiener Fin de Siècle*. Hrsg. von Sigurd Paul Scheichl – Wolfgang Duschkowitsch. Wien/München, 1997.
- SÁRMÁNY-PARSONS, 2003: Iлона SÁRMÁNY-PARSONS: Ludwig Hevesi 1843–1910: Die Schaffung eines Kanons der österreichischen Kunst. 1. Teil: Frühe Jahre und Wegbereiter. *Österreichische Geschichte und Literatur (ÖGL)* 47,6 (2003).
- SCHLEINITZ, 1993: Rotraud SCHLEINITZ: *Richard Muther – ein provokativer Kunstschriftsteller zur Zeit der Münchener Sezession*. Hildesheim, Zürich, 1993.
- SCHULTE, 1997: Christoph SCHULTE: *Psychopathologie des Fin de Siècle. Der Kulturkritiker, Arzt und Zionist Max Nordau*. Frankfurt am Main, 1997.
- SPRINGER, 1995: Elisabeth SPRINGER: Biographische Skizze zu Albert Ilg (1847–1896). *Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition*. Hrsg. von Friedrich Polleroß. Wien/Köln/Weimar, 1995. 319–344
- STACHEL, 2007: Peter STACHEL: Albert Ilg und die „Erfindung“ des Barocks als österreichischer „Nationalstil“. *Barock – ein Ort des Gedächtnisses. Interpretation der Moderne/Postmoderne*. Hrsg. von Moritz Csáky, Federico Celestini, Ulrich Tragatschnig. Wien/Köln/Weimar, 2007. 101–152.
- TELESKO, 2008: Werner TELESKO, *Kulturraum Österreich. Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*. Wien/Köln/Weimar, 2008.
- UJVÁRY, 2007: Hedvig UJVÁRY: *Dekadenzkritik aus der „Provinzstadt“*. Max Nordaus Pester Publizistik. Budapest, 2007.

- VÖRÖS, 1997: Károly VÖRÖS: Birth of Budapest. Building a metropolis, 1873–1918. *Budapest A history from its beginnings to 1998*. Hrsg. von András Gerő – János Poór. Boulder, Colorado, 1997.
- WAGNER-RIEGER (Hg.), 1969–1981: *Die Wiener Ringstraße*. Bild einer Epoche. 11 Bände. Hrsg. von Renate Wagner-Rieger. Wien/Wiesbaden, 1969–1981.
- WALTER, 1994: Edith WALTER: *Österreichische Tageszeitungen der Jahrhundertwende. Ideologischer Anspruch und ökonomische Erfordernisse*. Wien/Köln/Weimar, 1994.
- ZUCKERKANDL, 1970: Bertha ZUCKERKANDL: *Österreich intim. Erinnerungen 1892–1942*. Frankfurt am Main, Berlin, 1970.
- ZUDRELL, 2003: Petra ZUDRELL: *Der Kulturkritiker und Schriftsteller Max Nordau*. Würzburg, 2003.



LUDWIG HEVESI ALS THEATER- UND LITERATURKRITIKER DES PESTER LLOYD 1900–1910

I. EINFÜHRUNG

Der ungarische Schriftsteller und Zeitungsredakteur Ludwig Hatvany, der ähnlich wie Hevesi im kulturellen Sinne über eine Doppelidentität verfügte, schrieb Ende März 1910 in seiner Erinnerung an den erst vor Kurzem verstorbenen Kollegen: „Merkwürdig war [...], dass er [Hevesi] als Kritiker der bildenden Kunst bedeutend fortgeschrittener war als in der literarischen Kritik.“¹ Dieses Urteil über Hevesis literaturkritische Tätigkeit hat sich im Laufe der Zeit noch mehr gefestigt, so stellte etwa 75 Jahre später, 1984, der Herausgeber der Reprintausgabe des Hevesi-Bandes *Acht Jahre Sezession*, Otto Breicha, gleichermaßen lapidar fest: „Hevesi, der die Sache der Sezession verfochten hat wie kein anderer, lebte an der neuen Wiener Literatur seiner Zeit erstaunlich vorbei [...]“.² Das Ziel des vorliegenden Beitrags ist diese Behauptungen zu widerlegen und zu beweisen, dass Ludwig Hevesi die Literatur seiner Zeit überhaupt nicht ignorierte und auf dem Gebiet der Theaterkritik auch Hervorragendes geleistet hat.

Bei der Darstellung von Hevesis Theaterkritik beziehe ich mich auf seine nach 1900 in der ungarischen Tageszeitung *Pester Lloyd* wöchentlich erschienenen Feuilletons, die in der Reihe *Wiener Theater* gebracht wurden. Der *Pester Lloyd* war nach dem Wiener *Fremden-Blatt* das zweitbedeutendste regelmäßige Publikationsorgan von Hevesi.³ Mit dem Auftrag des le-

¹HATVANY, 1910. 4.

²HEVESI, 1984. 1.

³Kurz über die Zeitung: Als ein Zeichen der Konsolidierung wurde der *Pester Lloyd* fünf Jahre nach der Niederlage des ungarischen Freiheitskrieges 1848/49 im Rahmen der von jüdischen Kaufleuten gegründeten Pester Lloyd-Gesellschaft gegründet. Seit dem Ausgleich 1867 galt er während seines 90-jährigen Bestehens bis 1944 als das wichtigste halbf-

gendären Chefredakteurs, Max Falk, für den *Pester Lloyd* zu schreiben, sei ihm seit 1875 die Möglichkeit geboten, um, wie es Hevesi selbst formulierte, „die ganze Zeit einen regelrechten Parallelfeldzug zur kunstkritischen Beeinflussung auch der anderen Reichshälfte“ führen zu können.⁴ Bis etwa 1910 war es von den Mitarbeitern Hevesi, der sich im *Pester Lloyd* für die Sache der literarischen Moderne am konsequentesten und effektivsten einsetzte, weil die anderen, der Moderne verpflichteten Theater- und Literaturkritiker im Blatt, erst später, nach seinem Tod im Jahre 1910, auftraten.⁵

Auch wenn Hevesi der Tätigkeit des Theaterkritikers im Allgemeinen eine große Wichtigkeit beimaß, hielt er diese in seinem eigenen Fall wahrscheinlich für nicht ausschlaggebend, hatte er doch seinen theater- und literaturkritischen Schriften – im Gegensatz zu den Kunstkritiken und der belletristischen Kurzprosa – nie einen eigenen Band gewidmet. Das Fehlen des eigenen Interesses führte dazu, dass dieser Bereich seines kritischen Œuvre in Vergessenheit geraten ist und eine diesbezügliche Forschung noch immer aussteht. Um Hevesis Bedeutung für die Theater- und Literaturkritik in der Epoche der Wiener Moderne vollends zu erfassen, werden im Rahmen dieses Beitrags nicht nur seine literarästhetischen Prinzipien erörtert, sondern es kommt auch zu einem Vergleich mit den tonangebenden Kritikern der Zeit, Hermann Bahr und Alfred Kerr. Nicht vergessen werden aber auch seine bereits zu Lebzeiten große Berühmtheit erlangten Festreden, die schließlich in einem gesonderten Kapitel in Hinblick auf ihre Modernität besprochen werden.

fizielle Zeitungsorgan der ungarischen Regierung. Das Zielpublikum war das gebildete Großbürgertum der Hauptstadt, der *Pester Lloyd* erschien jedoch nicht nur in Budapest, sondern auch in mehreren europäischen Hauptstädten. Er verpflichtete sich der Verbreitung der liberalen Ökonomie und der ungarischen Kultur, sowie der Vertretung der offiziellen ungarischen politischen Interessen im Ausland. Da die hinter ihm stehende finanzielle Basis viel größer war als die hinter den ungarischsprachigen Tageszeitungen, konnte das Blatt in Ungarn in der größten Auflagenhöhe erscheinen, nach dem Format des *New York Times*, in einem Umfang von circa 20 Seiten, am Wochenende sogar in einem doppeltem Umfang. Im Gegensatz zu den anderen ungarischsprachigen Tageszeitungen verfügte er noch über den Vorteil, eigene ausländische Berichterstatter zu beschäftigen. Sie berichteten regelmäßig über Theater, Kunst und sonstige kulturelle Ereignisse in Wien und Berlin, seltener Paris und Mailand.

⁴ HEVESI, 1984. X.

⁵ Hier sind vor allem die Kritiker Felix Salten, Julius Bab, Ernst Goth und Michael Josef Eisler gemeint.

2. HEVESI UND DIE LITERATUR- UND THEATERKRITIK DER JAHRHUNDERTWENDE

Hevesi hat wahrscheinlich im Bereich der Theaterkritik nicht die Pionierarbeit geleistet, wie in der Kunstkritik, zweifellos verfügte er aber unter den zahlreichen Kulturjournalisten der deutschsprachigen Presse über eine unverwechselbare Stimme und ein markantes kritisches Profil. Nie verfehlte er die ursprüngliche Zielsetzung der Theaterkritik, die Orientierung des Publikums auf hohem Niveau. In dieser Hinsicht stand er seinen berühmten Zeitgenossen, etwa Hermann Bahr und Alfred Kerr, in nichts zurück. Weshalb Bahr und Kerr der Ansicht der Literaturwissenschaft nach für diese Epoche bis heute als Leitfiguren der Kritik gelten, hängt damit zusammen, dass sie die um diese Zeit entstandene, als innovativ geltende impressionistische Literaturkritik am vollkommensten repräsentierten. Nach der traditionellen kritischen Praxis der Normsetzung brachte nämlich die Offenheit der impressionistischen Kritik einen richtigen Paradigmenwechsel und wurde von den Zeitgenossen begrüßt, wie es das folgende Zitat zeigt:

Die Zeit der behäbigen Onkelhaftigkeit in der Kritik, des wohlwollenden oder stirnrnzehenden Zensurausteilens von anno Sarcy ist glücklicherweise ebenso vorbei, wie die der fixen, stets paraten Maßstäbe, des unentwegt entschiedenen Ja- und Neinsagens – dieses ganz lächerlichen Papsttums überhaupt.⁶

Um den modernen Bestrebungen kein Hindernis stellen zu müssen, verzichteten die impressionistischen Kritiker auf die Nachprüfung stabiler ästhetischer Maßstäbe, statt dessen versuchten sie sich in das Werk völlig einzuleben und ihre Eindrücke dabei zu registrieren. Zweifellos fühlte es zur Formulierung subjektiver Meinungen, das wichtigste Merkmal des impressionistischen Kritikers war jedoch nicht die Absage von der Wertung schlechthin, sondern die Bereitschaft des Nachfühlers. Hermann Bahr selbst charakterisiert dieses Verhalten folgendermaßen:

Der Kritiker hat irgend einen Eindruck gehabt, diesen Eindruck will er darstellen und will ihn dann vor sich selber rechtfertigen. Er ist ein guter Kritiker, wenn er fähig ist, erstens überhaupt einen Eindruck zu haben, zweitens diesen Eindruck darzustellen und drittens sich über diesen Ein-

⁶GOETH, 1907. 13–14.

druck Rechenschaft zu geben. Gelingt ihm das, so hat er alles erreicht, was ein ehrlicher Kritiker überhaupt erreichen kann.⁷

Eine Kritik hatte sich demnach auf die Wiedergabe des Theatererlebnisses zu beschränken, dies aber mit solcher Suggestion und einmaligen sprachlichen Ausdruckskraft, dass die kritischen Texte nicht selten das Niveau eines literarischen Textes erreichten, was insbesondere die Ambition von Alfred Kerr war.

Hevesi gehörte nicht in diese Kategorie der impressionistischen Kritiker. Er war mindestens 20 Jahre älter als die vorhin genannten; bei seiner Propagierung der zeitgenössischen Literatur war jedoch der Altersunterschied nicht bemerkbar. Genauso gut wie jene verstand er es auch mit Metapher, Wortspiel und Satzodynamik umzugehen, seine eigenen literarischen Versuche – Skizzen, Humoresken und Erzählungen – füllten doch mehrere selbstständige Bände.⁸ Was er in diesen in stilistischer Hinsicht vollbrachte, war von den Zeitgenossen stets anerkannt. In der Theaterkritik war für seine Schreibweise über die jetzt Erwähnten hinaus die Ironie bestimmend; Pathos und Berührung wurden nur in Ausnahmefällen geduldet. Dieser Stil allein macht darauf aufmerksam, dass Hevesi seine kritische Distanz nie aufgab. Zum Aufgehen im Theatererlebnis, wie die impressionistischen Kritiker, war er nicht bereit; er behielt ständig seine eigenen – absolut modernen und gleichzeitig klassischen – Wertmaßstäbe. Damit ist er in dieser Zeit allerdings nicht allein; von den namhaftesten deutschsprachigen Kritikern haben unter anderen der viel jüngere Berliner Julius Bab und der Wiener Felix Salten, ihre Wertvorstellungen und Erwartungen genauso bewahrt.

Hevesis Theater- und Literaturkritik war verständlicherweise von der kunsttheoretischen Auffassung der Sezession stark geprägt; in Abgrenzung von der impressionistischen Kritik à la Bahr und Kerr, könnte man auf Grund der vermittelten ästhetischen Ansichten sowie der sprachlichen Gestaltung, seine Literatur- und Theaterkritik sezessionistisch nennen.

Will man den Hauptmaßstab bei der kritischen Wertung von Hevesi bestimmen, so lässt sich die Verbindung des Ästhetischen mit dem Ethischen als das entscheidendste Moment ausweisen. Das theoretische Fundament dazu mag für ihn von den englischen Präraffaeliten her gekommen sein, wie es eine englische Kunsthistorikerin, mit dem Namen Amalia S.

⁷BAHR, 1911. 205.

⁸Die letzte Auswahl seiner Skizzen, Humoresken und Reiseberichte: HEVESI, 1990.

Levetus, ein Jahr nach Hevesis Tod in ihren, im *Pester Lloyd* veröffentlichten Erinnerungen, beteuerte. Sie kannte Hevesi persönlich, zwischen ihnen entwickelte sich eine Art Freundschaft. Auf Grund ihrer Gespräche nannte Amalia Levetus John Ruskin den englischen Lieblingsautor von Hevesi und sie hob auch seine tiefgehenden Kenntnisse in der englischen Literatur hervor.

Hevesi spürte lebenslang eine tiefe Sympathie für die Kunstauffassung der englischen Präraffaeliten,⁹ welche bekanntlich für die englische Sezession von großer Bedeutung waren. Nach den Präraffaeliten hatte das Kunstwerk eine ethische Aufgabe zu erfüllen, somit bildeten bei ihnen Ethik und Ästhetik eine Art Symbiose. Manche Äußerungen von John Ruskin lassen zwar darauf schließen, dass er geneigt war, die Ästhetik der Ethik unterzuordnen, seine Kenner machen aber darauf aufmerksam, dass es letztlich unentscheidbar bleibt, ob in seiner Gedankenwelt die Ethik von der Ästhetik unterstützt wurde oder umgekehrt.¹⁰

Hevesi war allerdings für die Priorität des Ästhetischen, wie es seine Rezension über das 1908 erschienene, großes Aufsehen erregende Buch des am Anfang zitierten ungarischen Schriftstellers Ludwig Hatvany, mit dem Titel *Wissenschaft des Nichtwissenswerten*, nahelegt. In der Rezension protestiert Hevesi, gleichsam der Verfasser, gegen den seelenlos gewordenen Unterricht der antiken Kultur in den humanistischen Gymnasien. Beide warnen vor der Tendenz, die hellenische vor der klassischen antiken Kultur zu bevorzugen, weil dadurch die historisch-politischen Umstände zu einer höheren Bedeutung kämen als die ästhetischen Werte. Bezeichnenderweise zitiert Hevesi diesbezüglich aus dem Buch Hatvanys dessen Befürchtung herbei, „dass die humanen Wissenschaften durch absichtliche Ertötung ihres ästhetischen Sinnes um die Humanität gebracht werden“. ¹¹ Daraus kann man den Schluss ziehen, es kommt bei Hevesi vor allem auf Bewahrung der Konditionen der Humanität an, dies scheint aber erst die Erhaltung der ästhetischen Qualität zu ermöglichen.

⁹ LEVETUS, 1911. 2–4.

¹⁰ ŽMEGAČ, 1988. 29.

¹¹ HEVESI, 1908. 2.

3. CHARAKTERZÜGE DER THEATERKRITIK VON HEVESI

3. I. INTERMEDIALES HERANGEHEN AN LITERARISCHE TEXTE

Hevesi wollte sein kunsthistorisches Interesse auch in den Theaterberichten nicht verleugnen: nie verpasst er die Gelegenheit, auf die Berührungspunkte zwischen Literatur und Bildenden Künsten aufmerksam zu machen. Für ein solches, intermediales Herangehen bietet das sezessionistische Theater nicht selten Möglichkeit, war doch die Idealvorstellung der sezessionistischen Künstler gerade das Gesamtkunstwerk. Es ist selbstverständlich, wenn Hevesi als Theaterkritiker auf ein Theaterstück vom Charakter eines Gesamtkunstwerks trifft, dann versäumt er nicht, sowohl von dem literarischen als auch von dem visuellen Erlebnis gleichwertig zu berichten. Einen günstigen Anlass bieten dazu die berühmten illustrierten Dramen, Maeterlincks Stück *Der Tod des Tintagiles*, zu dem Ferdinand Khnopff Illustrationen malte, und Oscar Wildes *Salome*, das mit den Zeichnungen von Aubrey Beardsley herausgegeben wurde. Für die intermediale Darstellungsweise Hevesis ist bezeichnend, dass die Besprechung des dramatischen Werkes durch eine Bildbeschreibung ergänzt wird, wobei in dem ersten Falle z. B. Bild und Text bzw. szenische Darstellung unmerklich ineinander übergehen: Als das „ergreifendste“ dieser Bilder Khnopffs beschwört Hevesi die Szene mit der eisernen Tür herauf, die wie eine „eherne Felswand“ erscheint; gleich danach berichtet er von den Tönen und Lauten, die zu der Theaterraufführung gehören:

[...] man sieht kein Schlüsselloch, keine Angeln, keinen Türspalt, und doch muß einer vorhanden sein [...] und an dieser Türe muß Ygraine in ohnmächtiger Verzweiflung lauschen und hören, wie hinter der Türe Tintagiles erwürgt wird. Er spricht mit ihr und sagt alles, was jenseits vorgeht, bis er „eine Hand an der Kehle fühlt“ und dann nur noch sein Todesschrei durch das Eisen dringt.¹²

In dem ersten Satz des obigen Zitats dominiert noch die Wahrnehmungsperspektive des Bildbetrachters, in der Fortsetzung wird der Leser des Theaterberichtes schon in den Zuschauerraum versetzt.

¹² HEVESI, 1902/I. 3.

Auch dem Bericht von Wildes *Salome* wird der visuelle Effekt mit dem akustischen, für den der dramatische Text sorgte, gleich verknüpft. Durch die Art und Weise einer solchen Darstellung erfährt nicht nur das konkret besprochene Bühnenstück, sondern auch das Gesamtkunstwerk schlechthin seine Bestätigung:

Es ist die Vision Eines von der präaffaelitischen Brüderschaft, Bild um Bild, nur mit den Augen zu verstehen, auf den ersten Blick und unvergeßlich. Zu diesem malerischen Element gesellt sich noch das musikalische. Wie eine tragische Mondscheinsonate ist das Stück geführt, mit einer Polyphonie von Instrumenten. Manche Reden klingen wie Präludien. Dann kommen von Zeit zu Zeit Akkorde, wie von Harfenbegleitung, immer dieselben, refrainartige, seltsame Echos, die ein Instrument wieder aufnimmt, weiterspinn. Es scheint ein Kompositeur zu dichten.¹³

Während Hevesi auf manche Einzelheiten der Aufführung im Deutschen Volkstheater, insbesondere auf Kostüm und Spiel der Hauptdarstellerin, näher eingeht, macht er gleichzeitig aufmerksam darauf, dass ihr letztes Kostüm in Wien „lediglich aus Schmucksachen zu bestehen scheint“ und er bezeichnet dies ironisch als „Trikotfreiheit“. Daraufhin bringt er die Salome-Illustrationen von Aubrey Beardsley in Erinnerung, um den gewagten theatralischen Effekt noch mehr zu verstärken:

Der Typus, den dieser geniale Zeichner [...] erfand, ist der einer Prinzessin Vampyr, mit dünnen Blutsaugerlippen, und einer erwürgenden, tropischen Kletterblume, juwelenprächtigt und gifthauchend, und einer unheimlich schmiegsamen, immer nach Beute schleichenden Raubkatze, deren spezifische Gebärde das Lechzen ist. Man kann ihr verzwicktes, kleines Hexenprofil nicht vergessen, dieses Spiel der Nüstern und Lauern der Augen, der Ohren, der kleinen spitzen Zähne. Ein reizendes Dämönchen, voll folternden Geprickels und tödtlichen Nervenkitzels [...]. Nur die Kostüme, die diese Person trägt! Dieses System von unerwarteten kleinen und großen Décollétés, die überall verwirrende Pointen aufsetzen, mit einem förmlich psychologischen Instinkt [...] Das ist die Salome einer Kunstpoche, die das Perverse künstlerisch zu gestalten wagte. Welch eine weite Strecke seit der Salome Henri Regnault's, die vor 1870 solchen Aufruhr erregte, das gelb-in-gelbe Bild mit rabenschwarzem Haarmasse des hochbusigen, fleischstrotzenden Weibes. Regnault war eine Unschuld im Vergleiche zu Aubrey Beardsley und Oscar Wilde.¹⁴

¹³ HEVESI, 1903/2. 5.

¹⁴ Ebd.

Wie aus dem Obigen hervorgeht, lässt sich bei Hevesi das literaturkritische von dem kunstkritischen Interesse nicht trennen. Die künstlerische Technik sowohl von Wilde als auch von Beardsley gipfelt nach ihm in dem „psychologischen Instinkt“; und was er als ästhetische Lehre formuliert, gilt gleichermaßen für die gesamte sezessionistische Kunst und Literatur: er hält es für ein Novum seiner ‚Kunstepoche‘, dass sie „das Perverse künstlerisch zu gestalten wagte“. ¹⁵

Was Hevesi eigentlich beschäftigt, ist in erster Linie nicht das Perverse, sondern ein ganzes Problemfeld der Moderne seit Baudelaire: die Darstellbarkeit des Widerwärtigen, Normwidrigen in der Kunst.

3. 2. LITERARÄSTHETISCHE MASSSTÄBE

Hevesi hat kein literarästhetisches Programm entworfen, in seinen kritischen Schriften vertritt er jedoch konsequent solche Ansichten, anhand derer sich ein kohärentes literarästhetisches Paradigma rekonstruieren lässt. Dass die Begriffe dabei schwanken oder auf eine eigentümliche Weise miteinander vermischt werden – Ibsen und Hofmannsthal nennt er z. B. „zwei verschiedene Arten moderner Romantik“ –, ¹⁶ soll nicht verdecken, dass er sich nicht nur in der Kunst-, sondern auch in der Theaterkritik für die Moderne einsetzt. Mit hoher Begeisterung schreibt er über Autoren und Werke, die bis heute als deren Repräsentanten gelten – z. B. Ibsen, Maeterlinck, G. B. Shaw, Wedekind, Hofmannsthal –, und er ist sich auch ihrer Bedeutung bewusst, wenn sie in seinen Theaterberichten an die Spitze moderner Dramatik gestellt werden. Daneben formuliert Hevesi manchmal Thesen, die von literarästhetisch fundierten Kenntnissen und Überzeugungen zeugen und durchaus der ästhetischen Auffassung der Moderne inhärent sind. Wenn er unter Berufung auf die künstlerische Souveränität das moderne Theater von jeder didaktischen Verpflichtung freisprechen will, ist diese Absicht mit der Forderung der Moderne nach Autonomie in der Kunst verwandt:

Das Theater, meinte man früher, sei Erziehungsinstitut, und zwar im Sinne des Pensionats. Illustration gleichsam nur Literaturstunde und ‚zur Ästhetik für Dramen‘. Gut, es ist auch das: Man gebe den Unreifen und Halb-

¹⁵Ebd.

¹⁶HEVESI, 1900/2. 3.

reifen ein Theater für Unreife und Halbreife, denn sie haben ein Recht darauf. Aber die Erwachsenen haben ebenso viel Recht auf ein erwachsenes Theater [...] Politische, ökonomische, soziale, juristische, erotische Themen, für alles werden eigene Theaterleute kommen, denn alles ist theatralisch genug interessant zu gestalten. Bisher herrschte der historisch-anekdotische Standpunkt vor. Die beliebtesten Klassiker stehen fast durchaus auf diesem und werden vor allem als Jugendschriftsteller geschätzt. Sie leben nämlich in bürgerlich engen Zeitläuften und die deutschen auch noch inmitten eines kleinstädtischen Publikums. Das provinzielle, spießbürgerliche Element lastete auf ihnen und zwang sie zum Paktieren. Euripides, Shakespeare, Goethe und Ibsen sind die Befreier, die Dichter von heute und morgen. In Wedekind würden sie sich fortgesetzt fühlen.¹⁷

Das obige Zitat zeigt gleichzeitig, dass es für Hevesi, sowohl in der bildenden Kunst, als auch in der Literatur nur eine einzige unteilbare Literaturentwicklung gibt. Bei aller Sympathie für die modernen Autoren will er die alten und die neuen, die Klassiker und die Modernen nicht einander gegenüber ausspielen. Was für ihn allein gilt, ist die Qualität, es komme nach ihm nicht auf die Überwindung des Früheren, sondern auf das Gerechwerden der eigenen Zeit an. Aus dieser Offenheit folgt, dass es ihm nicht schwer fällt, Dichter der Gegenwart von ganz anderer Problemstellung und Ausdrucksweise gleichermaßen hochzuschätzen. In der oben schon erwähnten Darstellung moderner Dramatik charakterisiert er die Alternativen folgendermaßen: „Ibsen der scharfe, wache Freiluftdichter voll forschender Fragen, Hofmannsthal der eingesponnene Traumwache [...], ein Brüter und Deuter um des Brütens und des Deutens willen.“¹⁸

Ibsen nennt er „den großen Lügentöter“,¹⁹ der „die moderne Reallüge in ihren verschiedenen Formen aufs Korn genommen [hat]. Die Familienlüge, Ehelüge, Liebeslüge, Lebenslüge, Tugendlüge, – lauter Lügen, von denen Peer Gynt noch nichts geahnt hat.“²⁰

In seinem kurzen Theaterbericht über den berühmten Hofmannsthalischen Einakter *Der Tor und der Tod* erkennt er bereits alle wesentlichen Merkmale, mit denen die Fachliteratur nachträglich, auch heutzutage dieses Paradebeispiel des Wiener Ästhetizismus kennzeichnet. Gleich am An-

¹⁷ HEVESI, 1907/2. 1.

¹⁸ HEVESI, 1900/2. 3.

¹⁹ HEVESI, 1902/5. 2.

²⁰ Ebd., 3.

fang spricht er ihm das Typisch-Dramatische ab, indem er das Stück als Dichtung auffasst und deutet als

[...] das Gedicht eines Lesers, der viel gelesen hat und dem das Gelesene ebenso Erlebnis ist, wie das Erlebte. Sie ist ganz und gar aus diesem modernen Ästhetentum hervorgeblüht, mit ihren schon eingesargt gewesenen Farben, die im Lichte der neuen Sonne sich wieder in lebendige verwandeln. In scheinbar lebendige, wie denn die Scheinbarkeit gerade einen Hauptreiz dieser Art von Kunst ausmacht. Es liegt auf ihr, in ihr, hinter ihr der Schein von irgend etwas Anderem, das Niemand recht kennt, der Künstler erst recht nicht. Alle Symbolik ist so.²¹

Nicht nur der spezifische Wahrnehmungsmodus des Ästhetizismus und die sich daraus resultierende Darstellungsmethode wird von Hevesi präzise erfasst, sondern auch das Schicksal des Ästheten, der „ein echtes Bildungsprodukt“ ist und als solches „nicht zum Produzieren kommt“.²² Wenn von ihm Claudio als „Verbraucher“, „Aufsauger und Verdauer von raren Nährstoffen“ bezeichnet wird, kommt Hevesi zweifellos zu einem kongenialen Verständnis des Dilemmas der Wiener Moderne.²³

Empört bekämpft er aber die extreme Variante des Ästhetizismus, den reinen Schönheitskult der modernen Literatur. Mit Widerwillen schreibt er über den „Auto-Lyrismus“ des modischen italienischen Schriftstellers Gabriele D’Annunzio; sein Stück *Francesca de Rimini* wird von ihm als „leerer Worttausch“ abgetan. Der Kritiker lässt sich da ganz fortreißen:

D’Annunzio ist ein Künstler aller Künste, ein Altertümler, Mystagog und Lebensschwelger, aber alles nur als Näscher, an den [...] Oberflächen nasschend, dabei mit frechem Griff sonderbare Details aus heimlichen, gemiedenen Tiefen herausangelnd.²⁴

Trotz seiner Abneigung kann er allerdings auch nicht verleugnen, dass D’Annunzios Werke „durchaus künstlerische, in ihrer Art meisterhafte Dichtungen“ seien.²⁵ Weshalb dann das Gesamturteil doch negativ ausfällt, ist damit zu erklären, dass Hevesi der Kunst D’Annunzios den Mangel am Ethischen nicht verzeihen kann.

²¹ HEVESI, 1901/1. 3.

²² Ebd.

²³ Ebd.

²⁴ HEVESI, 1902/2. 2.

²⁵ HEVESI, 1902/3. 5.

Die Entdeckung der Tiefen der Psyche, bis in ihre Unfolgerichtigkeiten und Grausamkeiten, hält er dagegen für ein schätzenswertes Novum der zeitgenössischen Literatur. Anhand der Aufführung von Hofmannsthals *Elektra* durch Max Reinhardts Berliner Theater beschäftigt er sich mit diesem Phänomen als unabdingbarer Zeiterscheinung der Moderne folgendermaßen:

Ein Hochmoderner nimmt das antike Blutmotiv in die Hand und zwingt es uns auf. Wir wehren uns gegen die unholde Zumutung, davon ästhetisch ergriffen zu werden, ... aber es ist stärker als wir. Wir müssen, müssen aushalten, müssen genießen ... das Ungenießbare [...] Ein Triumph der Kunst, ob diese nun höher oder niedriger bewertet werde. Umso mehr reizt es, nachzuspüren, wodurch dieses merkwürdige Ereignis erreicht worden. Und da kommen wir doch auf eine einfache Rechnung. Sophokles+Maeterlinck+Hofmannsthal=Elektra. [...] Um Elektra zu entschuldigen, mußte Hofmannsthal ihre Nerven herauspräparieren; eine umständliche, superfeine Arbeit, die er mit aller modernen Virtuosität leistet.²⁶

Dass sich die moderne Kunst nach der ‚Überwindung des Naturalismus‘ als Kunst der ‚Nerven‘ bestimmen lässt, gilt seit 1891, dem Erscheinen der gleichbetitelten, programmatischen Aufsatzsammlung von Hermann Bahr als Evidenz. In der obigen Kritik von Hevesi ist nicht allein die Rekurrenz auf diesen Stützpfeiler der modernen Ästhetik beachtenswert, sondern auch der Hinweis auf den unumgänglichen belgischen Vertreter symbolistischer Dramatik, Maurice Maeterlinck, gerade in Bezug auf Hofmannsthal.

Hevesi stellt Maeterlinck zusammen mit Ibsen auf die Spitze des modernen Dramas, wobei er gleich einräumt, dass sich seine Stücke – *Pelleas und Melisande*, *Interieur* und *Der Tod des Tintagiles* – der gewohnten Inszenierung von Grund auf widersprechen, indem sie als „Puppenspiele“ aufzufassen sind. Die Figuren seien aus der realen Welt hinausgerissene, unschuldige, einfältige Geschöpfe, die dunklen Mächten ausgeliefert sind. Der Inhalt der Stücke sei „die Todesangst“ schlechthin. Da die Bühne von der Stimmung der Unheimlichkeit beherrscht und über die Figuren ein ‚anonymes Todesurteil‘ vollstreckt werde, könne man hier mit dem traditionellen Begriff der poetischen Gerechtigkeit nichts anfangen. Solche Stücke sollen „sezessionistisch“, d. h. hochstilisiert, gespielt werden, denn eine realistische Seelenmarterei wäre für die Bühne eines Marionettentheaters äs-

²⁶ HEVESI, 1905/2. 2.

thetisch ungenießbar.²⁷ Und Hevesi tadelt die Berliner Sezessionsbühne, weil sie während ihres Gastspiels im Josefstädter Theater auf den gewöhnlichen „theatralischen Realismus“ der Zeit nicht verzichten konnte.

Die Spielweise des „theatralischen Realismus“ hält er nur in den sog. Zeitstücken für möglich, welche Gegenwartsprobleme bearbeiten. Solche zeitgebundenen Stücke werden von ihm stark kritisiert. Nicht einmal seinen Kollegen und Mitkämpfer Hermann Bahr schont er, in dessen Lustspielen auch bekannte Figuren des zeitgenössischen Wien auftreten. Anhand eines Schauspiels von ihm, in dem das Parlament auf die Bühne gestellt wird, macht Hevesi den Autor darauf aufmerksam, dass ein „kräftiges Wirklichkeitsstück kein Wahrscheinlichkeitsstück“ sei, das heißt, es könnte noch auf der Bühne unglaublich wirken.²⁸ Der Kritiker urteilt über Bahr sehr streng, wenn er an einer anderen Stelle sagt, dessen ganzes literarisches Schaffen könne von einem „kaleidoskopisch arbeitenden Journalismus“ nicht freigesprochen werden.²⁹

In Hevesis Sympathie für die Dramen von G. B. Shaw lässt sich das Grundprinzip John Ruskins von der ethischen Fundierung eines jeden Kunstwerks erkennen. Schreiben heißt bei Shaw, so Hevesi, „gegen Vorurteile der Gesellschaft zu kämpfen“.³⁰ Wodurch seine Dramen über die früher schon besprochenen „Zeitstücke“ hinausragen, liege in der besonderen Sehweise, seinem Hang zur Skepsis: um sich mit einer einzigen Lösung zu begnügen, dazu sei Shaw doch „zu analytisch“.³¹ So „greift er gern zum Paradoxon“³², was beide, den Dramatiker Shaw und den Kritiker Hevesi, nicht nur im Stil, sondern auch in der Sichtweise miteinander verbindet. Die logische Form des Paradoxon entsprach nämlich vollständig der allgemeinen Verunsicherung der Zeit, gleichzeitig war es eine adäquate Ausdrucksweise des sezessionistischen Weltbildes, das auf Entgegensetzungen beruhte.

Von den jungen zeitgenössischen Dramatikern schätzte Hevesi außer Shaw Franz Wedekind am meisten. „Die Dichtung ist grausam geworden, der Dichter ein Unmensch. [...] Wedekind empfindet, daß das Unmenschliche die größere Hälfte alles Menschlichen bildet und nicht das Gegenteil

²⁷ HEVESI, 1900/4. 2.

²⁸ HEVESI, 1901/2. 2.

²⁹ Ebd.

³⁰ HEVESI, 1903/1. 5.

³¹ Ebd.

³² Ebd.

lügen will,“ – stellte er prägnant fest.³³ 1907 hatte Hevesi mehrmals die Möglichkeit, Werke von Shaw und Wedekind im Theater zu erleben und dies regte ihn an, die beiden miteinander zu vergleichen. Seine Charakterisierung der beiden Dramenautoren ist ein treffendes Beispiel für seine Schreibweise: für seine Vorliebe für pointierte Formulierungen und zugespitzte Gegenüberstellungen, wobei hinter den geistreichen Paradoxa auch das ästhetisch Wesentliche erhalten bleibt:

Dieser zwei Dichter Handwerk ist Rache. Shaw treibt Vivisektion ohne Narkose; Wedekind hat eine Folterkammer mit neuesten Apparaten für höhere Peinkunst eingerichtet. Aber Shaw ist britischer Kulturmensch, einer theaterlosen Nation angehörig, und muß sich auf gedruckte Dialektik beschränken; Wedekind ist ein kulturloser Deutscher [...] und dabei ein praktischer Überbrettler, der Jack den Aufschlitzer persönlich spielt. Shaw kritisiert, wenn er gestaltet, Wedekind gestaltet, auch wenn er kritisiert.³⁴

4. LUDWIG HEVESI UND/ODER HERMANN BAHR

Zwar wurde oben kurz erwähnt, dass Hevesi den Theaterschriftsteller Bahr öfters kritisierte, es lohnt sich jedoch, diesen beiden maßgebenden Figuren ein Sonderkapitel zu widmen, haben doch beide die Kunstszene der Wiener Moderne auf entscheidende Art und Weise mitbestimmt. In dem folgenden Exkurs handelt es sich zunächst um den Dramenautor Hermann Bahr in der Darstellung von Ludwig Hevesi; an zweiter Stelle wird Bahr als Kritiker des Wiener Theaters mit Hevesi in der gleichen Funktion verglichen.

Wie schon angedeutet, berichtete Hevesi mehrmals von der Aufführung der Dramen Hermann Bahrs und dabei urteilte er, im Einklang sowohl mit dem damaligen Publikum als auch mit den späteren Literaturhistorikern, nicht allzu positiv über diese Werke. Allein die Tatsache, dass er von den Theaterstücken Bahrs keine hohe Meinung hatte, wäre nicht der Rede wert; Aufmerksamkeit verdient jedoch, dass Hevesi die Qualität der Stücke immer wieder mit der publizistischen Tätigkeit Bahrs in Zusammenhang bringt. Er nahm die Wertung der Literaturgeschichte vorweg, indem Bahr von ihm als Verkünder der neuen Kunst hochgeschätzt, aber

³³ HEVESI, 1907/3. I.

³⁴ HEVESI, 1907/1. I.

als Vollender der neuen Dramatik abgelehnt wurde. Aus Anlass der Herausgabe des Sezessionsbuches von Bahr schreibt Hevesi mit der größten Anerkennung über dessen Kämpfe um die Durchsetzung der neuen Bestrebungen:

Hermann Bahr war in seinen Anfängen den Leuten sogar zu energisch. Er tollte damals jauchzend durch die Kunstkritik des Tages, immer die rötteste Fahne in der Hand, und der bürgerliche Leser entsetzte sich vor den Respektwidrigkeiten, in denen sich der junge Wildfang erging. Die „anerkanntesten“ Alten wurden von ihm nullifiziert, sein Feldgeschrei war: „Platz den Jungen!“³⁵

Andererseits habe nach ihm Bahr darüber nicht hinausgehen können; wie er es anlässlich des Skandals seines Dramas *Die Andere* im Deutschen Volkstheater formuliert: „Sein Geist ist doch hauptsächlich journalistisch geartet, dies im weitesten und breitesten Sinne genommen. Wenn er den Tag, ja den Augenblick gestalten kann, als Feuilleton, Novelle, Theaterstück, ist er am stärksten.“³⁶ Die psychologische Bearbeitung des Themas durch Bahr veranlasst Hevesi, zwischen diesem und Ibsen gewisse Parallelen zu ziehen, letzten Endes muss er aber einsehen: „Für die eigentlichen Fragen reicht er nicht tief genug, oder er hat sich bisher nicht genug konzentrieren können.“³⁷

Als Theoretiker und Verfechter der Moderne war Bahr tatsächlich uneinholbar, seine Theaterkritiken entbehren jedoch des ernsthaften Interesses am kritisierten Stück, das bei Hevesi als etwas Selbstverständliches dominiert. Während für Hevesis kritische Praxis hohe Genauigkeit kennzeichnend ist, dient für Bahr das konkrete Theatererlebnis nur als Anlass dazu, über verschiedene Zeitphänomene seine Gedanken zum Ausdruck zu bringen. Dabei ist er geneigt, sich von dem gegebenen Stück weit zu entfernen und in allgemeinen Reflexionen zu verlieren. Wenn er z. B. über Wedekinds *Erdgeist* eine Kritik schreibt, dann bleibt seiner Besprechung des Theaterabends die richtige Würdigung sowohl des Autors als auch des Werks vorenthalten.³⁸ Bahr gegenüber schreibt Alfred Kerr über das Theater von Wedekind, Hevesi ähnlich, ganz enthusiastisch, er erkennt auch seine Bedeutung für die zukünftige Entwicklung des deutsch-

³⁵ HEVESI, 1900/3. 2.

³⁶ HEVESI, 1905/3. 5.

³⁷ Ebd.

³⁸ BAHR, 1907. 255–262.

sprachigen Dramas, andererseits bleibt er, wenn er seine Meinung formuliert, rein subjektiv.³⁹

Wie schon darauf hingewiesen wurde, schrieb Hevesi, im Gegensatz zu Bahr und Kerr, kaum über das eigene Erlebnis – wenn schon, dann tut er dies auch mit Selbstironie. Die Nacherzählung der Handlung hält er nicht für seine Aufgabe; die schauspielerische Leistung ergreift sein Interesse nur bei der ausgezeichneten Darstellung der gespielten Figur, mehrmals würdigt er daher z. B. Eleonora Duse. Ganz im Gegensatz zu seinen namhaften Kollegen kommt er immer wieder auf die Erwartungen und Reaktionen des Publikums zu sprechen und er kann sich darüber freuen, wenn auch das Publikum selbst Fortschritte macht und sich bei der Aufführung moderner skandalöser Stücke aufnahmebereit zeigt.

5. BEMÜHUNGEN UM EIN NEUES PUBLIKUM

Es war überhaupt ein schwieriger Kampf, das „an Ausdrücklichkeit gewöhnte Theaterpublikum“ Wiens für den neuen Ton zu gewinnen.⁴⁰ Hevesi würdigte mit ätzender Ironie sowohl die allein nach Effekten schielenden Autoren als auch deren dankbare Zuschauer wie folgt:

Wie geschickt [Ludwig] Fulda mit den herkömmlichen Theatermitteln hantiert und wie genau er Zwerchfell, Herz und Hirn seines berühmten Durchschnittspublikums kennt... Er insinuiert seine Hörer so gewandt und faßt sie so unmerklich bei ihrem antimodenistischen Ruhebedürfnis und Hang zu verdauungsfördernder Unterhaltung, daß sie den Mangel eines modernen Zugs ihm eher als Verdienst anrechnen. Endlich kann man sich einmal wieder harmlos unterhalten; nervenlos, fragezeichenlos, symbollos.⁴¹

Der Erziehungsarbeit wollte er selbst auch nicht fernbleiben. Dies bezeugen nicht nur seine höchstkritischen Bemerkungen wie die obigen, sondern auch seine Propaganda für moderne Theaterversuche. In diesem Sinne widmete er den modernistischen Dramenaufführungen des *Jung-Wiener Theaters zum lieben Augustin* unter Felix Salten oder der Kleinkunstabühne *Kabaret Fledermaus* besondere Beachtung.⁴²

³⁹ Vgl. KERR, 1911. 1029–1031.

⁴⁰ HEVESI, 1902/4. 2.

⁴¹ HEVESI, 1901/3. 1.

⁴² HEVESI, 1907/4. 1.

Als Ideal stellte Hevesi das sprudelnde literarische Leben Berlins vor die Wiener stehenden Gewässer dar. „In Berlin ist eben ein tief durchwühlter literarische Boden vorhanden, aus dem sich ja richtig neue Kräfte an die Sonne gerungen haben. Es gibt dort sonderbare Lyriker von – man sage, was man will – wirklichem Talent, wie Richard Dehmel und die Leute um Arno Holz herum.“⁴³ Der durchschnittliche Wiener Zuschauer wehre sich gegen jede Art des Aufrüttelns, möge es vom Sozialen oder vom hochmodernen Künstlerischen her kommen. In Berlin dagegen

[...] gibt es ein eigenes Publikum für den Ulk, der aus einem mit Druckerschwärze gedüngten Boden emporwuchert. Dort gehen Hunderte zu Stücken, die rechte Wagestücke sind und auf halböffentlichen „Freien Bühnen“ aufgeführt werden. Sie haben auch gleich den Hausschlüssel mit, um dem edlen Peifsport obzuliegen, und Tags darauf erörtern die Zeitungen den neuesten Theaterskandal.⁴⁴

Und er erfasst genau die eigenartige Rollenverteilung zwischen den beiden Großstädten, die von der Literaturgeschichte bis heute öfters thematisiert wird: dass die Wiener Talente sogar noch 1909 zunächst nach Berlin gehen müssen, um sich daraufhin auch zu Hause bewähren zu können:

Der Frühling bringt uns regelmäßig die Berliner und die Berliner bringen uns regelmäßig die Wiener. Das sind die Hofmannsthal, Schnitzler, Bahr und andere, die nach Berlin gehen müssen, weil es kein modernes Wien gibt. Weil in Wien künstlerisch und finanziell zwar etwas zu holen ist, aber nur über Berlin. [...] In Wien ist Ibsen noch immer ein lästiger Ausländer, der nach Möglichkeit eingedämmt wird. Und überdies gibt es eine Anzahl lästiger Inländer, die hier schwer ankommen. Wo nur das geringste Risiko dabei ist, schiebt man sie schon ab, über die preußische Grenze...⁴⁵

Immerhin beweisen die obigen Aufsätze, dass Hevesi nicht nur ästhetischen Spürsinn hatte, sondern auch organisatorische Kompetenzen, insofern er sich sowohl für die Theaterstücke als auch die institutionellen Bedingungen und Möglichkeiten ihrer Aufführung ein reges Interesse zeigte.

⁴³ HEVESI, 1900/I. I.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ HEVESI, 1909. I.

6. HEVESIS GEDENKREDEN

Seine seltene Belesenheit und klassisch-humanistische Bildung machten Hevesi vor den Zeitgenossen höchst geeignet, als Festredner hervorzutreten, so wurde er im Laufe des behandelten Jahrzehnts durch den Wiener Journalisten- und Schriftstellerverein ‚Concordia‘ mehrmals beauftragt an Jubiläumsfesten klassischer Dichter Gedenkreden zu halten. Diese Reden erregten gewöhnlich hohes Aufsehen, dermaßen konnten sie von den üblichen Klassiker-Würdigungen abweichen. Sie handelten tatsächlich von den bedeutendsten Gestalten der deutschsprachigen Literatur: 1902 wurde der 100. Geburtstag von Lenau gefeiert, 1905 hielt Hevesi zum 100. Todestag Schillers eine Festrede, und in dem darauffolgenden Jahr würdigte er Heinrich Heine anlässlich seines 50. Todestages.

Der Punkt, an dem Hevesi über die Erwartungen weit hinausging, war sein modernes, sogar aktuelles Herangehen an die kanonisierten Größen der deutschsprachigen Literatur. Indem er für ihr Lebenswerk moderne, zeitgenössische Maßstäbe anwandte, brachte er diese Autoren der eigenen Gegenwart nahe; gleichzeitig konnte er beweisen, dass wahre Größe/ Klassikerdasein einerseits, Aktualität oder Modernität andererseits, einander nicht ausschließen, sondern, gerade im Gegenteil, die Bedingungen füreinander sind.

Ein eklatantes Beispiel dafür bietet sein Heine-Essay, in dem er von den „drei ewigen Keime[n] des deutschen Geistes“ eine eigene Typologie aufstellt:

Goethesche Gestalt, Schillerscher Gedanke, Heinesche Nerven; Goethesche Form, Schillerscher Schwung, Heinesche Laune. Alle drei sind Befreier. Dreifach haben sie unseren Geist befreit. Goethe in Schönheit, Schiller in Größe, Heine in Spott. Aber die Zeit ist oft nicht schön und oft nicht groß, ... nur zum Verspotten ist sie immer schlecht genug.⁴⁶

In dem Heine-Essay von Hevesi erscheinen die empfindlichen Nerven als Kriterien der Modernität. Bei der Modernität eines Dichters komme es demnach nicht auf die Schaffensmethode oder die Themenwahl, sondern allein auf die Sensibilität des Dichters an. Wenn Hevesi bei Heine gerade die Nerven hervorhebt, dann beraubt er sie ihrer primären anatomischen Funktion und sie werden als ästhetische Qualitäten betrachtet.⁴⁷

⁴⁶ HEVESI, 1906. 8.

⁴⁷ Ebd.

Schließlich kommt die Darstellung der Festrede von Hevesi über Schiller, wobei diese gerade als ein Dokument der Moderne gelesen wird.

Indem Hevesi in der Schiller-Rede die Veränderung als Leitprinzip der neuen Ästhetik hinstellt, nimmt er die Moderne in ihrer ganzen Komplexität in den Blick. Er spricht nicht nur über „Ibsentage“ und „Ibsenjahre“ sowie den „Streit um Klimt“ als die aktuellsten Ereignisse der Wiener kulturellen Szene; er bemerkt auch, dass „Der vierte Stand [...] mit neuen Händen an seiner neuen Ästhetik [arbeitet]“. ⁴⁸ Noch mehr: er gibt eine erstaunlich treffende Diagnose von dem modernen Subjekt, wie es die unbeflussbaren Zeitbewegungen innerlich erleiden muss: „Die Dissonanzen des unwirschen Lebens zersetzen die alten Harmonien und der moderne Gehörnerv geht mit immer mehr und mehr Fühlfasern auf sie ein.“ ⁴⁹

Anscheinend kann Hevesi Schiller vor der Folie der modernen Subjektproblematik durchaus verwerten. Er entdeckt in dessen Helden eine Menge moderne Problemfälle „wie Blanqui und Kropotkin“ oder „psychophysische Fälle zu Fechner, Wundt, Lombroso, Forel bis zum Satansschwindler Leo Taxil hinab“. ⁵⁰ Sicherlich könnte man diese Zusammenstellung für mehr als eigentümlich halten, insofern hier Männer von zweifelhaftem Ruf mit ehrlichen Gelehrten ihres Faches in einem Zug erwähnt werden; in der Buntheit der Palette versteckt sich die Ironie des Festredners, die Widersprüchlichkeit der eigenen Zeit anhand der wahllosen Aufzählung ihrer berühmten Köpfe zu veranschaulichen.

Schillers positive Figuren, Posa, Maria Stuart, „sterndeutender Wallenstein“ usw. erscheinen so für Hevesi als „ideale Ibsenseelen“, ⁵¹ was ihn auch dazu anregt, die Kongenialität in der theoretischen-ästhetischen Basis zwischen der Klassik und der eigenen Kunstepoche festzustellen. Wenn er dabei aussagt, Schiller „[...] ist bereits Vollbürger des goldenen Zeitalters eines William Morris und Ruskin“, so sind wir nun an der theoretischen Grundlegung der Moderne angelangt. ⁵²

Hevesi grenzt sich in seiner Rede zunächst von dem Schönheitsideal der normativen Poetiken ab: „Denn selbst das Schöne ist nicht ewig das Schönste. Und stärker als das Schöne war immerdar: das Andere!“ ⁵³ Er hält jedoch

⁴⁸ HEVESI, 1905/1. 2.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd., 3.

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd., 2.

auch an dem Anderssein nicht konsequent fest; in einem nächsten Schritt distanziert er sich ironisch – offensichtlich mit einem Seitenhieb auf Hermann Bahrs Proklamationen – auch von dem Überwindungszwang seiner Landsleute.

Los von Schiller!... Los von Goethe!... unheilrohende Lostage im Kalender des deutschen Geistes, ihr seid auch diesmal harmlos vorübergegangen. ‚Wunderliches Volk, die Deutschen!‘ seufzte Goethe. Kein Engländer hat noch gerufen: Los von Shakespeare! Kein Franzose: Los von Racine! Los von Molière! Der deutsche, mit seinem fatalen Genie, vor und nach der poetischen Tat weitläufig zu ästhetisieren, womöglich mit Bewußtsein unbewußt zu sein, fristet sich von einer ‚Überwindung‘ zur andern fort. Er fühlt sich nie stärker, leistungsfähiger, geleistethabender, als wenn er seinen gestrigen Sieg heute zur Niederlage stempeln kann.⁵⁴

Mit dieser Kritik an dem Überwindungszwang der Deutschen findet sich der Redner doch zu der klassischen Phase der Nationalliteratur wieder, was man freilich als richtige festrednerische Geste, als Huldigung der deutschen Klassik auffassen könnte. Schillers und Goethes Werk wird aber in dieser Rede nicht als Vollendung angesehen. „Wie wäre es nur geworden, wenn Goethe an keinen Hof, wenn Schiller an keine Universität geraten wäre?“⁵⁵ – mit dieser rein rhetorischen Frage deutet der Redner darauf hin, dass die Beiden vieles versäumt haben, dass viele Werke nicht geschrieben wurden, die hätten geschrieben werden können oder müssen, und dass dabei die großen Klassiker auch dem eigenen Volk schuldig geblieben sind:

Der große Gelehrte Goethe mediatisierte den größeren Dichter Goethe. Gewiß, der Intermaxillarknochen ist eine schöne Sache, aber den hätte auch der erste beste Darwin schließlich gefunden. Gewiß, ja, die *Metamorphose der Pflanzen* macht sich trefflich in der Vorrede einer Botanik, aber ein Drama über die Metamorphose eines Menschenherzens wäre manch einem unendlich lieber. Man wünscht sich förmlich Glück, daß wenigstens die *Wahlverwandtschaften* kein chemisches Werk geworden sind, das ja in den Londoner ‚Philosophical Transactions‘ gewiß ganz anerkennend besprochen wäre, sondern bloß ein Roman, der noch die Enkel entzücken wird.⁵⁶

⁵⁴ Ebd., 3.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd.

Ob solche Versäumnisse allein an den Zeitumständen gelegen haben sollen oder mehr den eigenen irreführenden geistigen Ambitionen der Dichter zuzuschreiben seien, darauf bekommt man keine eindeutige Antwort. Hevesi stellt ironisch-resigniert fest: „Der allmächtige deutsche Bildungstrieb wollte es nicht.“⁵⁷

Die Vorwürfe wegen der Verschwendung des dichterischen Talents bzw. der Absage an Stoffe, Themen und Motive münden schließlich ins Historisch-Virtuelle und verlieren sich im Konjunktiv: „Wie, wenn Schiller Jena erlebt hätte? Oder gar die Befreiungskriege?“⁵⁸

Das virtuelle Spiel mit der Geschichte endet in Paris mit einer Szene aus der Revolution:

Schiller ein idealerer ... Danton, der alle seine glühenden Schlacken ausgeworfen und, ein Musterbild geläuterten Heldentums, mit toter Sicherheit unter der Guillotine geendet hätte. Solche Naturen können nur tragisch enden. Goethe wäre den Schreckensmännern entkommen, ebenso sicher, denn Goethe hatte Glück. Er hatte den Adel des Glücks, Schiller den Adel des Unglücks.⁵⁹

Dass die Rede mit einem Crescendo schließt – „Schiller für immer und immerdar!“⁶⁰ – könnte man kaum mit der immanenten Logik des Gedankengangs begründen. Schiller – Goethe – die deutsche Klassik – die europäische Geistigkeit der letzten 100 Jahre – erscheinen für Hevesi, dem Propheten der Kunst der Moderne, als Spielfeld für Andersdenken, Anderswerden, als Energiequelle für die Bestrebungen in der Gegenwart und für die Zukunft.

Die eigentliche Aufgabe der Festrede, eine Würdigung Schillers, wird auf eine paradoxe Art und Weise erfüllt. Beim Reden über den Jubilar widmet sich Hevesi vorerst dem Lob, dann aber in größerem Umfang den Lücken des Lebenswerks und den als Fehlentwicklung erfassten Momenten der dichterischen Laufbahn. Somit ist für seine rednerische Position ein ständiges Oszillieren charakteristisch. Hevesi setzt sich zunächst für die Kunsterneuerung ein, gleichzeitig lächelt er aber über den Überwindungstrieb seiner Zeit. Zwar propagiert er Schiller und Goethe als Leitfiguren, letzten Endes scheinen aber in seiner Darstellung die Leistungen der deut-

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd., 3.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd.

schen Klassik nicht allen möglichen Erwartungen Genüge zu tun. Die Rede kommt zu keinem Ruhepunkt, ein solcher wurde aber auch nicht intendiert. Im letzten Absatz heißt es:

Die Welt ist kraus und das Neue ist neu. Bunt und bunter brandet der Geist. Zahllos führen die Pfade. Ungezählt winken Lichter, Blüten, Falter, Edelsteine. Alles ist Erwartung, Hoffnung, Möglichkeit, Versprechen, Aussicht...Irren wir? Irren wir nicht? ... Höre uns, Schiller! Steige herab aus dem Schoße deiner göttlichen Sicherheit! [...] Steige herab, Schiller, und kämpfe mit uns! ...Irre mit uns! ... Steige mit uns!⁶¹

Hevesis Rede ist damit zweifellos ein Beispiel dafür, wie man produktiv mit der Tradition umgehen kann. Aus der Sicht der Moderne zeigt sich dabei ein ambivalentes Verhältnis zu der Klassik. Sie wird nicht mehr als nachahmungswertes Vorbild angesehen, sondern durch eine ironische Distanz betrachtet. Zwar werden währenddessen die traditionellen Formen der Dichterverehrung mit einem sogar an die Postmoderne grenzenden Sprachduktus dekonstruiert, beweist dieser Schluss, dass sich durch die Rede letztendlich keine Loslösung von der klassischen Tradition vollzieht.

Die Meinung eines Zeugen von der Rede lautete im *Pester Lloyd* folgendermaßen:

Es waren moderne Variationen über das große Schillerthema, aus der Zeit heraus geboren, mit philosophischen Modulationen, aktuellen Kadenzen und Trugkadenzen, sozialen Akkorden, bald in erstem, schwerem Rhythmus einschreitend, bald leicht als Rondo geführt, bald wienerisch launig, bald klassisch streng in Harmonie und Melodik.⁶²

Alldas beweist, dass sich Hevesi auch mit seiner literatur- und theaterkritischen Tätigkeit in den Dienst der Moderne gestellt hat; für die Leserschaft des *Pester Lloyd* waren es übrigens seine Aufsätze, die mit dem breitesten Spektrum die sezessionistische Kunst und Literatur vermittelt haben.

ZSUZSA BOGNÁR

⁶¹ Ebd.

⁶² Ebd., 2.

LITERATURVERZEICHNIS

- BAHR, 1907: Hermann BAH: Der Erdgeist. *Glossen zum Wiener Theater*. Berlin, 1907.
- BAHR, 1911: Hermann BAH: Kritik. *Die Schaubühne*, 7. Jg. 1911. 205.
- GOTH, 1907: Ernst GOTH: Zwei Kritiker. (*Pester Lloyd*, Nr. 36. So., 10. Febr. 1907)
- HATVANY, 1910: Ludwig HATVANY: Ludwig Hevesi. (*Pester Lloyd*, Nr. 73. So., 27. März 1910)
- HEVESI, 1900/1: Ludwig HEVESI: Ein satirischer Abend. – Burgtheater: „Jugend von heute“, eine Komödie in vier Akten, von Otto Ernst. (*Pester Lloyd*, Nr. 55. Di., 6. März 1900)
- HEVESI, 1900/2: Ludwig HEVESI: Moderne Dramen. (*Pester Lloyd*, Nr. 139. So., 10. Juni, 1900)
- HEVESI, 1900/3: Ludwig HEVESI: Sezessionssachen. Villa Bahr – Aus Darmstadt – Ein Sezessionsbuch. (*Pester Lloyd*, Nr. 152. Di., 26. Juni 1900)
- HEVESI, 1900/4: Ludwig HEVESI: Pelleas und Melisande. Gastspiel der Berliner Sezessionsbühne (*Pester Lloyd*, Nr. 175. So., 22. Juli 1900)
- HEVESI, 1901/1: Ludwig HEVESI: Wiener Theater. (*Pester Lloyd*, Nr. 5. Mo., 7. Jan. 1901) — Siehe das 1. Feuilleton in diesem Buch (im Anhang, die Theaterkritiken von Ludwig Hevesi)!
- HEVESI, 1901/2: Ludwig HEVESI: Das Parlament auf der Bühne. Burgtheater: Der Apostel. Schauspiel in drei Akten von Hermann Bahr. (*Pester Lloyd*, Nr. 272. Di., 12. Nov. 1901)
- HEVESI, 1901/3: Ludwig HEVESI: Wiener Theater. (*Pester Lloyd*, Nr. 275. Do., 28. Nov. 1901)
- HEVESI, 1902/1: Ludwig HEVESI: Wiener Theater. (*Pester Lloyd*, Nr. 57. Mo., 10. März 1902)
- HEVESI, 1902/2: Ludwig HEVESI: Ein tragischer Tag. (*Pester Lloyd*, Nr. 84. So., 6. April 1902)
- HEVESI, 1902/3: Ludwig HEVESI: Die blinde Duse. (*Pester Lloyd*, Nr. 86. Mi., 9. April 1902)
- HEVESI, 1902/4: Ludwig HEVESI: Berliner in Wien. Gastspiel des Deutschen Theaters. (*Pester Lloyd*, Nr. 112. Sa., 10. Mai 1902)
- HEVESI, 1902/5: Ludwig HEVESI: Ibsens „Peer Gynt“. (*Pester Lloyd*, Nr. 114. Di., 13. Mai, 1902) — Siehe das 2. Feuilleton in diesem Buch (im Anhang, die Theaterkritiken von Ludwig Hevesi)!
- HEVESI, 1903/1: Ludwig HEVESI: Bernard Shaw. (*Pester Lloyd*, Nr. 52. So., 1. März 1903)
- HEVESI, 1903/2: Ludwig HEVESI: Wiener Bühnen-Novitäten. (*Pester Lloyd*, Nr. 301. Di., 15. Dez. 1903)
- HEVESI, 1905/1: Ludwig HEVESI: Schiller. (*Pester Lloyd*, Nr. 100. Di., 2. Mai 1905)
- HEVESI, 1905/2: Ludwig HEVESI: Wiener Theater. – „Elektra“, von Hugo von Hofmannsthal. (*Pester Lloyd*, Nr. 123. Di., 16. Mai 1905)
- HEVESI, 1905/3: Ludwig HEVESI: Ein dramatischer Krankheitsfall. „Die Andere“, Schauspiel in fünf Akten von Hermann Bahr. (*Pester Lloyd*, Nr. 295. Di., 28. Nov. 1905) — Siehe das 3. Feuilleton in diesem Buch (im Anhang, die Theaterkritiken von Ludwig Hevesi)!
- HEVESI, 1906: Ludwig HEVESI: Heinrich Heine. (*Pester Lloyd*, Nr. 70. Di., 20. März 1906)
- HEVESI, 1907/1: Ludwig HEVESI: Mensch, Übermensch, Rassenmensch. Burgtheater: Frank Wedekind: Hidalla. Deutsches Volkstheater: Bernhard Shaw: Mensch und Übermensch. (*Pester Lloyd*, Nr. 103. Di., 30. April 1907) — Siehe das 4. Feuilleton in diesem Buch (im Anhang, die Theaterkritiken von Ludwig Hevesi)!
- HEVESI, 1907/2: Ludwig HEVESI: Frühlingserwachen in Wien. (*Pester Lloyd*, Nr. 208. So., 1. Sept. 1907) — Siehe das 5. Feuilleton in diesem Buch (im Anhang, die Theaterkritiken von Ludwig Hevesi)!
- HEVESI, 1907/3: Ludwig HEVESI: Sudermann: Rosen. (*Pester Lloyd*, Nr. 238. So., 6. Okt. 1907)
- HEVESI, 1907/4: Ludwig HEVESI: Kabaret Fledermaus. (*Pester Lloyd*, Nr. 249. So., 20. Okt. 1907)
- HEVESI, 1908: Ludwig HEVESI: Die Wissenschaft des Nichtwissenswerten. (*Pester Lloyd*, Nr. 140. Do., 11. Juni 1908)

- HEVESI, 1909: Ludwig HEVESI: „Die gelbe Nachtigall.“ Komödie in drei Akten, von Hermann Bahr. Aufgeführt von den Mitgliedern des Berliner Lessing-Theaters im Wiener Johann-Strauß-Theater. (*Pester Lloyd*, Nr. 115. So., 16. Mai 1909)
- HEVESI, 1984: Ludwig HEVESI: Acht Jahre Sezession. Hrsg. von Otto Breicha. Klagenfurt, 1984 (Reprint).
- HEVESI, 1990: Ludwig HEVESI: Das große Keinmalkeins. Hrsg. von Gunther Martin. Wien, Darmstadt, 1990.
- KERR, 1911: Alfred KERR: Frank Wedekind: „Die Büchse der Pandora“. *Die neue Rundschau*, 22. Jg. Der Freien Bühne, Bd. 2. 1911. 1029–1031.
- LEVETUS, 1911: Amalia S. LEVETUS: Erinnerungen an Ludwig Hevesi. (*Pester Lloyd*, Nr. 31. So., 5. Febr. 1911)
- ŽMEGAČ, 1988: VIKTOR ŽMEGAČ: Kunst und Gesellschaft im Ästhetizismus des 19. Jahrhunderts. *Geschichte der Literatur*. Bd. 5. Hrsg. von Viktor Žmegač. Berlin, 1988.



PADIGLIONE UNGHERESE IN Venedig
IM SPIEGEL DER ITALIENISCHEN,
ÖSTERREICHISCHEN UND UNGARISCHEN
KUNSTKRITIK, 1895–1909¹

In meinem Aufsatz konzentriere ich mich auf die Anfänge der ungarischen Beteiligung an der Biennale von Venedig zwischen 1895 und 1909. In dieser Periode wird die ungarische Beteiligung in Venedig im breiteren Kontext der Habsburgermonarchie betrachtet. 1895 war das Gründungsjahr der *Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, also der ersten internationalen Kunstausstellung der Stadt Venedig, der späteren Biennale von Venedig. Neben 13 anderen europäischen Ländern und den Vereinigten Staaten bekam die Doppelmonarchie schon zu der ersten Biennale Venedig eine offizielle Einladung, um ihre aktuelle Kunst – anlässlich der Silberhochzeitsfeier von König Umberto I. und Königin Margarethe von Savoyen – dem internationalen Publikum vorzustellen. Die zwei künstlerischen Nationalkommissare der Monarchie wurden offiziell von Riccardo Selvatico (1894–1901), dem Bürgermeister von Venedig und Präsident der Biennale eingeladen; für Österreich wurden der in Venedig lebende Ludwig Passini (1832–1903) und für Ungarn der Europaweit bekannte, mit der Münchner, Wiener und Pariser Kunstszene eng verbundene ungarische Maler, Mihály Munkácsy (1844–1900) ausgewählt.² Das Enddatum 1909 ist in zwei Hinsichten wichtig: 1909 wurde der ungarische Nationalpavillon gebaut und zugleich ist diese Biennale die letzte, die Ludwig Hevesi

¹Hiermit möchte ich mich bei Frau Ilona Sármany-Parsons für die wichtigen und hilfreichen Anmerkungen zu meinem Essay herzlich bedanken.

²Carl von Krauss, der österreichisch-ungarische Konsul in Venedig hat die Entscheidung der Biennale-Leitung dem k.u.k. Ministerium des Äußern mitgeteilt. Siehe: Bericht des Freiherrn von Krauss an das k.u.k. Ministerium des Äußern d.d. Venedig 11. November 1894. ÖStA, Wien, F34 S. R., 804, Akten 1893-1895 (1894 40-16/6).

(1843–1910) vor seinem Tod besichtigen konnte und über die er eine Kunstkritik im *Pester Lloyd* schrieb.

In dieser Periode – zwischen 1895 und 1909 – wurden acht internationale Kunstausstellungen in Venedig organisiert, und Hevesi berichtete fünfmal (1895, 1901, 1903, 1907, 1909) im *Pester Lloyd* über die Biennale-Ausstellungen ausführlich. In meinem Essay möchte ich analysieren, wie Hevesi in seinen Kritiken die ersten Biennalen bewertet und die ungarische und österreichische Beteiligung beurteilt hat. Mich interessierte besonders, ob er die Haupttendenzen und Wendepunkte in Venedig erkannt und darüber nachgedacht hat.

Die Biennale-Kritiken, genauer gesagt Biennale-Berichte von Hevesi sind zunächst Reisebeschreibungen. Er schrieb ganz literarisch über seine Eindrücke und Erlebnisse der Biennale von Venedig. Er schilderte seine Impressionen über die Stadt und das venezianische Stadtleben, die Atmosphäre, das konservative, bürgerliche, italienische und europäische Publikum und seine Gewohnheiten, das Kunstleben. Parallel dazu analysierte und verglich er die an der Biennale präsentierten verschiedenen künstlerischen Strömungen aller Nationen. Von Anfang an sah er ganz genau, was die 1895 gegründete venezianische Kunstausstellung im damaligen europäischen Kunstleben bedeutete: eine Plattform für die künstlerische Repräsentation nationaler Identität, ein Kräftespiel zwischen den teilnehmenden Staaten, ein Schauplatz kulturpolitischer Verhältnisse, eine Vision der verschiedenen (nationalen) und gemeinsamen (internationalen) Kunst, sowie einen Dualismus zwischen Internationalität und Nationalität. Ohne auf die politischen, kulturpolitischen oder gesellschaftlichen Hintergründe der Zweijahresausstellung tiefer einzugehen, möchte ich die Hauptfragen und Ziele der Biennale an der Jahrhundertwende ganz kurz skizzieren, um die ungarische Beteiligung und die Wendepunkte in dem österreichisch-ungarischen Verhältnis an den ersten Biennalen (worüber Hevesi auch schreibt) besser beleuchten zu können.

Die Biennale war an der Jahrhundertwende ein Beispiel der nationalen Identität im Netzwerk eines internationalen Wettkampfs. Mit den Worten des Kunsthistorikers Peter J. Schneemann wurde die Internationalität damals „vor allem als Demonstration eines gemeinsamen europäischen Stiles, als Demonstration eines kulturellen Standards“³ aufgefasst. In diesem Sinne war die Biennale Venedig international und national zugleich. Am

³SCHNEEMANN, 1996. 316.

Anfang der Biennalegeschichte waren jene Länder erfolgreich, die einen eigenen Charakter (Lokalität entweder in Formen, Farben oder in Thematik) zeigten, aber die Künstler auch parallel dazu einem allgemeinen internationalen Anspruch gerecht wurden. So traf der nationale Charakter auf den Zeitgeist der Welt. Porträts und Landschaftsmalereien waren ideale Gattungen um die nationalen Kunstsergebnisse zu vergleichen.

In der ungarischen Anfangsgeschichte der Biennale müssen zwei Phasen unterschieden werden: Die erste Periode dauerte von 1895 bis 1899, als Österreich und Ungarn gemeinsam ausstellten, ab 1901 folgten getrennten Auftritte. Die ersten Jahre waren durch die politische Situation in Österreich-Ungarn geprägt und die Auswahl der Künstler war zwischen den zwei Staaten nicht völlig harmonisch verteilt. Die Wiener Künstler dominierten den gemeinsamen Raum in den ersten drei Jahren (1895, 1897, 1899).⁴ Der ungarische Kommissar Munkácsy war 1895 schon sehr krank (er starb 1900) und so spielte er eigentlich keine Rolle bei der Organisation.

Nach dem Amtsantritt eines neuen künstlerischen Abteilungsleiters in dem ungarischen Kultusministerium im Jahr 1899, Elek Koronghi Lippich (1862–1924), veränderte sich die ungarische Situation. Koronghi Lippich war bedeutender Autor des ungarischen Kulturlebens um die Jahrhundertwende. Er befasste sich systematisch mit der Frage, wie in den bildenden Künsten zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine neue ungarische Formensprache geschaffen werden könnte, die den Anforderungen der Moderne gerecht wird und zugleich auf nationalen Traditionen beruht. Eine neue Grundlage dafür wählte er in den Künstlern der Künstlerkolonie in Gödöllő (1901–1920) gefunden zu haben. Infolgedessen begann Koronghi Lippich Anfang der 1900er Jahre sein kunstpolitisches Programm, das die Künstler aus Gödöllő unterstützte und das ungarische Kunsthandwerk förderte. Das neue kunstpolitische Konzept von Koronghi Lippich beeinflusste auch die ungarische Beteiligung an der Biennale Venedig – darin in

⁴ Künstler aus Ungarn, die ausstellten, waren: 1895: Fülöp László, Frigyes Strobentz; 1897: Fülöp László, Lipót Horovitz; 1899: Fülöp László, Frigyes Strobentz. Künstler aus Österreich: 1895: Alois Delug, Josef Engelhart, Cecil van Haanen, Johann Victor Krämer, Eduard Lebedzki, Max Lenz, Rudolf Ribarz, Franz Ruben, Ludwig Sigmundt, Hans Tichy, Victor Tilgner; 1897: Vlaho Bukovac, Leopold Burger, Josef Engelhart, Alexander Goltz, Max Klein, Benes Knüpfer, Ivana Koblíca, Johann Victor Krämer, Eduard Lebedzki, Ludwig Passini, Ferdinand Vesel; 1899: Rudolf von Alt, Josef Engelhart, Alexander Goltz, Gustav Klimt, Johann Victor Krämer, Carl Moll, David Mosè, Ludwig Passini, Ludwig Sigmundt, Ernst Stöhr. Siehe in: SHARP (Hrsg.), 2013, 104–116.

erster Linie die Förderung des ungarischen Kunsthandwerks – und die Gestaltung des 1909 fertig gestellten ungarischen Pavillongebäudes. In der Ausrichtung von Koronghi Lippich auf Italien spielte einerseits die positive italienische Aufnahme seines Programms, das eine Jugendstilkunst mit ungarischen Motiven propagierte, andererseits seine gegenüber der modernen französischen Malerei artikulierte Abneigung eine wichtige Rolle. Die Künstler konnten den Staatssektor nicht mehr dafür beschuldigen, dass er auf ausländische Propagierung der ungarischen Künstler keinen Wert legen und ihren internationalen Durchbruch nicht vorantreiben würde. Zur gleichen Zeit erhielten liberale oder als liberal angesehene Künstler weniger Chancen auszustellen, auch das Kunsthandwerk wurde viel intensiver als die bildenden Künste unterstützt, was die offizielle kulturpolitische Linienführung immer einseitiger und parteiischer machte.⁵

Seit 1901 war die Präsentation des nationalen Charakters vor dem internationalen Publikum ein wichtiger Aspekt für Ungarn, auch in Hinblick auf die österreichisch-ungarischen Verhältnisse. Zwei damals bedeutenden Phänomene müssen im Biennale-Kontext erwähnt werden: die nach 1901 immer intensiver werdende ungarische Präsenz, der Erfolg des ungarischen Kunsthandwerks in Venedig und der 1909 geöffnete Nationalpavillon von Ungarn. Trotz aller Bemühungen konnte Österreich erst 25 Jahre später, 1934, erreichen, einen eigenen Pavillon in den Giardini zu errichten.⁶

DIE ERSTEN DREI BIENNALEN – 1895 (1897, 1899)

An den ersten Ausstellungen dominierten in allen Nationalsälen akademische Porträts- und Landschaftsbilder, unter denen aber auch einzelne moderne Kunstwerke wie z. B. 1897 das Gemälde von Claude Monet (1840–1926) *Vue de Vintimille* (1884) oder 1899 das Ölbild von Ferdinand Hodler (1853–1918) *Die Nacht* (1889–90) auftauchten. In diesen ersten Jah-

⁵Zur kulturpolitischen Tätigkeit von Koronghi Lippich Elek siehe ausführlicher: JURECSKÓ, 1982. 9–32; JURECSKÓ, 1986; JURECSKÓ, 1995. 107–119; JURECSKÓ, 2003. 59–61.

⁶Nach den Plänen von dem Architekt Josef Hoffmann hat die Ausarbeitung eines Projektes für den Österreichischen Ausstellungspavillon in Venedig schon 1914 begonnen, aber es war erst 1934 realisiert worden. Zur Architekturgeschichte des Österreichischen Pavillons siehe: FRANZ, 2013. 71–86.

ren stellten die österreichischen und ungarischen Künstler in einem gemeinsamen Raum (Sala Austria-Ungheria) aus und man zeigte Porträts und Stillleben, Historienbilder und Genreszenen, die im Vergleich zu den französischen, englischen und deutschen Werken kein großes Aufsehen erregten. 1895 berichtete Hevesi darüber so: „Die ausländischen Abteilungen sind, mit Ausnahme der österreichischen, bei der das Arrangement einen Bock schoß und nicht zweckmässig einzuladen wusste, wirklich bedeutend.“⁷ Er fand es bedauerlich, dass „die Wiener Malerei schwach vertreten“⁸ war.

Dass der Auftritt der Monarchie recht konservativ war – die Bilder wurden eher dem bürgerlichen Geschmack und den Verkaufsmöglichkeiten angepasst – beweist die Tatsache, dass die österreichischen und ungarischen Künstler in den Zeitschriften wie *Kunst für Alle*, *Kunstchronik*, *Gazette des Beaux-Arts*, *The Studio* kaum oder gar nicht erwähnt wurden. Man konnte z. B. erst 1895 in der *Kunstchronik* eine kritische Bemerkung über die österreichischen Künstler lesen: „Unter den sehr spärlich vertretenen Österreichern ist [erst] *J. V. Krämer* zu nennen [...]“⁹

1897 berichtete Armin Friedmann – und nicht Ludwig Hevesi – über die Biennale im *Pester Lloyd*. Bezüglich Ungarn hob er den „ersten Porträtisten“ des Landes, Lipót Horovitz (1838–1917) hervor und lobte nebenbei auch die Porträtmalerei von Fülöp László (1869–1937): „Dieser junge Künstler [Fülöp László] wird gewiß seinen Weg machen mitten in die Kunstgeschichte hinein“¹⁰ – schrieb er. Von der österreichischen Sektion nannte Friedmann erst Krämer, Engelhart, Knüpfer, Lebidzki und unter diesem Namen fand er Engelhart als den „regsamsten Jung-Wiener.“¹¹

1899 erschienen in den internationalen Kritiken mehrere positive Bewertungen der Biennale im Allgemeinen, z. B. in *Die Kunst für Alle* schrieb der Kritiker Karl Voll: „es möge darum noch eigens gesagt sein, daß diese dritte internationale Ausstellung Venedigs zu den besten gehört, die der Berichterstatter bis jetzt im In- und Auslande gesehen hat.“¹² In diesem Jahr aber erschien kein Artikel über die venezianische Ausstellung im *Pester Lloyd*.

⁷ HEVESI, 1895. 3.

⁸ Ebd., 4.

⁹ WOLF, 1895. 494.

¹⁰ FRIEDMANN, 1897. 3.

¹¹ Ebd., 3.

¹² VOLL, 1898–1899. 279.

Einerseits führten das engere Verhältnis zwischen Italien und Ungarn¹³ im Vergleich zum Verhältnis von Italien und Österreich, andererseits dass die ungarische Kulturleitung die Ergebnisse der ungarischen Kunst dem internationalen Publikum verstärkt zeigen wollte, dazu, dass die ungarische Regierung den kulturpolitischen Vorteil der intensiven Nationalbeteiligung an der Biennale von Venedig erkannte.

1901

Neben der intensiven ungarischen Anwesenheit war die völlige Abwesenheit von Österreich überraschend. In diesem Jahr nahmen keine österreichischen Künstler an der Biennale teil. Hevesi schrieb diesmal im *Pester Lloyd* zwei Artikel: Den ersten Bericht widmete er der ungarischen Kunst und den zweiten der Biennale im Allgemeinen.¹⁴ Hevesi freute sich zunächst darüber, dass der ungarische Kommissar kein Künstler, sondern der Kunsthistoriker und Kunstkritiker Béla Lázár (1869–1950) war. Seiner Meinung nach sicherte diese Entscheidung eine objektivere und professionellere Auswahl der Kunstwerke.

Zuerst analysierte Hevesi die ungarischen Porträts von Fülöp László, Károly Ziegler (1898–1985), Lipót Horovitz und József Rippl-Rónai (1861–1927). Er fand die Ausführung der Porträts niveauvoll, aber „zu international“. Er suchte in den Kunstwerken den „ungarischen Charakter“, den er in den ungarischen Landschaften und Genrebildern fand: „Es gibt im ungarischen Saale Bilder, denen man die Natur ihrer Heimath deutlich anmerkt. Die trotz Sonnenscheines leicht verschnupfte Donauluft der Kernstok'schen Schiffszieher“ oder in den Farben „Blau und Weiß der Herbsthimmels in Szinyey-Merse's Landschaft erkennt der Kenner Ungarns und seines atmosphärischen Lebens.“¹⁵ Seiner Meinung nach können die Farben als „Symbole eines Volkes“ aufgefasst werden. In diesem Sinne können die Gemälde *Schiffszieher* (1897) von Károly Kernstok (1873–1940) und *Die Witwe* (1899) von Adolf Fényes (1867–1945) als reale Ausdrücke des

¹³Bei der Wiedervereinigung von Italien 1860–61 haben halfen viele ungarische Revolutionäre, die nach der ungarischen Revolution 1848–49 nach Italien emigrierten – z. B. Lajos Tüköry, Lajos Kossuth –, Giuseppe Garibaldi bei dem Kampf gegen Österreich mitgeholfen. Am Anfang des 20. Jahrhunderts war die Erinnerung an diesen Auftritt Ungarns noch lebendig unter den italienischen Politikern.

¹⁴HEVESI, 1901/1. 2–3; HEVESI, 1901/2. 2–3.

¹⁵HEVESI, 1901/1. 2.

damaligen ungarischen Lebens wahrgenommen werden. Die Besonderheit der Bilder von Kernstok und Fényes – im Vergleich zu anderen Kunstwerken der Biennale – besteht darin, dass sie keine idealistischen Bauern der romantischen Theaterstücke darstellten, sondern die ehemalige reale Mühe und den wahrhaften Schmerz dem internationalen Publikum vorstellten. Die ungarischen Bilder wurden in diesem Jahr besonders bewertet: z. B. das Ölbild von Kernstok wurde 1901 zum größten Erfolg in Italien für Ungarn, nachdem das Museo Civico in Udine – durch die Vermittlung des italienischen Staats – das Bild nach dem Ausstellungsende kaufte.¹⁶

Über die Bilder von Adolf Fényes (1867–1945) stellte Hevesi die realistische Formsprache als Vorteil auch fest: „Man athmet auf, wenn man Fényes' lebensgroße »Witwe« sieht. Das Schwarzbrot tiefen Schmerzes ist Erquickung nach jenem bunten Bonbon. Die derbe Gesundheit dieser Form und Farbe, die große »touche«, aus der sich eine so kolossale Fleischfarbe wie die der Hände ergibt, überhaupt die Breite des Stromes, in dem hier das Talent ausströmt, ist erfreulich.“¹⁷ Von der Dominanz der Landschaften und Porträts in dem Ungarischen Pavillon unterschieden sich thematisch zwei Madonna-Bilder, das eine wurde auch von Hevesi erwähnt. Über das seltsame Bild von János Vaszary (1867–1938) unter dem Titel *Madonna von Byzanz* (1897) berichtete er so: „Das ganze ist eine der bizarrsten Farbensymphonien, die man sehen kann [... es] wird in Venedig als magyarischer Nationalstyl von größter curiosita bewundert.“¹⁸ Obwohl das Bild nicht zu den Bildern mit hoher Qualität von Vaszary zählt, wurde es von einem amerikanischen Privatsammler am vorletzten Tag der Ausstellung gekauft.¹⁹

Hevesi wies auf einen wichtigen Aspekt in seinem Artikel von 1901 hin, nämlich auf die Gründe, warum die ungarischen Kunstwerke beim internationalen Publikum 1901 in Venedig so beliebt waren: Dies waren das ungarische Thema (ungarische Bauern, ungarisches Land) und die ungarischen Landesfarben des Bildes.

In den Wiener Zeitungen erschienen in diesem Jahr keine Artikel über die Biennale. In Italien lobte Vittorio Pica die ungarischen Landschaften, er bezeichnete z. B. die *Landschaft* von Gusztáv Magyar Mannheimer (1859–1937) als sehr „frisch“, die er „besonders geliebt hat.“²⁰

¹⁶ [o. N.], 1901/1. 282.

¹⁷ HEVESI, 1901/1. 3.

¹⁸ Ebd., 3.

¹⁹ [o. N.], 1901/2. 337. Der heutige Bewahrungsort des Bildes ist unbekannt.

²⁰ PICA, 1901. 63.

1903

Das Jahr 1903 bedeutet eine Lücke sowohl in der ungarischen, als auch in der österreichischen Biennale-Geschichte. Offiziell war keiner der beiden Staaten – weder Ungarn, noch Österreich – vertreten. Constanze von Breuning (1859–1945) aus Österreich und Gusztáv Magyar Mannheimer aus Ungarn haben eine Einladung direkt von der Biennale bekommen. Beide stellten ihre Werke im internationalen Saal aus. Über den Rückfall der Präsenz der ungarischen Kunst auf den internationalen Ausstellungen äußerte sich ein anonym ungarischer Verfasser kritisch: „Die erste und wichtigste Aufgabe, der ungarischen Kunst im Ausland einen Markt zu sichern ist.“²¹ Seiner Meinung nach sei der Typ der „Ungarischen Säle“ an den großen internationalen Ausstellungen nicht erfolgreich, da solche Präsentationen erst für „kurzzeitige Kritiken“ gültig sind, aber „keinen tiefen und konstanten Einfluss aus[lösen].“²² Mit dem Aufbau des ständigen Ungarischen Pavillons 1909 wurde für dieses „kleine Räume“-Problem eine Lösung gefunden.

Hevesi berichtete über die Biennale im Jahr 1903, aber er fand diesmal die ganze Ausstellung sehr schwach. Er sah genau, dass die Biennale an einem Wendepunkt stand, bzw. in ein Vakuum geraten war und sie erneuert werden musste. Mitten in der Blütezeit von Modernismus zählten die akademischen Kunstwerke nicht mehr. „Das Alte mag noch so alt, das Neue noch so neu scheinen.“ – schrieb Hevesi 1903.²³ Die Worte von Hevesi stimmen mit der Meinung von Wolfgang von Oettingen, dem Kritiker der Zeitschrift *Die Kunst für Alle*, völlig überein: „Mag die diesjährige Ausstellung, wie die meisten Berichte bereits bezeugt haben, mehr den Eindruck einer guten Durchschnittsleistung als den einer Offenbarung neuer, überraschender Errungenschaften machen.“²⁴ Dem „Sensationellen, Raffinierten, Empfindsamen und Ueberempfindsamen“²⁵ konnte man auf der Biennale 1903 nicht begegnen.

Die Biennale suchte ihr neues Publikum. Vielleicht nach den schlechten Erlebnissen von Hevesi 1903 hat er über die nächste Biennale nicht berichtet.

²¹[o. N.], 1903. 331.

²²Ebd., 331.

²³Hevesi, 1903. 6.

²⁴Oettingen, 1902–1903. 514.

²⁵Ebd., 514.

(1905)

Die seit 1901 bemerkbare kulturpolitische Strategie von Ungarn, von der österreichischen Beteiligung getrennt auszustellen und die ungarische Kunst unabhängig zu präsentieren, war 1905 besonders nachweisbar in Venedig. Der ungarische Staat betonte diesmal seine Anwesenheit an der Biennale, während Österreich nach 1903 wieder ganz fernblieb.

Diese ungarische Strömung traf in Venedig auf besonderes Verständnis. Das wird durch einen kleinen Bericht aus 1904 in der *Budapesti Hírlap* [Budapester Zeitung] illustriert: „Die Stadt Venedig organisiert zwischen April und Oktober im nächsten Jahr eine internationale Kunstausstellung. Das Programm der Ausstellung wurde schon versandt. Unter Berücksichtigung der Beteiligung von Ungarn an der Biennale und um die Sympathie der Italiener zu dem ungarischen Volk zum Ausdruck zu bringen, hat die Ausstellungsorganisation (die Stadt Venedig) dieses offizielle Programm auch in ungarischer Sprache veröffentlicht. Wir schätzen diese Geste sehr, wenn wir an die Feindlichkeit zwischen Italien und Österreich denken. In diesem Kontext nehmen wir diesen Akt wahr, dass Italien besonders gut zu wissen scheint, wie weit wir von allem, was »österreichisch« bedeutet, stehen.“²⁶

In dem ungarischen Saal war das Erscheinen der Kunsthandwerke neu, die unter den internationalen Kunstkritikern sehr beliebt waren, aber die ganze Ausstellung führte zu einem widerspruchsvollen Gesamtbild: in dem modernen Milieu hängen auch akademischen Porträts und Landschaftsbilder.²⁷ Die Teppiche und Wandteppiche, Möbel und Vasen erzielten größere internationale Erfolge als die Bilder und Skulpturen: Die Installation wurde in den internationalen Kunstkritiken, z. B. in der Zeitschrift *Die Kunst für Alle* von Karl M. Kuzmany, als sehr „einheitlich“²⁸ bezeichnet, zugleich

²⁶ [o. N.], 1904. [o. S.]

²⁷ Künstler aus Ungarn 1905: Fülöp Beck Ö., Lajos Berán, Sándor Bihari, Andor Borúth, István Bosznay, Miksa Bruck, József Damkó, Lajos Deák Ébner, Károly Ferenczy, E.[?] Gondos, Gyula Hány, Béla Iványi Grünwald, Imre Knopp, Artúr Lakatos, Fülöp László, Miklós Ligeti, Károly Lotz, Gusztáv Magyar Mannheimer, Lajos Márk, László Mednyánszky, Dániel Mihalik, Mihály Munkácsy, Ferenc Olgyay, László Paál, Izsák Perlmutter, József Rippl-Rónai, D.[?] Schedel, Ödön Szamovolszky, Lajos Szlányi, Oszkár Tarján (Huber), Ede Telcs, Ignác Újváry, János Vaszary, Márk Vedres, Róbert Wellmann, M.[?] Wisinger, Tivadar Zemplényi, Lajos Zombori.

²⁸ KUZMANY, 1904–1905. 469.

nannte er die Bilder und Skulpturen sehr „eklektisch.“²⁹ Arthur Sinclair Covey, der Kritiker von *The Studio* lobte auch das Interieur: „A great fireplace in marble and mosaic occupies a large part of one end of the room. It is a fine dignified bit of design, and the furniture is good.“³⁰ Von den Kunstwerken hob er aber nur János Vaszary hervor: „There are two pictures by János Vaszary, which are as fine as anything shown by the Hungarians. His *Old Couple* [1901] holds a high rank in the whole exhibition.“³¹ Dieses Bild wurde schließlich – nach dem Kauf des Bildes von Károly Kernstok 1901 durch das Museo Civico in Udine – wieder durch eine italienische öffentliche Sammlung (Galleria d’Arte Moderna in Udine) gekauft.³² In diesem Jahr ging der Hauptpreis der Biennale an den ungarischen Maler Károly Ferenczy (1862–1917) für das Bild mit dem Titel *Im Atelier (Der Maler und sein Modell)*.³³ Ferenczy war der erste aus der Monarchie-Region, der neben den deutschen und italienischen Künstlern in Venedig einen Preis bekam. Hevesi berichtete diesmal im *Pester Lloyd* über diese Biennale-Ausstellung nicht.

1907

Nach 1905 war die Situation 1907 völlig umgekehrt. Diesmal blieb Ungarn fern und Österreich nahm als Reaktion auf 1905 mit einer großen Kollektion teil. Mit den Worten von Kuzmany in der *Die Kunst für Alle*: „Oesterreich ist nach Jahren wieder einmal in Venedig, wenn nicht vollständig, so doch ansehnlich vertreten. Friedlich, schiedlich [hat] es seine Abordnungen hergeschickt, ein Trüpplein von den konservativen Rechten [Wiener Künstlergenossenschaft], und da die eigentliche »Secession« zu Hause geblieben ist, stehen zwei ihr verwandte Vereinigungen, gut organisiert, auf dem linken Flügel. Das sind der Wiener »Hagenbund« und der Prager »Manes«, denen der Architekt Joseph Urban einen aparten Aufent-

²⁹Ebd., 469.

³⁰COVEY, 1905. 107.

³¹Ebd., 107.

³²Über den Kauf des italienischen Staats für die Sammlung des Museums in Udine schreibt Vaszary seiner Frau Mária Rosenbach. Brief von János Vaszary für Mária Rosenbach. Madrid, am 24. Mai 1905. Ungarische Nationalgalerie Archiv, Budapest, Inv. 6170/1954.

³³Károly Ferenczy: *Im Atelier (Der Maler und sein Modell)*, 1904. Öl auf Leinwand, 157 x 166 cm. Ungarische Nationalgalerie, Budapest, Inv. 2579.

halt bereitet hat, in einem hell perlgrau Saal, an dessen Wänden die planmäßig auf Fleckwirkung hin sehr sparsam verteilten Gemälde sich, auch wenn sie, absolut genommen, schwächere Leistungen sind, auf das Vorteilhafteste präsentieren.³⁴ In der *Kunstchronik* setzte sich das Lob der Inneneinrichtung des österreichischen Raumes und Kunstgewerbes fort: „Der *Hagenbund* stellt im glänzendsten Licht auf silbergrauen Wänden die gleichmäßig umrahmten Gemälde aus. Die Silberstreifen dieser Umrahmung machen eine ungemein eigentümliche und vornehme Wirkung.“³⁵

Seit 1906 konzentrierte sich der ungarische Staat schon auf die Vorbereitung des Baues des eigenen Nationalpavillons.³⁶ Vermutlich wegen der Konzentration auf den Pavillonbau blieben 1907 kein Geld und keine Energie für die Organisation einer ungarischen Beteiligung übrig, bzw. es bestand seitens der offiziellen Fachleute im Kultusministerium kein Interesse daran.

1909

In diesem Jahr wurde der Ungarische Pavillon fertiggestellt und eröffnet, Österreich blieb unterdessen wieder fort. Die österreichischen Künstler stellten in den internationalen Sälen aus. Philipp Blom schrieb im 2013 erschienenen Buch über die österreichische Beteiligung an der Biennale: „Die einzige offizielle architektonische Präsenz der Doppelmonarchie in den Giardini war ausgerechnet ein Statement des kulturellen Nationalismus und kulturellen Autonomie Ungarns gegenüber Wien.“³⁷ Zu erwähnen ist, dass – neben diesen Aspekte – noch zwei andere Motivationen der ungarischen Kulturpolitiker ausschlaggebend waren: die Suche nach einer eigenen ungarischen Identität und Repräsentation auf einer internationalen Plattform. Das Ziel war, die ungarische Kunst in den internationalen Kanon zu integrieren, was derzeit für alle anderen Nationen an verschiedenen internationalen Ausstellungen vorrangig war. Wie war es möglich, dass der ungarische Staat einen von Österreich, genauer gesagt von der Österreichisch-Ungarischen Monarchie (1867–1918) unabhängigen Pavillon in den Giardini bauen konnte? Für die Verantwortlichen in Ungarn

³⁴ KUZMANY, 1906–1907. 474–475.

³⁵ WOLF, 1907. 423.

³⁶ Zur Architekturgeschichte des Ungarischen Pavillons siehe: SÜMEGI, 2000. 41–50.

³⁷ BLOM, 2013. 49.

waren drei Grundfaktoren ausschlaggebend: die Erfolge des ungarischen Kunsthandwerks in West-Europa (zahlreiche Preise auf den großen Ausstellungen in Paris [1900], Turin [1902] und Mailand [1906]), die Verbesserung der politischen und kulturellen Kontakte zwischen Italien und Ungarn in Abgrenzung zu Österreich, sowie die nationalistischen Tendenzen in Zentral- und Osteuropa im Allgemeinen. Dabei kam es Ungarn sehr gelegen, dass die Organisatoren der Biennale in Nationen und nicht in politischen Einheiten dachten.

Wegen der steigenden internationalen Anerkennung der Biennale entschieden die Venezianer, den an der Biennale regelmäßig teilnehmenden Ländern Grundstücke anzubieten, um Nationalpavillons zu bauen. Bereits 1906 wurde dem ungarischen Königreich von Generalsekretär Antonio Fradeletto (1858–1930) ein unentgeltliches – zuerst 300 m², dann 521,38 m² großes – Grundstück in den Giardini für 20 Jahre zu 10 Lira Mietkosten pro Jahr angeboten, um darauf einen nationalen Pavillon zu bauen.³⁸ (Man konnte später die Miete immer wieder um 20 Jahre verlängern.) Dabei äußerte Fradeletto den Wunsch, dass der renommierte ungarische Architekt Géza Maróti (1875–1941) den Pavillon errichten sollte. Maróti hatte bereits 1906 auf der Weltausstellung in Mailand den ungarischen Pavillon geplant, den Fradeletto gesehen und wegen seines frischen, eigenen Dekorationscharakters und seiner neuen architektonischen Lösungen hoch geschätzt hatte. Aus den Erinnerungen von Maróti ist diese neue architektonische Lösung rekonstruierbar. „[...] dann hatte ich eine ganz verrückte Idee, die überraschend weltberühmt wurde. Ein großer, oberlichter Prunksaal [...]“³⁹ Die Stadt Venedig wünschte einen ähnlichen Pavillon in den Giardini, der „der Stadt Venedig zum Prunk und Vorteil gereichen wird“ und „die Bedeutung unserer internationalen Kunstausstellung verstärken sollte.“⁴⁰ Kurz darauf reisten Fradeletto und der technische Direktor der Biennale, Romolo Bazzoni, nach Budapest, um Maróti persönlich für den Bau des Ungarischen Pavillons zu gewinnen.⁴¹ Bei dem Treffen und dem an-

³⁸ „Contratto di Locazione.“ Venedig, am 15. Oktober 1908. ASAC, Venedig, Serie „Scatole Nere. Padiglioni“ No. 16. (1909) („Padiglione dell’ Ungheria“).

³⁹ MARÓTI, 2002/1. 13.

⁴⁰ Mit diesen Worten hat das venezianische Stadtkomitee die Baupläne des Ungarischen Pavillons – mit der Vereinbarung der venezianischen Architekten – ratifiziert und gewürdigt. „Protocollo. Municipio di Venezia.“ Venedig, am 11. August 1908. ASAC, Venedig, Serie „Scatole Nere. Padiglioni“ No. 16. (1909) („Padiglione dell’ Ungheria“).

⁴¹ MARÓTI, 2002/2. 40.

schließenden Festmahl war auch Koronghi Lippich anwesend, der den venezianischen Wunsch noch in demselben Jahr bei der ungarischen Regierung vorbrachte. Die Regierung nahm das Angebot an und genehmigte 200.000 Kronen für den Bau.⁴²

Die Einweihung des Pavillons fand am 24. April 1909 in Anwesenheit des Herzogs von Udine statt. Er hielt die Eröffnungsrede im Namen des italienischen Königs,⁴³ und wurde durch die Vertreter der ungarischen Regierung, Jenő Radisics (1856–1917), den Direktor des Museum für angewandte Kunst in Budapest, und die damaligen Nationalkommissare, die Maler Pál Szinyei Merse (1845–1920) und Jenő Jendrassik (1824–1891), sowie Géza Maróti empfangen. (Bei der Zeremonie war auch Graf Heinrich von Lützow, der österreichisch-ungarische Botschafter in Rom, anwesend.)

Die äußere Dekoration war Ausdruck der Ideale der ungarischen Kulturpolitik und somit einer der wichtigsten Teile des Pavillons. Das Bildprogramm der Mosaiken und der Glasfenster betonte die Größe und Herrlichkeit des ungarischen Königreichs. Die Mosaiken erinnerten an wichtige Figuren der Geschichte des ungarischen Volkes und zitierten die romantisch-mystische, hun-magyarische Legenden, besonders die Taten von Attila. Mit diesem Dekorationsprogramm wollte Ungarn auf internationaler Bühne seine von Österreich unabhängige Kultur unterstreichen. Der ungarische Pavillon war dazu bestimmt, die kulturelle Autonomie des ungarischen Königreichs in der K.u.K. Monarchie zu demonstrieren. Er entstand – wie ich es früher schon erwähnte – 25 Jahre vor dem Bau eines österreichischen Pavillons. Im Gegensatz zum zwei Jahre früher entstandenen belgischen Pavillon, der eine internationale Gestaltung im Stil *Art Nouveau* zeigte, wurde hier neben der ungarischen Tradition eine neuere geometrisierende architektonische Formsprache realisiert. Die damalige Bewertung des ungarischen Pavillons fiel unterschiedlich aus: Die Österreicher waren eifersüchtig, die Reaktionen der Italiener waren sehr positiv, aber der Pavillon wurde „zu Hause“ in Budapest von den jungen und modernen ungarischen Künstlerkreisen sehr scharf kritisiert.

Nach der Eröffnung des Ungarischen Pavillons drängten die Künstler aus Österreich auf den Bau des eigenen Pavillon: „Das Ministerium des Aeußern übermittelt einen Bericht des Generalkonsuls in Venedig, nach

⁴² WOLF, 1909. 365.

⁴³ DÉNES, 1939. 113–114.

welchem die von den österr. Künstlern Darnaut und Rauchinger arrangierte Ausstellung österr. Künstler im Verhältnis zu jener der anderen Staaten speziell auch jenes Ungarns als auffallend ärmlicher bezeichnet wird. [...] Die Ungarn, von deren Energie und Umsicht auf dem Gebiete der Geltendmachung im Ausland wir viel lernen können, stellen schon seit drei Jahren im eigenen, mit großen Kostenaufwände⁴⁴ gebauten Pavillon aus. Wo ist nun Österreich?⁴⁵

Die deutschen und italienischen Kritiker beurteilten den Ungarischen Pavillon aus einer andern Perspektive und politischer Position. Der damalige Professor der Kunstakademie in München, der deutsche Maler und Bildhauer Franz von Stuck (1863–1928), teilte in einem Brief (am 10. Juni 1909), den er an die ungarische Zeitschrift *Magyar Iparművészet* [Ungarisches Kunstgewerbe] geschickt hat, seine Meinung über den ungarischen Pavillon mit: „Der ungarische Pavillon auf der Ausstellung in Venedig von Prof. Maróti zeichnet sich vor allem durch große Originalität in der Erfindung und durch großen Geschmack in der Behandlung der prächtigen Details aus. Einen besonderen Vorzug sehe ich auch in der Betonung der nationalen ungarischen Eigenart.“⁴⁶ Diesmal schrieb Karl M. Kuzmany in der *Kunst für Alle* über den Ungarischen Pavillon: „An Originalität der Inszenierung ließ es Ungarn wahrlich nicht fehlen. Die Fassade [des Pavillons] reich mit Mosaiken, das Portal mit einer keramischen Verkleidung bedacht. Damit soll das national magyarische Element betont werden, das im Kunstgewerbe dann seine Erwidern findet.“⁴⁷ Ein Jahr später, 1910 bewertete der Kritiker in der *Neudeutschen Bauzeitung* den Ungarischen Pavillon mit ein wenig Missfallen, aber mit Anerkennung: „Weit aus am anspruchsvollsten treten die Ungarn daher. Auch ihr Pavillon steht nun schon im zweiten Jahre, und verfehlt nicht, wiederum geradezu zu überraschen. Freilich, wenn man es dazu hat, 300.000 Mark an seinen Bau zu wenden, so kann man auch etwas bieten.“⁴⁸

Die Mehrheit der italienischen Zeitschriften betrachtete den Ungarischen Pavillon als das Symbol der gesamten modernen ungarischen Archi-

⁴⁴ Mit 200.000 Kronen Kostenaufwand war der Ungarische Pavillon das teuerste Gebäude bis zum Ende des Ersten Weltkriegs.

⁴⁵ Wien, am 15. Juni 1912. ÖStA, Ministerium für Kultus und Unterricht, Allgemeine Akten 15. Faszikel 2963, Venedig, Fol. 1-835.

⁴⁶ [o. N.], 1909. 241.

⁴⁷ KUZMANY, 1908–1909. 572.

⁴⁸ DOERING-DACHAU, 1910. 426.

tektur. Beispielsweise äußerte sich Emilio Agostinoni in der Zeitschrift *La Lombardia* am 28. April 1909 folgendermaßen: „Ich wünsche sehr, dass unsere jungen Architekten zu dem kleinen Ungarischen Pavillon pilgern, um ihn lange zu studieren. Dort können sie verstehen, wie ein Architekt ohne Nachbildungen aus der folklorischen Architektur schöpfen kann.“⁴⁹

Im Ungarn selbst waren jedoch die Reaktionen von Seite der jungen Avantgarde Künstlern ausgesprochen negativ. Ein junger Avantgarde-Künstler zeigte nie einen toleranten pluralistischen Zugang zu den Kunstereignissen der Gegenwart auf. Róbert Berény (1887–1953), ungarischer Maler und führende Persönlichkeit der ungarischen Avantgarde-Künstlergruppe Nyolcak (Die Acht), war der größte Kritiker des Pavillons in Ungarn. Er schrieb 1912: „[...] Der Ungarische Pavillon wurde mit seinem Äußeren auf dem Prinzip der Gaukelei aufgebaut, wie alles zu Hause üblich ist: das Äußere betrachtet ist es edel und prunkvoll, das Innere ist leer. [...] die Säle sind so klein, dass man auf sie als Vorräume denkt, dann sucht man die Säle, aber findet sie nirgends.“⁵⁰ In Berénys Worte spiegelte sich der schafte Gegensatz und der Mangel an Übereinstimmung in ideologischen und künstlerischen Fragen zwischen den konservativen „Alten“ und den radikalen „Jungen“ wieder, welche in der ungarischen Kunstszene um 1907 anfangen und zwischen 1910–1912 ihren Höhepunkt erreichten.⁵¹

Hevesi schrieb 1909 im *Pester Lloyd* zwei Artikel: Den ersten Bericht widmete er der ungarischen Kunst und den zweiten dem Ungarischen Pa-

⁴⁹ Zitiert von ZAMBRA, 1909. 154.

⁵⁰ BERÉNY, 1912. 73.

⁵¹ Die ungarische Kunstlandschaft polarisierte um 1907-08 völlig: Gegenüber den konservativen, älteren Generation bildeten sich die folgende jüngere aufgeschlossener bzw. radikale Künstlergruppen heraus: 1907: Verband Ungarischer Künstler und Kunsthandwerker (KÉVE); 1907: Kreis Ungarischer Impressionisten und Naturalisten (MIÉNK). Die Künstler, die diesen Gruppen angehörten, erhielten damals weder in den staatlich organisierten ungarischen Sektionen bzw. ab 1909 im Ungarischen Pavillon der Biennale Venedig, noch in den zwei wichtigsten Budapester Ausstellungszentren (Kunsthalle, Nationalsalon) Ausstellungsmöglichkeit. Als einen alternativen, juriefreien Ausstellungsort gründeten sie 1909 das Künstlerhaus. Als geistiger Hintergrund des Pluralisierungsprozesses, als eine Art Programmsetzung kann der Vortrag *Die Wege haben sich getrennt* von Georg Lukács (1910) betrachtet werden. Gegenüber dem „Imperativ der Vergangenheit“ und einer offiziellen stilistischen Einheitlichkeit wurden der Stilpluralismus und der Individualismus zum wichtigsten Wert der progressiven Künstler. Unter den konservativen und radikalen Künstlergruppen waren auch weiterhin die Jugendstilkünstler aus Gödöllő und zahlreiche „einzelgängerische“ moderne Künstler (z.B. János Vaszary, Károly Ferenczy, József Rippl-Rónai u.a.) präsent.

villon (dem Gebäude).⁵² „Ich bin angenehm überrascht, wie vollgültig dieser Pavillon neben dem belgischen dasteht. Wie europäisch er aussieht, was der Leser hoffentlich nicht als Tadel empfinden wird. Der Bau Géza Maróti ist von einer knappen, zugewogenen Sezessionistik, wenn ich mich so ausdrücken darf, und die Rothschen Mosaiken fügen sich so diskret ein, als fühlten sie ein Bedürfnis, sich anständig zu benehmen. Sehr gut macht sich das Portal, wie es, mit dem Zsolnayschen Getreidemotiv verbrämt, auf ein Kunstland hinweist, dessen schönste Kunst sein Weizen ist.“⁵³

Über die Kunstwerke hat er festgestellt: „Man fand es z. B. sehr natürlich und glücklich, daß in Ferenczys »Kreuzabnahme« ein ungarischer Christus und Petőfi als Johannes vorkommen. Ich erklärte ihnen das so, aus verhältnismäßiger Unwissenheit in ungarischen Kunstsachen. Sie hören riesig gern zu. Ich mußte ihnen von Szolnok erzählen, dem malerischesten Nest nach Venedig, so behauptete ich, und von den Szlányis und tutti quanti. Und von den bunten Tüchern der Szolnoker Bäuerinnen, wie sie Perlmutter so lustig wiedergibt. [...] Eine Bekanntschaft, die ich erst kürzlich in Budapest gemacht habe, Ferdinand Katona, interessierte mich auch hier lebhaft. Namentlich die hohe Originalität seines russischen Klosters, dieser langen bleichen Kaserne mit den Perlenreihen beleuchteter Fenster in der Dämmerung und ihrem verschlafenen Spiegelbild in einem Strom, der durch ein ganzes Lehmland geflossen sein muß. Katona hat ein seltenes Auge für die feinen Einfälle der Natur; die Hunderte von kleinen Naturstudien, die ich in seinem Atelier sah, haben eine so echte Note von Leben, daß ich aus einer Freude in die andere fiel. Doch der Leser kennt das alles besser als ich. [...] Für die Moderne Galerie in Venedig haben die Italienern Ödön Tull (»Allein auf der Welt«) angekauft, den einsamen Bauer in seiner düsteren Stube, diese unauffällige und intime Arbeit, die auf ein fast unverhofftes Verständnis getroffen hat.“⁵⁴ Er schloss seinen Bericht mit einem Vergleich der österreichischen und der ungarischen Beteiligung an der Biennale ab: „Ungarn ist in Venedig sehr beliebt. Nicht zu begreifen ist es, daß Oesterreich sich so ganz ausschaltet. Zerfahrenheit der Künstlerschaft und Geldmangel, sehr zur unrechten Zeit.“⁵⁵

In den liberalen, fortschrittlichen ungarischen Künstlerkreisen fand weder das Gebäude, noch der Ausstellungsinhalt aus 1909 positiven An-

⁵² HEVESI, 1909/1. 1–3; HEVESI, 1909/2. 1–3.

⁵³ HEVESI, 1909/2. 3.

⁵⁴ Edb., 3.

⁵⁵ Ebd., 3.

klang. Innerhalb der Ausstellung wurde in erster Linie die Sektion für bildende Kunst stark kritisiert. In der literarischen Zeitschrift *Nyugat* [Abendland] meldete sich der junge, radikale Kunstkritiker Géza Lengyel (1881–1967) folgendermaßen zu Wort: „[...] es erwartet jeden, der sich von der aktuellen Lage der ungarischen Kunst wohlwollend ein Bild verschaffen möchte, eine Reihe von Enttäuschungen. [...] Man sieht eine gemischte, eher düstere als erfrischend heitere Kollektion.“⁵⁶ Géza Lengyel bezeichnete die Kollektion als „verstummt, erkältet“, die Gemälde als „langweilig, dem neunzehnten Jahrhundert angehörig“, „überholt“, die von Männern gemalt wurden, die „hierzulande in großen Ehren gehalten werden, staatliche Aufträge, Auszeichnungen und Führungsrollen in der Kunsthalle erhalten, die zuverlässig und konservativ sind“ [...]. Er stellte mit Bedauern fest, dass die meisten ungarischen Kunstwerke, die in Venedig ausgestellt wurden, aus Museen stammen.⁵⁷ Lengyel spürte eine große Disharmonie zwischen dem „das Original mimetisch nachahmenden Äußeren“ und dem „Internationalismus des Inhalts, der sich deutsche Professoren zum Vorbild nahm.“⁵⁸ In einem anderen Aufsatz vertritt Lengyel die Ansicht, es sei „ein einziges Bild von Szinyei-Merse, das das Gleichgewicht gegenüber der ganzen Kollektion“ wieder herstellt.⁵⁹ Der Maler Béla Déry, aktiver Mitgestalter des ungarischen Kunstlebens und ab 1910 Direktor des Nationalsalons, war ähnlicher Meinung und schrieb auf einer Ansichtskarte, die er dem Kunstsammler und Kunstschriftsteller Lajos Ernst aus Venedig schickte, Folgendes: „Das Gebäude ist wunderschön, aber die Ausstellungsgestaltung ist unter jeder Kritik!“⁶⁰

Nach diesen kritischen Stimmen aus Ungarn möchte ich darauf hinweisen, dass die Kritiken von Berény, Lengyel und Déry berechtigt waren, da die ungarische Ausstellung 1909 in Venedig in mehrerer Hinsicht zurückblickend und konservativ war, andererseits muss auch gesagt werden, dass die damalige offizielle ungarische Ausstellungspolitik in Venedig mit den Tendenzen anderer europäischer Länder übereinstimmte. Die teilnehmenden Länder zeigten in Venedig nicht die progressiven Jungen, sondern die

⁵⁶ LENGYEL, 1909/2. 293.

⁵⁷ Ebd., 293.

⁵⁸ Ebd., 293.

⁵⁹ LENGYEL, 1909/1. 58. Das erwähnte Szinyei-Bild: *Heidentum*, 1869. Öl auf Leinwand, 86,5 x 39,8 cm. MNG Budapest, Inv. 2636.

⁶⁰ Déry Béla levele Ernst Lajosnak [Béla Dérys Brief an Lajos Ernst]. Venedig, 18. August 1909. In der Sammlung von György Sümegi.

konservative und stille moderne Mittelgeneration, die in Europa schon kanonisiert war. Das kann auch damit erklärt werden, dass die Verkaufsaspekte in Venedig immer vorrangig waren, denn es war einfacher für das europäische Bürgertum, die bekannten Namen zu verkaufen. Neben den kanonisierten Namen tauchten einige fortschrittlicher moderne Künstler auch auf, aber sie blieben eher in Randpositionen. Hevesi betrachtete die ganze Biennale und die ungarische Beteiligung in Venedig in diesem breiteren, internationalen, eher objektiven und komparativen Kontext und konnte in seinen Analysen die innenpolitischen Kämpfe der ungarischen Kunstszene außer Acht lassen. Wir sehen, dass Ungarn nicht die einzige „konservative Nation“ an der Biennale war. Ein Blick auf die Deutschen zeigt, dass eine Vorstellung der Vertreter des deutschen Expressionismus im Deutschen Pavillon – wegen ihrer übertriebenen Modernität – damals gar nicht in Frage kam. Die deutschen Nationalkommissare – der Porträtist Hugo von Habermann (1849–1929), der Genremaler Hans Borchardt (1865–1917) und der Landschaftsmaler Paul Eduard Crodel (1862–1928) – stellten 1909 mythologische Themen und die deutsche Idylle (Heimatidylle) darstellenden Werke der traditionellen, konservativen Münchner Malerei in den Giardini im Geiste des Nationalstils vor.⁶¹ Eine weitere Parallele zwischen dem Aufbau und Charakter der deutschen und der ungarischen Ausstellung war, dass Kunsthandwerke, darunter besonders die Möbel der Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst, auch in der deutschen Ausstellung einen wichtigen Platz einnahmen.

Auch Hevesi stellte 1909 im Hinblick auf die ganze Biennale fest, dass die Ausstellung zwar nicht den „wildesten Erneuerern“ gewidmet war, die Modernsten aber präsent waren: „In Venedig begegnet man keinem »Verrückten«, ob er nun Klimt heiße oder Van Gogh, Matisse oder selbst Maillo. Die öffentliche Sicherheit ist verbürgt und auch die Ruhe der Familien wird durch keinen glänzenden Sünder nervös gemacht. Aber es gibt Hochmoderne, gegen die sich nichts mehr sagen läßt; jene großen Modernen von gestern, die statt eines Strohhutes in Venedig schon einen klassischen Heiligenschein aufsetzen dürfen.“⁶²

Dieser Feststellung entsprechen auch die Ausstellungsstücke des Ungarischen Pavillons, zumal unter den vielen akademischen, national angehauchten Landschafts- und Genrebildern bzw. Porträts („Kunsthäl-

⁶¹ BECKER, 2007. 70.

⁶² HEVESI, 1909/1. I.

len-Malerei“⁶³) auch einige, eine andere, modernere Mentalität und Gesinnung ausstrahlende Werke entdeckt werden konnten.⁶⁴ Unter anderem ist hier das Gemälde *Pflaumenpflücker* (1901) von Károly Kernstok zu nennen, das reich an Licht-Schatten-Spiel, Farben und Tupfen ist und später für „eines der gelungensten Werke der ungarischen Pleinairmalerei“⁶⁵ gehalten wurde. Nachdem es von der Biennale 1905 fernbleiben musste, konnte es diesmal ausgestellt werden. Ein anderes Beispiel ist eine erotische Komposition von István Csók mit dem Titel *Vampire* (1909), die nicht nur durch ihr leidenschaftliches und „wildes“ Thema, sondern auch durch ihre Unruhe stiftende Wirkung von den anderen Werken der Ausstellung abwich.⁶⁶

Der französische Kunstkritiker Alexandre Arsene (1859–1937) schrieb ein Jahr nach der Biennale folgendermaßen über dieses Gemälde in der Tageszeitung *Le Figaro*: Csók „kann mit den schönen Formen Unruhe stiften, mit glänzenden und reinen Farbtönen weckt er Gedanken an den Verrat fiebriger Nächte, durch Jugend und Schönheit erinnert er an den Tod.“⁶⁷

Ödön Márffy (1878–1959) malte um 1909 das Thema des sogenannten „grünen Innenraumes“ sogar in mehreren Variationen. Davon stellte er ein

⁶³ SZABADI, 1989. 125.

⁶⁴ Künstler aus Ungarn im Jahre 1909: Emil László Baranszky, Fülöp Beck Ö., Gyula Benczúr, Lajos Berán, János László Beszédes, Sándor Bihari, Ritta Boemm, Andor Borúth, István Bosznay, Miksa Bruck, Gyula Conrád, István Csók, József Damkó, Béla Déry, Aladár Edvi Illés, Sándor Endrey, Béla Erdőssy, Adolf Fényes, Károly Ferenczy, Bertalan Garzó, Gyula Glatter, Oszkár Glatz, Móric Góth, Ferenc Hatvany, László Hegedűs, Béla Iványi-Grünwald, Ödön Kacziány, Nándor Katona, Gusztáv Kelety, Jenő Keményffy, Károly Kernstok, László Kézdi Kovács, Imre Knopp, Aladár Körösfői-Kriesch, Gyula Kosztolányi-Kann, Sándor Kubinyi, Béla Lajta, Artúr Lakatos, Fülöp László, Lénárd Lévy Róbert, Miklós Ligeti, Liipola György, Károly Lotz, Gusztáv Magyar Mannheimer, Jenő Maróthi Major, Lajos Márk, Oszkár MENDLIK, Dániel Mihalik, Mihály Munkácsy, Sándor Nagy, Sándor Nyilassy, Viktor Olgyai, Ferenc Olgyay, László Paál, Ferenc Paczka, János Pentelei Molnár, Izsák Perlmutter, Hugó Poll, Ervin Raáb, Lajos Rauscher, József Rippl-Rónai, Imre Simay, Frigyes Strobentz, Andor Székely, Árpád Székely, Pál Szinyei Merse, Lajos Szlányi, Ede Tel cs, János Thorma, Ödön Tull, Géza Vastagh, Árpád Vida, Róbert Wellmann, Tivadar Zemplényi, Mihály Zichy.

⁶⁵ FARKAS, 1940. 338.

⁶⁶ Das wertvolle Gemälde gelangte später in den Besitz von Elek Petrovics, der es in seinem Testament dem Museum der Bildenden Künste vermachte. Nach dem Tod von Petrovics erhielt das Museum das Gemälde doch nicht. Zur Petrovics-Sammlung siehe: MOLNOS, 2007. 114–121.

⁶⁷ Zitiert von: LÁZÁR, 1910. 202.

Temperabild, das bis heute unauffindbar ist, auch in Venedig aus. Ähnlich wie das bekannteste Ölbild von Márffy mit dem Titel *Grünes Zimmer* (1906), das sich heute in Kaposvár befindet, ragte das in Venedig ausgestellte Kunstwerk durch „seine reinen Farben und seine zum Abstrakten neigende Struktur“⁶⁸ aus der ungarischen Kollektion jenes Jahres hervor. Das Ölbild mit dem Titel *Madame Mazet* von József Rippl-Rónai aus dem Jahr 1896 erregte unter den akademischen Porträts durch seine etwas leichtere, lockerere und schimmernde Komposition Aufmerksamkeit.

Von den Plastiken müssen die drei Affenskulpturen von Imre Simay (*Familienglück*, 1905; *Rhesus Erythraeus*, 1905; *Mama und ihr Kleines*, 1907), der im Schönbrunner Tiergarten Zeichnungsstudien anfertigte, hervorgehoben werden. Simay ragte mit seinen – in Eva Bajkays Worten – „beinahe vorkubistischen“ Tierdarstellungen, die ihrer Zeit vorausliefen, nicht nur aus der Venedig-Kollektion, sondern auch aus den zeitgenössischen Bildhauern im Allgemeinen heraus.⁶⁹ Seine Teilnahme an der Biennale 1909 war einerseits seinem Erfolg in Mailand aus dem Jahr 1906 (er erhielt den Grand Prix), andererseits seinem Erfolg an der Winterausstellung der Kunsthalle 1907 zu verdanken, wo er mit seiner Skulptur *Mama und ihr Kleines* die staatliche Goldmedaille der Ausstellung gewonnen hatte.⁷⁰ Simays außerordentliche Gewandtheit im Bereich der Tierdarstellungen und die Originalität seiner Formenbildung wurden auch in den zeitgenössischen internationalen Kritiken gelobt.⁷¹

Seine erste Bronzeskulptur, das *Familienglück* – für die er 1905 den György Ráth-Preis⁷² der Ungarischen Gesellschaft für Bildende Künste in Höhe von 300 Forint erhalten hatte – wurde vor der Biennale Venedig 1909 auch in München, Wien und London ausgestellt und galt damals als ein international anerkanntes Kunstwerk.⁷³

Die Sektion des ungarischen Kunsthandwerks war in Venedig – sowohl unter Fachleuten, als auch beim Publikum – viel erfolgreicher als die Werke der bildenden Kunst. Davon zeugen auch die Verkäufe. Über die Verkaufsnachweise der ungarischen Ausstellung von 1909 berichtete Antonio

⁶⁸ ROCKENBAUER, 2008. 32.

⁶⁹ Zu Simays Kunst siehe ausführlicher: BAJKAY, 2004. 445–457.

⁷⁰ LYKA, 1910. 403.

⁷¹ KUZMANY, 1908–1909. 573.

⁷² Regestensammlung des Archivs des Kunstgeschichtlichen Instituts der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, OMKT, Aufzeichnungen über Kunstpreise, 10413.

⁷³ LYKA, 1910. 403.

Fradeletto Jenő Radisics schriftlich, der diese wiederum in einem Brief am 27. November 1909 dem ungarischen Kultusminister (Graf Albert Apponyi) zusammenfasste.⁷⁴ Daraus ging hervor, dass fast alle ausgestellten Kunsthandwerke, insgesamt 303 Stück, verkauft worden waren, während von den Gemälden nur sechs Werke einen Käufer gefunden hatten. Davon hatte drei Gemälde der italienische König erworben – eins kaufte er für sich selbst, die anderen zwei schenkte er der Sammlung der Galleria Internazionale d'Arte Moderna aus Venedig. Die für die öffentliche Sammlung in Venedig gekauften zwei Bilder waren das Gemälde *Waldpartie* von László Kézdi-Kovács (1864–1942) und das Bild *Allein auf der Welt* von Ödön Tull (1870–1911). Aus Fradelettos Telegramm erfahren wir die Verkaufsdaten eines weiteren Werkes von den 1909 verkauften sechs ungarischen Gemälden: Das Bild mit dem Titel *Geplauder* von Sándor Bihari wurde von Rezső Jakobovits, dem damaligen Direktor der Banca Commerciale Italiana in Mailand für 1.000 Lire angekauft.⁷⁵

Laut den im Archiv der Biennale von Venedig aufbewahrten zeitgenössischen Aufzeichnungen wurde der Großteil der kunstgewerblichen Gegenstände von Privatpersonen gekauft, aber auch der italienische König erwarb einige Kunsthandwerke, wovon er acht Zsolnay-Keramiken dem Museo Artistico Industriale di Roma schenkte.⁷⁶ Ferner wurden noch von den ungarischen Ausstellungswerken eine Skulptur, vier Plaketten und sechs Kunstwerke auf Papier angekauft. Die Einnahmen von den insgesamt 320 verkauften Kunstgegenständen betrugen 13.416,46 Lire.

Am Ende seines Briefes informierte Radisics den Minister auch darüber, dass er die Einladung zur Teilnahme an der nächsten Biennale, die ausnahmsweise nicht in zwei Jahren, sondern schon 1910 veranstaltet werden wird, von Fradeletto bereits erhalten und sie auch angenommen habe.

Am 17. Februar 1910, zwei Monate vor der Eröffnung der nächsten Biennale von Venedig,⁷⁷ starb Hevesi. Er konnte die nächsten Biennalen nicht mehr besichtigen und er nicht mehr erleben, dass sich Österreich 1910

⁷⁴ Antonio Fradelettos Brief an Jenő Radisics. Venedig, 22. November 1909, und der Brief von Jenő Radisics an den Minister Albert Apponyi. Budapest, 27. November 1909. Belegsammlung des Ungarischen Museums für Kunstgewerbe, Inv. 1909–595.

⁷⁵ Mahnbrief des Ungarischen Museums für Kunstgewerbe an Rezső Jakobovits. Budapest, 24. Juli 1909. Belegsammlung des Ungarischen Museums für Kunstgewerbe, Inv. 1909–333.

⁷⁶ ASAC, Venedig „Ufficio vendite 1905–1909“. Reg. No. 6.

⁷⁷ Die nächste Biennale fand wegen des 50. Jubiläums der Wiedervereinigung Italiens nicht 1911, sondern ein Jahr früher statt und wurde am 22. April 1910 eröffnet.

nicht mehr ausschaltete. Der große Klimt-Saal von 1910 war eine Sensation der ganzen Ausstellung und er gilt bis heute als die erste moderne, völlig neu inszenierte Ausstellung in der ganzen Biennalegeschichte.⁷⁸

Bis zum Jahr 1909 wurden die ungarischen und die österreichischen Beteiligungen in Venedig durch kulturelle Konkurrenz und einen jahrelang andauernden Rivalitätskampf bestimmt. Nach der Klimt-Ausstellung betrat aber Österreich (auch) in Venedig den Weg des Modernismus. Im Gegenteil zeigte Ungarn erst 1928 seine Moderne an der Biennale. So spät. Weit zurückgeblieben hinter Österreich. Aber das ist schon eine andere Geschichte.

Kinga BÓDI

⁷⁸ Gustav Klimt wurde vom Münchener Sezessionspräsidenten Hugo von Habermann zur Biennale Venedig mit einem eigenen Raum eingeladen. Das war die erste internationale Einzelpräsentation von Klimt.

QUELLEN UND LITERATURVERZEICHNIS

UNGEDRUCKTE QUELLEN

ÖStA

Österreichisches Staatsarchiv Wien

GEDRUCKTE QUELLEN

- BERÉNY, 1912: Róbert BERÉNY: A Velencei Magyar Ház. [Der Ungarische Pavillon in Venedig]. *Nyugat*, 5 (1912) 13, 73.
- COVEY, 1905: Arthur Sinclair COVEY: The Venice Exhibition. *The Studio*, (1905) 35, 98–110, 219–228.
- DOERING-DACHAU, 1910: Oscar DOERING-DACHAU: Von der internationalen Ausstellung zu Venedig. *Neudeutsche Bauzeitung*, 6 (1910) 36, 423–429.
- FRIEDMANN, 1897: Armin FRIEDMANN: Aus den „Giardini Pubblici“. (*Pester Lloyd*, Nr. 121, 20. Mai 1897)
- HEVESI, 1895: Ludwig HEVESI: Internationale Kunst in Venedig. (*Pester Lloyd*, Nr. 104, 1. Mai 1895)
– Siehe das 12. Feuilleton in diesem Buch (im Anhang, die Kunstkritiken von Ludwig Hevesi)!
- HEVESI, 1901/1: Ludwig HEVESI: Ungarische Kunst in Venedig. (*Pester Lloyd*, Nr. 108, 7. Mai 1901)
– Siehe das 13. Feuilleton in diesem Buch (im Anhang, die Kunstkritiken von Ludwig Hevesi)!
- HEVESI, 1901/2: Ludwig HEVESI: Internationale Kunstausstellung in Venedig. (*Pester Lloyd*, Nr. 116, 15. Mai 1901)
- HEVESI, 1903: Ludwig HEVESI: Internationale Kunst in Venedig. (*Pester Lloyd*, Nr. 173, 19. Juli 1903)
- HEVESI, 1909/1: Ludwig HEVESI: Kunstausstellung in Venedig I. (*Pester Lloyd*, Nr. 167, 16. Juli 1909)
– Siehe das 23. Feuilleton in diesem Buch (im Anhang, die Kunstkritiken von Ludwig Hevesi)!
- HEVESI, 1909/2: Ludwig HEVESI: Kunstausstellung in Venedig II. (*Pester Lloyd*, Nr. 168, 17. Juli 1909)
– Siehe das 24. Feuilleton in diesem Buch (im Anhang, die Kunstkritiken von Ludwig Hevesi)!
- KUZMANY, 1904–1905: Karl M. KUZMANY: Die sechste Internationale Kunstausstellung der Stadt Venedig. *Die Kunst für Alle*, 20 (1904–1905) 20, 465–474.
- KUZMANY, 1906–1907: Karl M. KUZMANY: Die VII. internationale Kunstausstellung der Stadt Venedig. *Die Kunst für Alle*, 22 (1906–1907) 20, 465–480.
- KUZMANY, 1908–1909: Karl M. KUZMANY: Die VIII. Internationale Kunstausstellung der Stadt Venedig. *Die Kunst für Alle*, 24 (1908–1909) 24, 561–573.
- LÁZÁR, 1910: Béla LÁZÁR: Csók István. *Művészet*, 9 (1910) 5, 190–203.
- LENGYEL, 1909/1: Géza LENGYEL: Magyarok külföldön. [Ungarn im Ausland]. *Nyugat*, 2 (1909) 14, 57–58.
- LENGYEL, 1909/2: Géza LENGYEL: A velencei tárlatról. [Über die Ausstellung in Venedig]. *Nyugat*, 2 (1909) 18, 292–297.
- LYKA, 1910: Károly LYKA: Simay Imre. *Művészet*, 9 (1910) 10, 397–405.
- OETTINGEN, 1902–1903: Wolfgang von OETTINGEN: Die fünfte Venezianer Kunstausstellung. *Die Kunst für Alle*, 18 (1902–1903) 22, 513–532.
- VOLL, 1898–1899: Karl VOLL: Die III. internationale Kunstausstellung in Venedig. *Die Kunst für Alle*, 14 (1898–1899) 18, 277–279.

- WOLF, 1895: August WOLF: Erste internationale Kunstausstellung in Venedig. *Kunstchronik*, 6 (1895) 31, 487–498.
- WOLF, 1907: August WOLF: VII. internationale Kunstausstellung in Venedig. *Kunstchronik*, 18 (1907) 26, 422–427.
- WOLF, 1909: August WOLF: VIII. Kunstausstellung in Venedig. *Kunstchronik*, 20 (1909) 22, 365.
- ZAMBRA, 1909: Alajos ZAMBRA: A Veneziai magyar kiállítás és az olasz sajtó. [Die ungarische Ausstellung in Venedig und die italienische Presse]. *Magyar Iparművészet*, 12 (1909) 5, 153–155.
- [o. N.], 1901/1: [o. N.]: Magyar művészek sikere Velencében. [Erfolge der ungarischen Künstler in Venedig]. *Műcsarnok*, 4 (1901) 20, 282.
- [o. N.], 1901/2: [o. N.]: Újabb vásárlások a velencei kiállításon. [Neue Ankäufe auf der Ausstellung in Venedig]. *Műcsarnok*, 4 (1901) 26, 337.
- [o. N.], 1903: [o. N.]: A művásár fejlesztéséről. [Über die Entwicklung des Kunstmarktes]. *Művészet*, 2 (1903) 5, 331–334.
- [o. N.], 1904: [o. N.]: A velencei képkiallítás. [Die Kunstausstellung in Venedig]. *Budapesti Hírlap*, 14. Dezember 1904, [o. S.]
- [o. N.], 1909: [o. N.]: Különfélék. A Veneziai Magyar Ház. [Verschiedenes. Der Ungarische Pavillon in Venedig]. *Magyar Iparművészet*, 12 (1909) 6, 241–242.

LITERATUR

- BAJKAY, 2004: Éva BAJKAY: Mérsékelt modernnek, avagy magyarok a Hagenbundban. *Az áttörés kora. Bécs és Budapest a historizmus és az avantgárd között 1873–1920*. (Ausstellungskatalog). Hrsg. von Katalin F. Dózsa. Budapest, 2004. 445–457. (Die deutsche Ausgabe des Aufsatzes: Éva BAJKAY: Gemäßigte Moderne: ungarische Künstler im Hagenbund. *Zeit des Aufbruchs. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde 1873–1920*. (Ausstellungskatalog). Hrsg. von Wilfried Seipel. Wien, 2003. 447–454.
- BECKER, 2007: Christoph BECKER: Die Biennale von Venedig und die deutschen Beiträge 1895–1942. *Die deutschen Beiträge zur Biennale Venedig 1895–2007*. Hrsg. von Ursula Zeller. Stuttgart/Köln, 2007. 63–87.
- BLOM, 2013: Philipp BLOM: Austria in Venezia. *Österreich und die Biennale Venedig 1895–2013*. Hrsg. von Jasper Sharp. Nürnberg, 2013. 45–58.
- DÉNES, 1939: Jenő DÉNES: *A Velencei Magyar Pavilon mozaikjai. Az olasz kritika Kriesch művészetéről*. [Die Mosaiken des Ungarischen Pavillons in Venedig. Die italienische Kritik über die Kunst von Kriesch]. Jenő DÉNES: *Körösfői-Kriesch Aladár*. Budapest, 1939.
- FARKAS, 1940: Zoltán FARKAS. Kernstok Károly. *Nyugat*, 33 (1940) 7, 338–340.
- FRANZ, 2013: Rainald FRANZ: Der österreichische Pavillon der Biennale Venedig: 1893–2013. *Österreich und die Biennale Venedig 1895–2013*. Hrsg. von Jasper Sharp. Nürnberg, 2013. 71–86.
- JURECSKÓ, 1982: László JURECSKÓ: K. Lippich Elek – a hivatalos művészet irányítója – és a gödöllőiek. [Elek K. Lippich – Lenker der offiziellen Kunst]. *Studia Comitatus*, (1982) 10, 9–32.
- JURECSKÓ, 1986: László JURECSKÓ: *A magyar szecesszió kialakulása és szerveződése K. Lippich Elek, a hivatalos művészetpolitika irányítója vezetésével*. [Die Herausbildung und Organisation des ungarischen Jugendstils unter der Leitung von Elek K. Lippich, dem Lenker der offiziellen Kunstpolitik]. (Diplomarbeit). Budapest, 1986.
- JURECSKÓ, 1995: László JURECSKÓ: A magyar iparművészet szervezői és K. Lippich Elek. [Die Organisatoren des ungarischen Kunstgewerbes und Elek K. Lippich]. *Ars Hungarica*, 23 (1995) 1, 107–119.
- JURECSKÓ, 2003: László JURECSKÓ: A népies szecesszió elméletének kialakulása. [Die Theoriebildung des volkstümlichen Jugendstils]. *A Gödöllői Művésztelep 1901–1920*. [Die Künstlerkolonie in

- Gödöllő 1901–1920]. (Ausstellungskatalog). Hrsg. von Katalin Geller – Mária G. Merva – Cecília Óriné Nagy. Gödöllő/Budapest, 2003. 59–61.
- MARÓTI, 2002/1: Géza MARÓTI: Milánói kiállítás. [Ausstellung in Mailand]. *Lapis Angularis IV. Források a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből. Maróti Géza emlékiratai.* [Lapis Angularis IV. Quellen aus der Sammlung des Ungarischen Architekturmuseums. Denkschriften von Géza Maróti]. Hrsg. von Zoltán Fehérvári – Endre Prakfalvi. Budapest, 2002. 13–22.
- MARÓTI, 2002/2: Géza MARÓTI: Velencei kiállítás, műcsarnok. [Ausstellung in Venedig, Kunsthalle]. *Lapis Angularis IV. Források a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből. Maróti Géza emlékiratai.* [Lapis Angularis IV. Quellen aus der Sammlung des Ungarischen Architekturmuseums. Denkschriften von Géza Maróti]. Hrsg. von Zoltán Fehérvári – Endre Prakfalvi. Budapest, 2002. 40–48.
- MOLNOS, 2007: Péter MOLNOS: Petrovics Elek, a gyűjtő. [Elek Petrovics, der Sammler]. *Nulla dies sine linea. Tanulmányok Passuth Krisztina betvededik születésnapjára.* [Nulla dies sine linea. Studien zum 70. Geburtstag von Krisztina Passuth]. Hrsg. von Ágnes Berecz – Mária L. Molnár– Erzsébet Tattai. Budapest, 2007. 114–121.
- PICA, 1901: Vittorio PICA: *L'arte mondiale alla IV Esposizione di Venezia*, Bergamo, 1901.
- ROCKENBAUER, 2008: Zoltán ROCKENBAUER: *Márffy Ödön. Monográfia és életmű-katalógus.* [Ödön Márffy. Monografie und Suvre-katalog]. (Bölcsészdoktori disszertáció). Budapest, 2008.
- SHARP (Hrsg.), 2013: *Österreich und die Biennale Venedig 1895–2013.* Hrsg. von Jasper Sharp. Nürnberg, 2013.
- SÜMEGI, 2000: György SÜMEGI: A velencei magyar pavilon. [Der Ungarische Pavillon in Venedig]. *A velencei Magyar Ház. 7. Nemzetközi Építészeti Biennálé.* [Das Ungarische Haus in Venedig. 7. Internationale Architektur Biennale]. (Ausstellungskatalog). Hrsg. von Eszter Götz. Budapest, 2000. 41–50.
- SCHNEEMANN, 1996: Peter J. SCHNEEMANN: Die Biennale von Venedig. Nationale Präsentation und internationaler Anspruch. *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 53 (1996) 1, 313–322.
- SZABADI, 1989: Judit SZABADI: A nemzeti érzület népszerűsítése a századvég társasági festészetében. [Die Popularisierung des Nationalgefühls in der Gesellschaftsmalerei der Jahrhundertwende]. *Sub minervae nationis praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára.* [Sub minervae nationis praesidio. Studien aus dem Bereich der Nationalkultur zum 60. Geburtstag von Lajos Németh]. Hrsg. von ELTE Művészettörténeti Tanszék. Budapest, 1989. 125–130.



REVOLUTIONÄRE, STAATSDIENER,
FEUILLETONISTEN
– UNGARISCHE JOURNALISTEN IN WIEN*

*»Für die Ungarn beginnt das Ausland bei Passau,
an der deutschen Grenze. Wien
– es gehört noch zu den Außenbesitztümern Ungarns«.¹*

Stolz prangt das Motto am Frontispiz der Secession: „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit“ – wenn auch der Kunstkritiker Ludwig Hevesi, der diesen Wahlspruch 1894 erfand, von seinen Zeitgenossen eher als verschlossen, ja sogar als schüchtern beschrieben wird. Doch waren diese Eigenschaften in seiner Persönlichkeit verankert und keine Zeichen eines gesellschaftlichen Außenseitertums. Der in einer ungarischen Kleinstadt von jüdischen Eltern geborene Hevesi stand nämlich in Wien in der Tradition namhafter und gesellschaftlich anerkannter Journalisten ungarländisch-jüdischer Herkunft: Deren Reihe fing mit dem in seiner Blüte, vor 1848 immens populären Humoristen Moritz Gottlieb Saphir an, und diese Tradition überdauerte sogar das Ableben der Monarchie. Laut einer unlängst durchgeführten Erfassung der mehr als 3000 jüdischen Journalisten und Journalistinnen, die sich zwischen 1848 und 1938 in Österreich betätigten, kamen mehr als 400 aus Ungarn.²

Es scheint also durchaus berechtigt der Frage nachzugehen, welche Möglichkeiten sich im Wien des 19. Jahrhunderts den aus Ungarn zugezogenen jüdisch-stämmigen Journalisten eröffneten, wie außergewöhnlich oder wie herkömmlich sich die Laufbahn von Ludwig Hevesi gestaltete, wie viele Ungarn und wie viele ungarischstämmige Bürger und insbesonde-

* Die als Vorlage zu diesem Aufsatz durchgeführte Forschung war durch ein Stipendium der Marion Dönhoff Stiftung ermöglicht.

¹ KOMLÓS, 1923. 5.

² VENUS, 2011.

re Journalisten, Redakteure und Zeitungsverleger jüdischer Herkunft Wien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bevölkerten. Im folgenden Aufsatz geht es nicht um eine kritische Auseinandersetzung mit gängigen antisemitischen Stereotypen über die auch als „Journaille“ gebrandmarkte „verjudete“ Presse³ – um desto weniger, da sich in den letzten Jahren mehrere Autoren dieser Aufgabe mit überzeugendem Ergebnis angenommen haben.⁴ Anliegen dieses Artikels ist vielmehr eine knappe sozialgeschichtliche Bestandaufnahme über Zeitgenossen und Kollegen von Ludwig Hevesi zu erstellen und mittels einer vergleichenden Analyse möglichst relevante Aussagen über die Zeitungsschreiber im „Kommunikationsraum“⁵ Wien–Budapest zu treffen. Da die bereits erwähnte Erfassung jüdischer Journalisten des Zukunftsfonds der Republik Österreich noch nicht zugänglich ist, wurde anhand von ihrer Wiener Tätigkeit eine Auswahl von 17 in Ungarn geborenen Journalisten jüdischer Herkunft getroffen. (Mit Ausnahme von Adolf Neustadt, gebürtig in Prag, der als Redakteur der *Pressburger Zeitung* die ungarische Staatsbürgerschaft nur erwarb, um den Schikanen der Polizei zu entkommen.) Wenn nicht anders vermerkt, basieren die Lebensläufe auf ungarisch- und deutschsprachigen biografischen Lexika.⁶

Moritz Gottlieb Saphir	1795	Lauschnbrünn/ Lavasberény	1858	Baden bei Wien
Samuel Rosenthal	1810?	Pest	1868	Wien
Adolf Neustadt	1812	Prag	1875	Wien?
Mór Ludassy	1826	Komorn/Komárom/ Komárno	1885	Reichenau
Miksa Falk	1828	Pest	1908	Budapest
Sigmund Schlesinger	1832	Waagneustadt/ Vágújhely/ Nové Mesto nad Vahom	1918	Wien
Adolf Ágai	1836	Jankovác	1916	Budapest
Ignaz Schnitzer	1839	Ratzersdorf/Recse/Raca	1921	Wien
Ludwig Hevesi	1843	Heves	1910	Wien

³ SCHMITZ-BERNING 2007. 326, 329.

⁴ Wie z. B. REITTER, 2007; FELDMAN, 2008.

⁵ CSÁKY, 2010. 101.

⁶ SZINNYEI, 1891–1914; BIOGRAPHIE-Portal, 2009.

Adolf Silberstein/ Ötvös	1845	Pest	1899	Budapest
Lajos Dóczy	1845	Ödenburg/Sopron	1918	Budapest
Balduin Groller	1848	Arad	1916	Wien
Max Nordau	1849	Pest	1923	Paris
Albert Sturm	1851	Liptau-Sankt-Nikolaus/ Liptószentmiklós/ Liptovský Mikuláš	1909	Budapest
Theodor Herzl	1860	Pest	1904	Edlach (Niederösterreich)
Rudolf Lothar	1865	Pest	1943	Budapest
Felix Salten	1869	Pest	1945	Zürich

WIEN: PORTA HUNGARICA – PORTA JUDAICA

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zwischen 1850 und 1880, nahm die Zahl der Wiener Bevölkerung ganz rasant zu: Sie stieg von rund 550.000 Einwohnern auf 1,16 Millionen, 437.600 davon waren Zuwanderer. Obwohl 1856 noch 43% der Stadtbewohner in Wien geboren wurden, schrumpfte ihr Prozentsatz bis 1880 auf 38,5%. Geburtsland der anwesenden Bevölkerung war 1856 zu 5% Ungarn (bzw. Länder der ungarischen Krone), dieser Anteil erreichte 1880 bereits 7,7%. Anders gesagt, die Zahl der ungarischstämmigen Wiener Bürger erhöhte sich von 23.675 auf 54.128. Ihr Anteil wurde nur von dem der Zuzügler aus Böhmen/Mähren/Schlesien übertroffen (1856: 22,5% – 105.353; 1880: 28,6 – 201.251).⁷

Noch spektakulärer war aber der Zuwachs der jüdischen Bevölkerung in der Haupt- und Residenzstadt: 1857 zählte sie offiziell nur 6217 (2,16%), 1900 betrug sie 146.926 (8,77%).⁸ Die jüdischen Einwanderer dieser Periode kamen vorwiegend aus Mähren und Ungarn: im Jahre 1860 waren 20% der Väter der in Wien geborenen Kinder selber in Böhmen und Mähren, 40% in Ungarn geboren worden. Bis 1880 stieg dieser Anteil noch weiter an und erreichte 26% bzw. 45% – die große Welle der galizischen Einwanderung setzte erst später, um die Jahrhundertwende, ein. Die ungarisch-jüdischen

⁷WEIGL, 2014. 53–54.

⁸THON, 1908. 14–15.

Zuzügler kamen vor allem aus der Gegend um Preßburg und aus den sieben Gemeinden des Burgenlandes. Da sie zumeist traditionstreue Orthodoxen waren, waren sie eher als entschlossene Gegner des neuen „Wiener Ritus“ von der Synagoge in der Seitenstettengasse bekannt-berüchtigt.⁹ Die Mitglieder der im Folgenden zu behandelnden Gruppe von ungarisch-jüdisch stämmigen Journalisten waren aber alles andere als traditionsgebunden. Im Gegenteil: sie trugen wesentlich zur Modernisierung und Professionalisierung des Pressewesens im Habsburgerreich bei.

Ihr erster Bote, Vorläufer der späteren Zuwanderer, war der Humorist, Theaterkritiker und Possenreißer Moritz Gottlieb Saphir, der erste Journalist in Wien, der von seinen journalistischen Einkünften sein Leben bestreiten konnte. Mehrere seiner Zeitgenossen bezichtigten ihn der Käuflichkeit, und Hans Tietze, zuverlässiger Chronist der Juden Wiens behauptet sogar „der ungarische Jude Saphir [ist] der Prototyp des korrupten und frivolen Journalisten geworden“,¹⁰ es sei stadtbekannt, dass er für seine Kritiken in der *Wiener Theaterzeitung* bestechlich gewesen sei. (Es ist wohl kein Zufall, dass Franz Grillparzer, der meistgeachtete österreichische Schriftsteller seiner Zeit, eine ganze Serie von Epigrammen gegen Saphir verfasste.)¹¹ Doch sieht man von den Wertschätzungen, die heute vielleicht weniger negativ ausfallen würden, ab, ist der Werdegang von Saphir repräsentativ für viele seiner späteren Nachfolger, man könnte sogar sagen, er sei auch der Prototyp des Journalisten jüdischer Herkunft im Habsburgerreich schlechthin gewesen.

Geboren 1795 in Lauschnbrunn (Lavasberény) – einer Kleinstadt etwa 55 Kilometer südöstlich von Buda mit damals rund 2500 Einwohnern, darunter eine starke, aus Mähren eingewanderte jüdische Gemeinde –, besuchte der kleine Moses, Enkel eines wohlhabenden Kaufmanns, bereits mit 11 Jahren die Talmudschule in Prag, begann aber sehr früh sich auch mit modernen und antiken Sprachen und Literaturen zu beschäftigen. Ab 1815 lebte er in Pest und wurde Autor einer gnadenlosen jiddischen Posse (*Der fal-*

⁹ ROZENBLIT, 1992. 233–234.

¹⁰ TIETZE, 2007. 165.

¹¹ GRILLPARZER, 2012. Eine der schärfsten Epigramme mit dem Titel *Fehlgeburt* ist zwar nicht namentlich gegen Saphir gerichtet, doch wird er wohl deren Zielscheibe gewesen sein: Der Teufel wollte einen Mörder schaffen / Und nahm dazu den Stoff von manchem Tiere: / Wolf, Fuchs und Schakal gaben her das ihre; / Nur eins vergaß der Ehrenmann: den Mut. / Da drückt’ er ihm die Nase ein voll Wut / Und rief: Lump, werd ein Jud und rezensiere! (1840). Ebd., 440.

sche Kastan), die – die rückständigen – Zustände der Pester jüdischen Gemeinde der Satire preisgab. Er verlegte aber auch einen Gedichtband (*Poetische Erstlinge*) und veröffentlichte Aufsätze und Gedichte in *Pannonia*, *Vaterländisches Erholungsblatt für Freunde des Schönen, Guten und Wahren* und in den Wiener Zeitschriften *Conversationsblatt* und *Literarischer Anzeiger*. Er zog 1822 nach Wien, arbeitete an Bäuerles *Theaterzeitung*, wurde laut seiner Erinnerungen 1825 wegen politisch anstößiger Artikel aus Österreich ausgewiesen und ging nach Berlin, wo er mehrere Zeitschriften und eine literarische Vereinigung gründete. Da er ständig mit dem etablierten Kulturbetrieb und der Zensur in Konflikt geriet, setzte er sich nach München ab, gründete 1830 den *Bazar für München und Bayern*, wurde ein Jahr später wegen des Vorwurfs ehrenrührigen Verhaltens ausgewiesen. Er begab sich nach Paris, verkehrte mit Heine und Börne (mit dem er im selben Haus wohnte), hielt humoristische Vorlesungen, kehrte 1831 nach München zurück, wurde 1832 Protestant und Hoftheater-Intendantrat. Ab 1834 lebte er wieder in Wien als Hauptmitarbeiter der *Theaterzeitung* und gab von 1837 bis zu seinem 1858 in Baden bei Wien erfolgten Tode sein eigenes Blatt, *Der Humorist*, heraus. Als Theaterkritiker zerrissen, war er als Humorist unter den Zeitgenossen ungemein populär. Bereits 1890 fand Anton Schlossar, Autor des Eintrags über Saphir in der *Allgemeinen Deutschen Biographie*, dass seine Literaturkritiken, Pariser Briefe und seine Selbstbiografie den gebildeten Geist und den feinen Beobachter zeigten – eine Einschätzung, der man sich heute getrost anschließen darf.

Die Lebensgeschichte des ersten österreichischen Berufsjournalisten enthält in der Tat etliche wichtige Elemente der späteren Zeitungsmacherkarrieren, und kann – natürlich mit einigen Abweichungen – als Blaupause für die Laufbahn anderer Mitglieder der ausgewählten Gruppe dienen.

Saphir, wie alle 16 anderen seiner Journalistenkollegen dieser Auswahl, wurde in eine relativ wohlhabende, bürgerliche Familie hineingeboren. Außer seinem Elternhaus wurde wahrscheinlich auch in Neustadts, Rosenthals, Ludassys, Schlesingers, Schnitzers, Silbersteins und Dóczy's Familie Jiddisch gesprochen, weil im Moment ihrer Geburt unter den Juden ihrer Stadt noch „der Jargon“ üblich war. Alle diejenigen, die vor 1848 geboren wurden, durften eine jüdische Grundschule besucht haben, und es kann mit sehr großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden, dass sein Schwager, Samuel Rosenthal, genau wie er ein Jeschiwaboher (Schüler einer Talmudschule) gewesen war. Neustadt, Sturm, Hevesi und Herzl erhielten auch Privatunterricht, und laut Lexika gibt es unter den 17 Mitglie-

dern der Gruppe nur vier, die nicht studierten, wobei unter letzteren nur einer – Felix Salten – nach 1848 geboren wurde (sein Vater verarmte, als er noch sehr klein war, so dass er sogar als Kind keine sorgenfreie bürgerliche Erziehung genießen konnte).

Es gab insgesamt vier Fachrichtungen (manchmal gekoppelt), in denen die Mitglieder der Gruppe Diplome erwarben: vor 1848 Medizin, Philologie und Philosophie – Jura kam erst bei den nach 1848 Studierenden hinzu. Neben Adolf Silberstein und Rudolf Lothar hatte auch Max Falk promoviert – sein Dokortitel wurde zwar durch ein Gerichtsurteil 1861 aberkannt, weil er im *Wanderer* für die Wiederherstellung der ungarischen Konstitution plädierte, seine Alma Mater, die Universität in Pest, verweigerte aber die Vollstreckung dieses Urteils.

Saphir sprach kein Ungarisch, und es wäre plausibel zu vermuten, dass auch der in Pest aufgewachsene Rosenthal des Ungarischen nicht kundig war (die Bevölkerung von Ofen und Altofen war 1850 bis zu 70% deutschsprachig, 1870 nannten in der ungarischen Hauptstadt immer noch nur 45% das Ungarische ihre Muttersprache).¹² Neustadt, der fast mit Dreißig nach Ungarn kam, konnte in den 1840-er Jahren seine Arbeit in Pest wie in Preßburg sehr wohl ohne Ungarischkenntnisse verrichten. Ludassy, Falk, Ágai, Schnitzer, Hevesi, Silberstein, Dóczy taten sich alle mit Übersetzungen aus dem Ungarischen ins Deutsche hervor. Theodor Herzl verfasste seine Erstlinge auf Ungarisch, wohingegen, als das Ungarische in seinem Gymnasium zur Unterrichtssprache wurde, wechselte Max Nordau ganz bewusst in eine deutschsprachige Schule (obwohl er sehr gut Ungarisch konnte).¹³ Balduin Groller war zuerst fast zehn Jahre Mitarbeiter, dann ab 1886 zwei Jahre Chefredakteur der *Neuen Illustrierten Zeitung*, Beiblatt des *Pester Lloyds*¹⁴ – dies will aber nicht heißen, dass er des Ungarischen mächtig sein musste, eine ungarischsprachige literarische Tätigkeit unter seinem Namen ist nicht erwiesen.

Von den 17 haben 12 ihren Namen mindestens einmal verändert, und alle diejenigen, die sowohl deutsch, als auch ungarisch veröffentlichten, ließen ihren Namen – dem Usus der Zeit entsprechend – der Form der jeweiligen Sprache anpassen. So hieß Saphir eigentlich Moses und nicht Moritz (und noch weniger Gottlieb); Adolf Neustadt ließ den letzten Buchstaben seines Namens bei seiner Einbürgerung fallen; Mór Ludassy erscheint in

¹² VÖRÖS, 1978. 377.

¹³ ÚJVÁRI, 2007. 62.

¹⁴ ÚJVÁRI, 2012. 458.

den ungarischen Lexika bis heute als Ludassy (Gans) Mór; Ágai ist die magyarisierte Form von Rosenzweig; Ludwig Hevesis ursprünglicher Name war Lajos Lövy; Adolf Silberstein publizierte auch unter dem Namen Ötvös oder Silberstein-Ötvös; der spätere Baron Lajos Dóczy erblickte das Licht der Welt als Adolf Dux; Balduin Groller wurde als Adalbert Goldscheider geboren, nahm aber auch den ungarischen Namen Béla Gál an (was vielleicht doch darauf hinweist, dass er auch Ungarisch sprach); Max Nordau hieß ursprünglich Simon Südfeld; Theodor Herzl wird in Ungarn bis heute Tivadar genannt; Rudolf Lothar, eigentlich Rudolf Lothar Spitzer, setzte seinen ursprünglichen Familiennamen 1896 ab (und verfügte, wie übrigens viele seiner Kollegen, über eine ganze Reihe von Pseudonymen); Felix Salten erhielt bei seiner Budapester Geburt den Namen Siegmund Salzmann (er war vier Wochen alt, als seine Familie nach Wien übersiedelte).

Alle waren für mehr oder minder lange Perioden, die meisten ihr ganzes Leben lang, hauptberufliche Journalisten. Ludassy und Dóczy wurden nach dem Ausgleich (und der Emanzipation der Juden) Beamte des Wiener Außenministeriums, Falk arbeitete jahrelang als Sparkassenangestellter in Wien, ohne seine journalistische Tätigkeit einzustellen, Ignaz Schnitzer war erfolgreicher Unternehmer (in Budapest beteiligte er sich an Zeitungsgründungen, in Wien war er Miteigentümer des Vergnügungsparks Venedig und anderer neuen Sehenswürdigkeiten, wie zum Beispiel dem Riesenrad). Ágai begann seine Laufbahn als Kinderarzt, Max Nordau hatte während 34 Jahre in Budapest und auch in Paris eine Frauenarztpraxis, wo er als Geburtshelfer und Psychiater arbeitete.¹⁵ Albert Sturm war während einer Übergangsperiode von fünf Jahren (nach der *Neuen Freien Presse* und vor dem *Pester Lloyd*), zwischen 1875 und 1880 als Lehrer in Budapest tätig, kehrte aber dann voll und ganz zum Journalistentum zurück.

Es versteht sich sozusagen von selbst, dass neben ihrer journalistischen Tätigkeit alle als mehr oder weniger gefeierte Übersetzer, Librettisten, Essayisten, Dramatiker und Romanautoren bekannt waren. Ganz besonderer schriftstellerischer Erfolge konnten sich Saphir, der Lustspielautor Schlesinger, Schnitzer als Librettist der Operette *Zigeunerbaron*, Hevesi als vielübersetzter Autor des Romans *Die Abenteuer des Andrés Felky in drei Erdteilen*, Theodor Herzl mit seinem utopischen zionistischen Roman *Altneuland*, Balduin Groller mit seinen Detektiv Dagobert-Romanen, Lothar mit

¹⁵EMED, 2007.

seinen Lustspielen und Libretti und Salten vor allem mit seinem *Bambi* erfreuen. Bis auf Hevesis Roman, der auf ungarisch geschrieben wurde, waren diese Erfolge vor allem ihrem deutschsprachigen Schaffen zuteil geworden.

Die wichtigsten Zeitungen, an denen die Journalisten dieser Auswahl mitwirkten, waren der *Wanderer*, das *Fremden-Blatt* und die *Neue Freie Presse* in Wien und der *Pester Lloyd* mit seinen Beiblättern: der *Ungarischen Illustrierten Zeitung*, später abgelöst von der *Neuen Illustrierten Zeitung* in Budapest. Nur Saphir, Rosenthal, Neustadt – die ältesten von der Gruppe – und Groller haben nicht für zumindest eine der drei Wiener Zeitungen gearbeitet, und nur Saphir und Neustadt publizierten keine Artikel im *Pester Lloyd*.

Nicht nur haben sich die meisten gekannt, manche pflegten nähere, über das Kollegiale hinweg reichende Beziehungen. Saphir und Rosenthal waren Verwandte, Neustadt kannte Saphir sehr gut und als er nach Ungarn kam, begann er zuerst bei dem *Pester Tagblatt*, einer von Saphirs Nefen herausgegebenen Zeitung, zu arbeiten. Ludassy, Dóczy, Ágai und Hevesi waren in Pest Mitglieder eines Kaffeehauskreises, genannt Kávéforrás (Kaffeequelle), in dem praktisch das liberale satirische Blatt *Borsszem Jankó* (=Volksmärchenheld, etwa der Kleine Däumling) auf Anregung des Ministerpräsidenten Andrassy gegründet und redigiert wurde. Als Autoren der *Ungarischen Illustrierten Zeitung* pflegten Silberstein, Ágai, Sturm und Schnitzer ein freundschaftliches Verhältnis zueinander und zum jüdischen Dichter József Kiss, der ab 1890 für das erste Wochenblatt der modernen ungarischen Kultur, *A Hét* (Die Woche) verantwortlich zeichnete. Schlesinger war 1859 einer der Mitbegründer des Presseclubs Concordia, des Unterstützungsvereins für Journalisten, und Groller war einige Jahre als Vize-Präsident in dieser Vereinigung tätig. Groller, der im Allgemeinen Sportausschuss für Österreich ebenfalls als Vizepräsident und im Zentral-Verband für gemeinsame Sportinteressen als erster Präsident wirkte, engagierte sich bereits 1901 in einer Debatte über die körperlich Tüchtigkeit der Juden in dem von Herzl gegründeten zionistischen Blatt *Die Welt*.¹⁶ Nordau war einer der überzeugtesten Anhängern von Herzls *Der Judenstaat*, und wurde neben ihm der wichtigste frühe Theoretiker der zionistischen Bewegung. Narrative Quellen könnten zweifelsohne zahlreiche Zeugnisse über die mehrfache Vernetzung dieser Journalisten liefern, jedoch scheinen die angeführten Beispiele ihr Beziehungsgeflecht genügend aufzudecken.

¹⁶PRESNER, 2007. 191.

Neben all diesen Gemeinsamkeiten gab es selbstverständlich auch schwerwiegende Unterschiede, zum Beispiel in ihrer politischen Einstellung oder in ihrer Rollenauffassung. Wenn Saphir nach langen Jahren der Satire und der Provokation nach 1848 das Interesse seines Publikums verlor, so lag das auch an seinem – von Nestroy ihm vorgeworfenen – Opportunismus, während Neustadt seinen Idealen immer treu blieb, und nach 1860 auch als Mitglied im Wiener Gemeinderat für den Liberalismus eintrat.¹⁷ Ludassy im Pressebüro von Beust, Dóczy als persönlicher Mitarbeiter von Außenminister Andrassy und später als Sektionschef, waren angesehen – und geadelte – Beamte.¹⁸ Falk, der nicht nur als Redakteur der späten Schriften des Grafen Széchenyi und Ungarischlehrer der Kaiserin Elisabeth, sondern auch als Vertrauter von Deák und Eötvös, Wegbereiter des Ausgleichs, hochgeschätzt wurde, vertrat als Journalist ein durchaus modernes professionelles Ethos: man muss „am geschriebenen Text immer den dahinterstehenden ehrlichen Menschen entdecken“ können,¹⁹ auch wenn diese Haltung, wie in seinem bereits erwähnten Fall, zur Haftstrafe führte. Und Hevesi – um nur noch ein letztes Beispiel zu nennen – erlangte durch seine zeitungskritische Tätigkeit die Glaubwürdigkeit, die ihm erlaubte, den österreichischen Kunstkanon zu erschaffen.²⁰ Während die dargestellten Berufswege einem gesellschaftlich bedingten Muster folgen, sind die Unterschiede auf das Temperament, den Charakter, die Persönlichkeit der Einzelnen zurückzuführen.

DER WEG INS FREIE?

Zwar ist die oben untersuchte Auswahl keineswegs repräsentativ, trotzdem zeigt sie zahlreiche Gemeinsamkeiten und Parallelen, die auf einen vergleichbaren Weg bei der Berufswahl der Journalisten jüdischer Herkunft hinweisen. Obwohl seit den 1780er-Jahren, dem Toleranzpatent von Joseph II. und den folgenden Judenpatenten, die jungen jüdischen Männer höhere Schulen und Universitäten besuchen und sogar den Dokortitel erlangen durften, stand ihnen der Weg in die entsprechenden Berufe nicht frei. Trotzdem wollten immer mehr jüdische Söhne weltliche Studien ver-

¹⁷ SILBER, 2010.

¹⁸ SOMOGYI, 2006. 125.

¹⁹ SCHICKER, 2004.

²⁰ SÁRMÁNY-PARSONS. 2003.

folgen, nur konnten sie anschließend, mit ihren Diplomen in der Hand, ganz selten eine Anstellung finden. Vor der Emanzipation wurden sie als Beamte im Staatsdienst nicht aufgenommen, die Privatwirtschaft brauchte im angehenden 19. Jahrhundert noch nicht allzu viele studierte Mitarbeiter und der Eintritt in die sogenannten freien Berufe blieb ihnen damals – bis auf die Medizin – auch verwehrt. Die Presse dagegen bot ihnen bis dahin unbekannte Möglichkeiten. Besonders als es ganz offensichtlich wurde, dass die Information neben dem geistigen auch einen materiellen Wert besitzt und demnach als Ware behandelt und verhandelt werden kann. Dieser Tatbestand, so oft den Juden in Form von Anschuldigungen vorgehalten, wurde sonderlich zynisch von einem Nichtjuden, August Zang, dem Gründer der *Presse*, auf dem Punkt gebracht: „Meine Zeitung ist ein Kramladen, ich verkaufe Publizität“, oder auch „Mein Ideal einer Zeitung wäre ein Blatt, das nicht eine einzige unbezahlte Zeile enthält“.²¹ Zang und die anderen Presseunternehmer erkannten aber auch, dass sie, „um das Inseraten- und Bestechungsgeschäft in Flor zu bringen, Leitartikel und Feuilleton hochqualifizierten Kräften anvertrauen“ müssen.²² Diese hochqualifizierten Kräfte befanden sich am ehesten unter den anstellungslosen jüdischen Intellektuellen, für die ihre erworbene Bildung eine Chance zur sozialen Integration, nicht aber die dazu gehörenden Mobilitätswege und den beruflichen Aufstieg sicherte. Sie waren daher bereit, die finanziellen Risiken und das niedrige Prestige einer Presselaufbahn – sei es als Journalisten, Redakteure oder Verleger – auf sich zu nehmen, was die früheren, nicht hauptberuflichen Journalisten (Postmeister, Druckereibesitzer, Akademiker, Schriftsteller) sich nur selten erlauben konnten. Für die Nachfahren von jüdischen Kaufleuten und Rabbinern war doch die Trennung zwischen den geistigen und den Handelsberufen nicht so scharf, wie für die Nichtjuden: da die Talmudschule den Juden die einzig zugängliche höhere Schule war, erwarben dort viel mehr junge Leute eine Befähigung als Rabbiner, als es die Zahl der Gemeinden benötigte. Deshalb war es üblich, dass die jungen Absolventen dieser Schulen das Geschäft ihrer Schwiegerväter weiterführten und sich nur dann ausschließlich ihren geistigen Studien widmeten, wenn eine Gemeinde sie zum Rabbiner erwählte. Zwar sind diese religiösen Studien nicht mit dem säkularen Lernen zu vergleichen – sie bedeuteten die Erfüllung der Religionsgesetze, keine Option also, sondern

²¹ TIETZE, 2008, 202.

²² Ebd.

eine Pflicht –, doch war der Bruch zwischen Gelehrtem und Kaufmann weniger unwiderruflich, als bei anderen Konfessionen.

Die moderne Presse – wie die Populärkultur: die Fotografie, die Operette, der Film im Allgemeinen – war also im 19. (wie auch in der ersten Hälfte des nächsten) Jahrhunderts ein beinahe unbegrenzter Arbeitsmarkt mit steilen Aufstiegs- (und Absturz-)möglichkeiten, beladen mit hohen Risiken und Anforderungen. Ein Terrain, wie geschaffen für ambitionierte soziale Außenseiter, die nicht nur über die nötige Kompetenzen verfügten, sondern auch sehr viel an diesem Wagnis zu gewinnen hofften. Mittels der Medien konnten sie ihr kulturelles Kapital in soziales (und oft ökonomisches) Kapital konvertieren, oder sogar als politisches Kapital einsetzen – Jahrzehnte bevor ihnen die Bürgerrechte gewährt worden waren.

KULTUR ALS MISCHMASCH

In seinem besonders anregenden Buch, *Das Gedächtnis der Städte*, dessen Ausführungen sich auch als theoretische und methodologische Anleitungen für weitere Forschungen lesen lassen, beschreibt Moritz Csáky die Kultur aus mehreren Perspektiven als Raum: als hybrider, entgrenzter, mehrdeutiger, vielsprachiger Kommunikationsraum.²³ Für die Mitglieder der untersuchten Gruppe scheint die Kultur gerade dieser Definition zu entsprechen, oder mehr noch: sie ist ihr Zuhause. Da die neue Kulturwissenschaft ohne Metaphern offensichtlich nicht auskommt – wobei neben Palimpsest, Spur, Hybride, Rhizom und der postkolonialen „dritter Raum“ viele andere Bilder herangezogen werden²⁴ –, ist es vielleicht nicht deplatziert, weitere Metaphern einzuführen. Es wäre interessant, in den persönlichen Schriften – Briefen, Tagebüchern, Memoiren, den sogenannten Ego-Dokumenten – zu ergründen, wo diese Journalisten sich zu Hause fühlten, wie sich ihr Zugehörigkeitsgefühl und ihre Selbstwahrnehmung samt ihrer Selbstdarstellung (kurz: Identität) im Laufe der Zeit und von ihrem jeweiligen Aufenthaltsort abhängig, änderte. Wie auch immer diese Komponenten sich modifizierten, scheint das Engagement der Betroffenen der Kultur gegenüber nicht nur konstant, sondern auch unerschütterlich. Sie waren der Kultur verschrieben, möchte man weiter mit den Wör-

²³ CsÁKY, 2010.

²⁴ CsÁKY, 2010. 90–128.

tern spielen, könnte man sogar behaupten, sie waren mit der Kultur verheiratet (obwohl eine Auswertung ihres Familienstandes noch aussteht, darf angenommen werden, dass diese Äußerung im Falle des unverheirateten Hevesis auch zutrifft).

Doch dieses Zuhause war keineswegs eine von jedweder Realität losgelöste Abstraktion – die Kultur, wo sie heimisch waren, war die urbane Kultur von Zentraleuropa; die Lebensgeschichten dieser 17 Journalisten könnten sich auch als ein zusätzliches Kapitel in Csákys Buch sehen lassen. Betrachtet man diese Geschichten, erscheint die Zusammengehörigkeit der Region als eine gelebte Wirklichkeit. Ihr Zentrum befindet sich aber in ständiger Bewegung: Die Migrationsrichtung ist bei weitem keine Einbahnstraße, sie deutet mal Ost-, mal Westwärts. Selbstverständlich bleibt Wien bis 1918 Haupt- und Residenzstadt, doch gibt es längere Phasen, in denen die Anziehungskraft von Pest wächst – wie zum Beispiel zwischen 1873 und 1895, als es in Wien nach dem Börsenkrach gerade kriselte, und die eben vereinigte Hauptstadt Budapest ihre glanzvollste Aufschwungsperiode erlebte. Ihre Bevölkerung verdoppelte sich (1869: 280 349, 1896: 617 856), mehr als die Hälfte ihrer Bewohner war jünger als 40, die Wirtschaft boomte: Die Stadt, wie man sie heute kennt, entstand.²⁵ (Übrigens scheint das geheime Zentrum, der kulturelle Leitstern des Jahrhunderts, die französische Hauptstadt zu sein: 6 von den 17 Journalisten verbrachten in Paris längere Monate bzw. Jahre, Nordau den Großteil seines erwachsenen Lebens.)

Das wesentlichste an dieser Kultur, wie Csáky sie darstellt, ist ihre „deutliche Absage an eine essenzialistische Vorstellung“. Sie ist weder in sich geschlossen, noch abgeschlossen – man könnte auch sagen, dass sie weder angeboren, noch exklusiv sein kann. Gerade diese ihre Eigenschaft macht sie für die Mitglieder der untersuchten Gruppe so wichtig: sie errichteten nämlich ihre Existenz auf eine Reihe von Entscheidungen, die deutliche Absagen an jeglichen Essenzialismus ankündigten. Sie legten sich selbstgewählte Namen zu, waren bewusst und dezidiert mehrsprachig, zogen mehrmals über Grenzen, waren in mehreren Berufen zu gleicher Zeit tätig, Saphir, Falk und Hevesi wechselten sogar ihre Konfession. Nicht einmal die Gründungsväter des jüdischen Nationalismus, Herzl und Nordau, optierten für den ausschließlichen Gebrauch einer einzigen jüdischen Sprache (und Kultur), des Hebräischen – erst drei Jahre nach Herzls Tod, 1907, nahm der VIII. Zionistenkongress im Haag den diesbezüglichen Antrag

²⁵Vörös, 1998.

von Nachum Sokolow an.²⁶ Was diese Gruppe von Csákys Protagonisten, den nachrevolutionären Emigranten – Oszkár Jászi, Lajos Hatvany, Béla Balázs, György Lukács, Lajos Kassák etc. – unterscheidet, ist die Freiwilligkeit ihrer Wahl: ob in Wien oder in Budapest, sie befanden sich nicht im Exil. (Zumeist – Saphir wurde mehrerenorts ausgewiesen, Adolf Neustadt war aus politischen Gründen auf der Flucht, als er Anfang der 1840-er Jahre in Pest ankam, und Rudolf Lothar jagte der „Anschluss“ in seine Geburtsstadt zurück, wo er dann starb.) Mit Ausnahme des bereits 1858 gestorbenen Saphirs waren ihre besten Jahre auch die des erfolgreichen Liberalismus (1860–1900), ihre Entschlüsse die des freien Individuums. Aus dieser Perspektive betrachtet, bekommt sogar der sonst unerklärbare Freitod von Hevesi einen Sinn.

Diese Idee der Kultur verteidigt der von Csáky zitierte Salman Rushdie, indem er erklärt, seine *Satanische Verse* „feiern die Bastardisierung, die Unreinheit, die Mischung, die Verwandlung, die durch neue, unerwartete Kombinationen von Menschen, Kulturen, Ideen, politischen Richtungen, Filmen oder Liedern entstehen. Das Buch erfreut sich am Mischen der Rassen und fürchtet den Absolutismus des Reinen. Melange, Mischmasch, ein bisschen von diesem und ein bisschen von jenem, das ist es, wodurch das Neue in die Welt tritt.“²⁷

Die Akteure von diesem Aufsatz waren Agenten des Modernismus, mit all seiner Ambivalenz, und mit allen Widersprüchen, die diese Ambivalenz beinhaltet.²⁸ Aber erst die Postmoderne ist bereit, die tiefsitzende Angst zu überwinden, die die Menschen seit jeher von jeder Art des Vermischens und Vermengens abschreckt. Melange und Mischmasch erwecken Unbehagen. Wenn auch das Wort ‚Melange‘ im Deutschen als Wiener Melange domestiziert wurde, behält der ‚Mischmasch‘ immer noch seinen abwertenden Beigeschmack. Sogar die unschuldig-neutral anmutende ‚Mischung‘ kann nicht mit einer weißen Weste davonkommen: was zum Ausdruck den Romantikern Grimm in ihrem *Deutschen Wörterbuch* als Erstes einfällt, ist ein Zitat von Christian Gottfried Gellert, Dichter der Aufklärung: „Die Speise, die allein genommen, die Gesundeste ist, wird durch die mannichfaltige Mischung mit andern zum Gifte.“ Dieses Misstrauen ist uralte, und erscheint bereits in der Bibel. „Vermischen, verwischen, verschmelzen, verbinden sind für höllisch gehaltene Handlungen, weil sie gegen die gottge-

²⁶ ZIONISTISCHE VEREINIGUNG, 1908.

²⁷ CSÁKY, 2010. 107.

²⁸ BAUMAN, 2005.

wollte Ordnung und die Natur der Dinge verstoßen. Es ist, als ob man ein falsches Spiel mit der Materie treiben wollte,²⁹ – schreibt der Kulturhistoriker Michel Pastoureau, Spezialist der Farben und Symbole des Mittelalters. – „Das Vermischen der Farbstoffe ist ebenfalls ein Tabu. Pflanzliche, tierische und mineralische Farbstoffe zu vermengen ist eine schwerwiegende Transgression. Das Verbot ist vom Levitikus ererbt. Das Herstellen von Stoffe durch Vermengen von pflanzlichen Fasern und tierischen Haaren wird auch vermieden. Eine solche Art der Ausführung (das Fabrizieren von braunem Wollstoff, von Barchent, von grober Tiretaine: halb von Wolle, halb von Leinen) ist Zeichen von Armut oder der Absicht eine minderwertige, marginale, sozial verachtete Lage zu verdeutlichen.“³⁰

Diese Angst vor der Mischung lauert wohl hinter dem Assimilationsdruck, hinter dem Assimilationsgedanken überhaupt. Die Anderen sollen sein wie wir, und wir sollen sein wie die Anderen. Sind *sie* anders, dann müssen sie weg, sind *wir* anders, dann bleibt uns nicht anderes übrig, als ausziehen: entweder, oder. Nicht einmal die Aufklärer oder die Revolutionäre sind frei von dieser Vorstellung, im Gegenteil: Sie ist integraler Teil der Moderne und der Modernisierung, sie ist ihre treibende Kraft, meint Ernst Gellner in seinem brillanten *Nations and Nationalism*. Kulturelle Homogenisierung ist eine der dringendsten Aufgaben der modernen Gesellschaft, beziehungsweise erst sie macht die moderne Gesellschaft möglich.³¹ Der Homogenisierung standzuhalten ist keine geringe Belastung, viele Mitglieder der untersuchten Gruppe wurden gerade durch ihrem Druck zu den meistzitierten Leistungen ihres Lebens angefeuert: der Exoduswille bei Herzl und Nordau, die Befürwortung der Sezession bei Hevesi, sind Antworten auf diese Herausforderung. Trotzdem erscheinen uns Herzl, Nordau, Hevesi und die Anderen als Individuen, die sich nicht gleichschalten ließen, die ihre mehrfache Zugehörigkeiten zu leben und zu artikulieren versuchten. Aus dem angehenden 21. Jahrhundert zurückblickend, ist vielleicht das Ehrenwerteste, was man über sie sagen kann, dass sie für uns ihre Idee der Kultur als deliziöser Mischmasch vor Augen führen.

Katalin FENYVES

²⁹ PASTOUREAU, 1995. 56.

³⁰ PASTOUREAU, 2004. 120.

³¹ GELLNER, 1983. 38–39.

LITERATURVERZEICHNIS

- BAUMAN, 2005: Zygmunt BAUMAN: *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*. Hamburg, 2005.
- BIOGRAPHIE-PORTAL, 2009. <http://www.biographie-portal.eu> (Letzter Zugriff: 12.04.2014)
- CSÁKY, 2010: Moritz CSÁKY: *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*. Wien, 2010.
- EMED, 2007: A. EMED: Max Nordau az orvos. [Max Nordau der Arzt]. <http://www.informed.hu/history/max-nordau-az-orvos-101395.html> (Letzter Zugriff: 12.04.2014)
- FELDMAN, 2008: Robert Anthony FELDMAN: *Journalismus als Beruf: Truth and the Anti-Semitic Journalist Stereotype in the Writings of Maxim Biller and Rafael Seligmann*. St. Louis, 2008.
- GELLNER, 1983: ERNST GELLNER: *Nations and Nationalism*. Ithaka, 1983.
- GRILLPARZER, 2012: FRANZ GRILLPARZER: *Epigramme*. Altenmünster, 2012.
- KOMLÓS, 1923: Aladár KOMLÓS: Magyarok külföldön. [Ungarn im Auslande]. *Bécsi Magyar Újság*, 76 V., 31.03.1923. 5.
- PASTOUREAU, 1995: Michel PASTOUREAU: Teinturier. Histoire symbolique et sociale d'un métier réprouvé. *Médiévales*, 14, 29 (1995). 47-63.
- PASTOUREAU, 2004: Michel PASTOUREAU: *Une histoire symbolique du Moyen Âge Occidental*. Paris, 2004.
- PRESNER, 2007: Todd Samuel PRESNER: *Muscular Judaism: The Jewish Body And The Politics Of Regeneration*. Abigdon, 2007.
- REITTER, 2007: Paul REITTER: *The Anti-Journalist. Karl Kraus and Jewish Self-Fashioning in Fin-De-Siècle Europe*. Chicago, 2007.
- ROZENBLIT, 1992: Marsha L. ROZENBLIT: Jewish assimilation in Habsburg Vienna. *Assimilation and Community. The Jews in Nineteenth-Century Europe*. Hrsg. von Jonathan Frankel - Steven J. Zipperstein. Cambridge, 2004.
- SÁRMÁNY-PARSONS, 2003: Ilona SÁRMÁNY-PARSONS: Ludwig Hevesi, 1842-1910. Die Schaffung eines Kanons der österreichischen Kunst 1. Teil: Frühe Jahre und Wegbereiter. *Österreich in Geschichte und Literatur (ÖGL)* 47, 6, (2003). 342-358.
- SCHICKER, 2004: Gotthard B. SCHICKER: *Der Falk der Königin. Aus dem Pester Lloyd von 2004*. <http://www.pesterlloyd.net/html/2004schickergfalkderkoenigin.html> (Letzter Zugriff: 12.04.2014)
- SILBER, 2010: Michael K. SILBER: Adolf Neustadt. *The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe 2010*. http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Neustadt_Adolf (Letzter Zugriff: 12.04.2014)
- SOMOGYI, 2006: Éva SOMOGYI: *Hagyomány és átalakulás*. [Tradition und Umwälzung]. Budapest, 2006.
- SZINNYEI, 1891-1914: József SZINNYEI: *Magyar írók élete és munkái*. [Ungarische Schriftsteller und ihre Werke]. Budapest, 1891-1914. <http://mek.oszk.hu/03600/03630> (Letzter Zugriff: 12.04.2014)
- THON, 1908: Jakob THON: *Die Juden in Österreich*. Berlin-Halensee, 1908.
- TIETZE, 2008: Hans TIETZE: *Die Juden Wiens*. Wien, 2008.
- ÚJVÁRI, 2007: Hedvig ÚJVÁRI: Az oktatás szerepe Max Nordau és Herzl Tivadar pályájának alakulásában. [Die Rolle des Unterrichtes in der Laufbahn von Max Nordau und Tivadar Herzl]. *Múlt és Jövő*, 4 (2007). 59-76.
- ÚJVÁRI, 2012: Hedvig ÚJVÁRI: A Neue Illustrierte Zeitung helye és jelentősége a magyarországi német sajtó történetében. [Die Stelle und die Bedeutung der Neuen Illustrierten Zeitung in der Geschichte der ungarndeutschen Presse]. *Magyar Könyvszemle*, 4 (2005). 455-465.

- VENUS, 2011: Dr. Theodor VENUS: *Jüdische Journalisten und Journalistinnen in Österreich 1848-1938. Biografische Datenbank mit lebens- u. werkbezogenen Daten*. Unveröffentlichter Projekt des Zukunftsfonds der Republik Österreich. Projektende 2011. <http://www.zukunftsfonds-austria.at/index.php?i=6&k=Po7-0166> (Letzter Zugriff 12.04.2014)
- VÖRÖS, 1978: Károly VÖRÖS: *Budapest története*. [Die Geschichte von Budapest]. Budapest, 1978.
- VÖRÖS, 1998: Károly VÖRÖS: Világváros útján. [Auf dem Wege einer Weltstadt]. *Budapesti Negyed*, VI, 2-3 (1998). http://bfl.archivportal.hu/id-292-v_r_s_karoly_vilagvaros_utjan.html (Letzter Zugriff: 12.04.2014)
- WEIGL, 2014: Andreas WEIGL: Auf dem Weg zur Milliardenmetropole. Eine Stadt platzt aus allen Nähten. *Experiment Metropole*. Hrsg. von Wolfgang Kos - Ralph Gleis. Wien, 2014. 52-63.
- ZIONISTISCHE VEREINIGUNG, 1908: ZIONISTISCHE VEREINIGUNG für Deutschland, *Zionistisches Abc-Buch*, 1908. <http://www.lexikus.de/bibliothek/Zionistisches-Abc-Buch> (Letzter Zugriff 12.04.2014)

ANHANG



ZUR AUSWAHL VON HEVESIS FEUILLETONS

Ludwig Hevesi hat im Laufe seines Lebens aus seinen Kunstkritiken zwei bedeutende Sammelbände zusammengestellt: *Acht Jahre Sezession, März 1897 – Juni 1905* (Wien 1906) und *Altkunst–Neukunst: Wien 1894–1908* (Wien 1909), die eine der wichtigsten Quellen für das Wiener Kunstleben um 1900 sind. Diese beiden Bände wurden 1984 und 1986 vom Ritter Verlag, Klagenfurt als Faksimile erneut herausgegeben.

Von seinen früher verfassten Kunstkritiken haben weder er noch seine Nachwelt eine Selektion zusammengestellt. Alle jene Anthologien, die nach seinem Tod erschienen sind, befassen sich vornehmlich mit seinen, von den Zeitgenossen hoch geschätzten, Reiseberichten: Ludwig Hevesi, *Das große Keimmalkeins*, hrsg. von Gunther Martin (Wien/Darmstadt, 1990); Ludwig Hevesi, *In Flagranti* (Wien 2009). Diese Publikationen beruhen auf jenen Feuilleton-Sammlungen, die Hevesi selbst veröffentlichte, in die er auch manche seiner literarischen Werke (Novellen, Kurzgeschichten) aufgenommen hatte. Er war auch ein Großmeister der Nekrologe; die Anthologie *Wiener Totentanz* (Stuttgart 1899) enthält jene Schriften, in denen er berühmte Schauspieler/Schauspielerinnen und Künstler verewigte. Auch dieses Bändchen hat jetzt Quellenwert.

Die vorliegende Auswahl beinhaltet ausschließlich Kunst- und Theaterkritiken. Durch sie soll der gesamte Bogen seines kritischen Lebenswerkes, von den Anfängen bis zu den letzten Artikeln, an Hand typischer Fallbeispiele aufgezeigt werden. So wählten wir zehn Artikel aus der Zeit des Historismus aus, in denen er über die damals wichtigsten Meister und über „Sensationsbilder“ schrieb. (Nr. 1–10) Einige Texte berichten auch über so manche Ausstellungen zur Zeit der Jahrhundertwende, die nicht in Wien veranstaltet wurden und die deshalb in seinen eigenen Sammelbänden nicht erwähnt worden sind. Dazu gehören die Berichte über die Biennale von Ve-

nedig (Nr. 11-15.) oder jene Feuilletons, die nach Abschluss des Bandes *Alt-kunst-Neukunst* entstanden sind (Nr. 23-24).

Im Jahre 1869 hat Hevesi erstmals Kritiken über die Bildende Kunst geschrieben, als er für die Leser des *Pester Lloyd* in drei Artikeln über die Ausstellung im Wiener Künstlerhaus berichtete. Aus dieser Serie veröffentlichen wir hier das erste, sich auch mit theoretischen Fragen beschäftigende Feuilleton (Nr. 1). Die nächste hier abgedruckte Schrift, den Nekrolog auf Josef Führich, schrieb er nach seiner Übersiedlung nach Wien, als er bereits für das *Fremden-Blatt* arbeitete. (Nr. 2) Beide Artikel sind beispielhaft geworden für die nächsten Jahrzehnte. Hevesi beweist darin ein psychologisches Fingerspitzengefühl, wenn er, ausgehend vom Charakter und Temperament des Künstlers dessen künstlerische Ziele, dessen Weltanschauung und dessen Stil erklärt. Seine Analysen und historischen Kontextualisierungen wurden für seine Kollegen wegweisend.

Die drei Essays über Munkácsy wurden deshalb ausgewählt, weil Hevesis psychologisch vertiefte Historienbilder über Milton und Christus den Maler dem Wiener Publikum nahe brachten und eine große Wirkung ausübten, wodurch sie Munkácsy's modernem Realismus zum Erfolg verhalfen (Nr. 3, 4, 5).

Die Schrift *Hans Makart – Ein Gedenkblatt* erinnert mit ehrlicher Bewunderung und poetischen Worten an den Star des Wiener Historismus (Nr. 6). Ein Beispiel für Hevesis weiten künstlerischen Horizont ist der Essay über den heutzutage in Vergessenheit geratenen Kriegsmaler Wereschagin, der den Meister des russischen Realismus meisterhaft kontextualisiert (Nr. 8).

Der *Salon der Zurückgewiesenen* ist eine scharfsinnige und gut informierte Analyse des Dilemmas, wie man aus der künstlerischen Durchschnittsproduktion Werke für den jährlichen *Salon* aussucht und/oder zu entscheiden hat, dass sie zurückgewiesen werden sollen (Nr. 9). Als Beispiel für einen Jahresausstellungsbericht dient die über die *XXI. Jahresausstellung* verfasste Kritik, in der Hevesi erstmals ausgiebig über die Landschaftsbilder Schindlers berichtete (Nr. 10).

In der Folge veröffentlichen wir alle seine Artikel ab 1895 über die Biennale von Venedig, weil sie dem Wiener und Budapester Publikum das international bedeutende künstlerische Material nahebrachten und einen interessanten Querschnitt der zeitgenössischen Ausstellungspraxis bieten. (Nr. 11-15 und Nr. 22, 23). Sie zeigen auch, dass Hevesi in der italienischen, fran-

zösischen, englischen Kunstproduktion ebenso bewandert war wie in der österreichischen und ungarischen Kunstlandschaft. Für die ungarische Kunst ist Hevesi der am besten informierte Vermittler in Wien gewesen. Wo immer es eine Chance dazu gab, hat er klarsichtige Analysen über die Kunstentwicklung von Ungarn geschrieben; seine Einschätzungen betreffend individuelle Meister sind auch noch heute gültig (Nr. 16, 17, 18). Sein beispiellos unfehlbares Qualitätsgefühl, aber auch seine intellektuelle Offenheit, kommt auch in seinem Artikel über die Wiener „*Internationale Kunstschau*“ sowie in weiteren Kritiken aus dem Jahr 1909 zum Vorschein. Diese Schriften, die nach dem Band *Altkunst-Neukunst Wien* entstanden sind, fassen knapp zusammen, was Hevesi gegen Ende seines Lebens über die Gegenwart und Zukunft der modernen Kunst gedacht hat. Sein letztes Kunstfeuilleton galt dem jungen kroatischen Bildhauer Meštrović (Nr. 25).

Obwohl seine Theaterkritiken kulturhistorisch von großem Interesse sind, wurden sie in Österreich noch nicht wieder veröffentlicht, und die Theater- und Literaturforschung hat sich mit ihnen noch nicht beschäftigt. Zsuzsa Bognár, die erstmals über seine Theaterkritiken geschrieben hat, hat die hier abgedruckten Kritiken ausgesucht, die Hevesi über bedeutende Stücke von Ibsen, Hauptmann, Shaw und Wedekind schrieb, und die nicht nur über die Theaterkunst der Jahrhundertwende sondern auch über das Welt- und Menschenbild Hevesis einen frischen und authentischen Eindruck vermitteln.

Mit den hier veröffentlichten Kritiken sollen die enorm großen Kenntnisse, der breite Horizont, Erudition und Urteilskraft dieses großen Kunstkritikers demonstriert werden.

In der Orthographie folgen wir genau der damaligen authentischen Rechtsschreibung, und auch die Eigennamen von Künstlern wurden so belassen wie Hevesi sie schrieb, auch wenn sie zum Beispiel im Ungarischen heutzutage anders geschrieben werden.

Ilona SÁRMÁNY-PARSONS



DIE KUNSTKRITIKEN VON LUDWIG HEVESI

I.

Die erste internationale Kunstausstellung im Künstlerhause zu Wien

(Pester Lloyd, Nr. 93. Donnerstag, 22. April 1869)

L.H.-i. Die Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens veranstaltet alljährlich neben kleineren, fortlaufenden Ausstellungen eine große internationale Kunstausstellung in den schönen Räumen des im vorigen Jahr eröffneten neuen Künstlerhauses. Abgesehen davon, daß hiedurch das Auge der ausländischen Künstler häufiger als bisher auf die Kunststadt Wien gelenkt und das Wiener Kunstleben so in fortwährendem nahen Rapport mit dem des Auslandes erhalten wird, haben diese Ausstellungen auch die gute Seite, durch das Neue, das sie bieten, den bei uns nur gar zu gern erschaffenen Sinn für bildende Kunst im Publikum stets wieder aufzustacheln.

Das Interesse für bildende Kunst liegt jetzt in Wien gleichsam in der Luft. Mannigfache äußere Veranlassungen haben in den letzten Jahren dazu beigetragen, das Bedürfniß nach Erzeugnissen derselben zu wecken. Die großen Bewegungen des Geldmarktes und der bedeutende Aufschwung der Industrie haben einen nicht unbedeutenden Theil des Publikums in die Lage versetzt, an den Komfort und die Verschönerung des Lebens denken zu dürfen. Die Stadterweiterung mit der sozusagen ganz neuen Gesellschaftsklasse, die sich auf ihren Gründen seit etlichen Jahren sesshaft gemacht und mitten in Wien eine Kolonie von Reichthum gegründet hat, braucht für ihre neuen Paläste künstlerischen Schmuck jeder Art. Regsame Kunstgelehrte haben überdies seit einigen Jahren Sorge dafür getragen, durch systematische Belehrung in populären Vorträgen, wie in populär gehaltenen Schriften die Empfänglichkeit hiefür in allen Kreisen zu organisiren und dem Geschmack gleichsam durch ästhetische Direktive seine Ziele zu zeigen, die Ausstellungen Rahl'scher, Waldmüller'scher, Genelli'scher und anderer Werke, die Erbauung und feierliche Eröffnung des Künstlerhauses, die dritte deutsche Kunstausstellung in Wien, die (an und für sich freilich hochbedauerliche) Versteigerung mehrerer Wiener Privatgalerien von verdientem Rufe und noch manches Andere auch trug dazu bei, die Aufmerksamkeit immer weiterer Kreise der bildenden Kunst zuzuwenden und dieselbe gleichsam in Mode zu bringen.

Auch der jetzt im Künstlerhause vereinigten Ausstellung kommt demnach das allgemeine Interesse entgegen und die Berechtigung derselben, auch von unserer Seite beachtet zu werden, liegt auf der Hand.

Meine Zeit hat mir freilich nur erlaubt, die im ersten Stockwerke des Gebäudes enthaltenen Oelgemälde näher zu betrachten, während ich die im Erdgeschoß und im Stiegenhause untergebrachten Produkte der zeichnenden und graphischen Künste, sowie die architektonischen Pläne und plastischen Werke nur im Vorbeigehen flüchtig in Augenschein nehmen konnte; ich ergebe mich daher nothge-

drungen in den Gedanken, hier nur einen Theil der Ausstellung glossiren zu können, aber ich thue dies mit umso weniger Gewissensbissen, als ja doch bekanntlich das heutige Kunstinteresse sich fast ausschließlich den Werken der Malerei, bei uns insbesondere der Oelmalerei zuwendet und andererseits die Ausstellung selbst, trotz ihrer „internationalen, großen“ Bezeichnung, durchaus nicht darnach beschaffen ist, einen vollständigen Ueberblick der heutigen Kunst zu bieten.

Konstituiren wir uns also vor Allem als statistisches Bureau. Die Ausstellung enthält zusammen 602 Nummern, und ist daher etwa ein Drittheil so stark wie die vorjährige „dritte Deutsche“, was an und für sich jedenfalls ein quantitativ befriedigendes Resultat genannt werden muß. Mehr als die Hälfte davon, 323 Nummern, sind Oelgemälde, welche sich hinsichtlich ihrer Provenienz und ihres Gegenstandes folgendermaßen vertheilen:

Den „internationalen“ Charakter wahren 38 ausländische Gemälde (denn was nicht Gemälde ist, soll außerhalb meiner Besprechung fallen) 288 deutschen Bildern gegenüber. Von den letzteren stammen 212 aus Süddeutschland, nur 59 aus Norddeutschland, 17 aber von deutschen Künstlern im Auslande. Die einzelnen deutschen Kunststädte sind hieran wie folgt betheilig: Obenan steht Wien mit der Respekt einflößenden Zahl von 167 Bildern, darauf folgen München mit 40, Düsseldorf mit 25, Berlin mit 11 und Karlsruhe mit 8 Bildern. Frankreich hat die Ausstellung mit 26, Belgien (Antwerpen) mit 6, Italien mit 4, Dänemark und die Schweiz mit je einem Bilde beschenkt.

Diese Zahlen haben eigentlich nur ein arithmetisches Interesse, verlassen wir jedoch deswegen das statistische Bureau noch nicht, sondern addiren wir weiter, aber nun auf Grund der verschiedenen Stoffgebiete, denn wir werden daraus sehr interessante Thatsachen deduziren können, resp. neue Beweise zur Unterstützung längst bekannter kunsthistorischer Wahrheiten erhalten.

Biblische Stoffe finden wir nur in 7 Bildern (4 aus Wien, 2 aus dem „Reich“, 1 aus dem Auslande) behandelt. Auch die Historienmalerei ist nicht sehr reichlich vertreten, nämlich nur durch 9 deutsche, 4 Wiener*) und 2 ausländische, also zusammen durch 15 Bilder. Achtunggebietender tritt die Landschaft und das Genre auf. Die erstere hat 67 Wiener, 47 andere deutsche und 6 ausländische, zusammen 120, das letztere aber 28 Wiener, 39 andere deutsche und 19 ausländische, zusammen 86 Nummern. Außerdem gehören dem Thierstück 8 Wiener, 8 deutsche, 3 ausländische, zusammen 19 Bilder, dem Porträt 30 Wiener, 2 deutsche und 1 ausländisches, d. i. 33 Bilder an.

Trotzdem, wie gesagt, die Ausstellung keineswegs als vollgiltiger Ausdruck für die heutige Malerei gelten darf, sieht man an dieser Zahlengruppirung dennoch deutlich genug, womit sich heutzutage die Kunst beschäftigt und was man von ihr

*) Wenn ich die Wiener Gemälde von den übrigen deutschen trenne, so geschieht dies lediglich, um auch eine spezielle Uebersicht der Wiener Kunstleistungen für sich zu ermöglichen.

verlangt. Man darf eben nichts Anderes von ihr verlangen, als was sie zu geben vermag.

Mit den heiligen Darstellungen ist es heute gar schlecht bestellt. Das Zeitalter David Strauß' und Ernest Renan's mit seiner nüchternen Forschung und wissenschaftlichen Analyse hat kühle Wahrheit an die Stelle begeisterter Dichtung gesetzt, die Mythe hat sich zur Geschichte krystallisirt und wo früher ein ahnungsvolles Clairobscur geherrscht, brechen jetzt indiskrete Strahlen konfessionslosen Tageslichts ein. Der Skeptizismus, der nicht mehr glauben will, was Schwarz auf Weiß vor ihm steht, sollte wohl glauben, was man ihm Bunt auf Grau vormalt? Daher fehlt den Darstellungen aus der heiligen Mythe heutzutage gerade bei dem gebildeten Publikum, das sie ja bestellen und bezahlen soll, der rechte Boden. Der moderne Geist verfolgt andere Ziele und lebt in einer anderen Welt! Was in dieser Art etwa noch geschaffen wird, ist theils schon vom Künstler aus nicht mit der naiven Unmittelbarkeit von ehemals geschaffen, theils kommt ihm von Seiten des Beschauers nicht die Stimmung entgegen, die für ähnliche Darstellungen empfänglich macht. Man bestaunt und bewundert die Riesenphantasie eines Cornelius, wenn man vor dem „Weltgericht“ in der Münchener Ludwigskirche steht, man wird von hoher Achtung für das Talent Hyppolyte Flandrin's durchdrungen, wenn man seinen Bilderzyklus in St. Germain-des-Prés betrachtet, aber unser modernes Bewußtsein fühlt sich dem Geiste in ihnen doch nicht innerlich verwandt und wir stehen diesen Schildereien mit sehr gelassener Objektivität gegenüber. Denn wenn auch ein religiöser Maler von heute mit einsichtsvollem Eklektizismus seine Anordnung der altchristlichen Kunst ablauscht, Giotto den anspruchslosen Fluß der Gewandung, den Griechen und Cinquecentisten die Form entlehnt und obenein das Alles zu einem lebendigen Ganzes zusammenschließen und am Feuer seiner eigenen Empfindung in den festen Model der Natur einzuschmelzen versteht, ist doch an diesem ganzen Prozeß der Verstand viel stärker betheiligt als der Glaube und auch wir betrachten solche Werke sehr verständig, aber weniger gläubig. Deshalb hat sowohl Flandrin in Frankreich als auch Overbeck in Deutschland nicht, wie die alten Meister es gethan, das Christentum in lebendiger Verknüpfung mit der Wirklichkeit darstellen können, sondern es in die blasse Welt einer rein idealen Anschauung entrücken müssen. Das hat freilich der religiösen Kunst in diesem Jahrhunderte noch zu einer anakronistischen Nachblüthe verholfen, aber diese Blüthe ist bereits verwelkt und hat keine Frucht zurückgelassen. Ein Führich steht heute isolirt da und wird seine Kunstanschauung in den matten Abklatschen seiner Schüler wahrlich ebensowenig auf die Nachwelt fortpflanzen, wie mittels der salbungsvollen Schriften über Kunst, mit denen sich der so achtungswerthe Meister in jüngster Zeit – blamirt hat.

Auch mit der großen historischen Kunst im monumentalen Sinne geht es uns nicht viel besser. Die Kunst, als die eigentliche Blüthe der gesammten Ideenwelt, des vollen Kulturlebens von Völkern und Epochen gleicht jenen Kakteen, die in

hundert Jahren ein einziges Mal zur herrlichen Blüte heranreifen. Nur besteht bei der Kunst ein solches Jahrhundert aus dreien, vieren, fünfen. Wenn wir den Gang der Kunstgeschichte in der Weltgeschichte verfolgen, werden wir sehen, daß eine reiche, mächtige, allumfassende Kunstblüte stets nur dort und dann stattgefunden hat, wo und wann gerade eine große Kulturepoche im Leben des Menschengeschlechtes zu ihrem Abschluß gelangt war, einen festgewurzelten Ideen- und Anschauungskreis in den Geistern der Menschheit gebildet und der sozialen wie der moralischen Weltordnung für einen gewissen Zeitraum wieder einmal den unvertilgbaren Stempel aufgedrückt, die unverrückbaren Bahnen vorgesteckt hatte. Deshalb fällt die große Zeit des Hellenenthums mit der großen Zeit der klassischen Kunst genau zusammen und deshalb die Blüte der Renaissance mit der endgiltigen Befestigung der neuen durch die christliche Weltanschauung erzeugten sozialen Ordnung. Deshalb spiegelt sich auch jede Epoche der Geschichte eines jeden Volkes am getreuesten und unverkennbarsten in der jeweiligen Kunst ab, das Wesen des Hellenen ebenso klar in der Antike, wie das der christlichen Wiedergeburt der Welt in der Renaissance des Cinquecento und die soziale Fäulniß der Régence in den Absurditäten des Barockstils.

Bei ungeordneten Zuständen hat sich nie eine reine Kunst zu entfalten vermocht. Schwankende Zeitverhältnisse bringen kein festes Kunstideal hervor. Der Kampf antipodischer Interessen, widerstrebender Ideen und gährender Anschauungen ist stets mit einer Zerfahrenheit und Richtungslosigkeit (oder besser einem Richtungsüberfluß) der Kunst in engstem Zusammenhang. Wir sehen das klar genug an den heutigen Zuständen. Nach allen Richtungen der Windrose strebt die moderne Kunst auseinander. Jeder Einzelne glaubt das Rechte auf einem anderen Wege zu finden und die passende Form für Wesen und Inhalt des neunzehnten Jahrhunderts mittelst anderer Prozeduren zu entdecken. Der eine erschöpft sich dabei in gefährlichen Experimenten und malt kulturhistorische Panoramen, die nicht auf der Wand zusammenhängen, sondern – in der Bibliothek. So Kaulbach. Der Andere wieder versenkt sich in die Ideenwelt der Sage und stopft sich, in stillem Genügen an jenen stillen Gestaltungen, Baumwolle in die Ohren, um das Getriebe des hämmernden Jahrhunderts nicht zu hören. So Schwind. Noch andere lassen das Große, an das sie nicht hinaufreichen, ganz bei Seite und fassen die Welt, wo sie leichter zu fassen ist: von der Genreseite. Oder sie lassen den Menschen Mensch sein und halten sich frischweg an die Natur, welche Gottlob heute noch dieselbe ist, wie zu den Zeiten Perikles' und Aspasia's. Deshalb blüht in unserem Jahrhundert Landschaft und Genre, wie sie nie zuvor oder nur in ganz kurzen Epochen geblüht, während das Mittel, den ganzen vollen Inhalt unseres Zeitalters zur künstlerischen Anschauung zu bringen, bislang noch des Genies harret, das es entdeckte. Wie schwer es mit solcher Entdeckerarbeit vorwärtsgeht, haben wir ja in der Maximiliansstraße in München gesehen, wo auf Befehl des Königs der mo-

derne Baustyl gefunden werden sollte. Die Straße ist fertig geworden, aber wo ist der moderne Baustyl geblieben?

Ob unser Jahrhundert den künstlerischen Ausdruck für die moderne Weltordnung überhaupt finden werde, läßt sich nicht voraussehen. Verloren sind die Arbeiten von heute keineswegs, auch die Verirrungen von heute nicht. Sowohl die Fortschritte als auch die Rückschritte führen hier vorwärts. Auch die Verirrungen bringen uns dem Ziele näher, denn sie machen sich unmöglich für die Zukunft. Erst wenn alle Irrthümer geschehen und alle Rückschritte gethan sein werden, wird die Bahn frei sein und – eines Nachts wird ein Knäblein geboren werden in einer bescheidenen Hütte und über dem Strohdach wird ein Stern glänzen und die Weisen des Morgen- und Abendlandes werden herbeikommen, ihm zu huldigen. Das Knäblein aber wird wachsen und gedeihen und ein neues Licht wird von ihm ausgehen über alle Lande, eine neue Lehre wird einziehen in alle Herzen. Das Knäblein wird ein Mann werden und wird den bitteren Kelch bis auf die Neige leeren, vermuthlich wird er auch sein Golgatha erhalten, denn in dieser Beziehung haben sich die Menschen seit 1869 Jahren nicht geändert und werden sich auch niemals ändern. Die neue Kunstreligion aber, die wird das Knäblein einsetzen, bevor es zum Himmel fährt . . .

Das klingt sehr prophetisch, aber es ist trotzdem wahr. Es muß so kommen, denn das Gesetz der Kunstgeschichte, welches Eins ist mit dem Gesetz der Weltgeschichte, verlangt es. Eine Ungesetzmäßigkeit aber kann nur in Dingen vorkommen, auf welche der Mensch Einfluß hat.

Und nun kehren wir zum Genre und zur Landschaft zurück, welche einen so bedeutenden Theil der Wiener Ausstellung ausmachen. Seien wir aufrichtig: auf diesen beiden Gebieten leistet die moderne Malerei noch immer ihr Höchstes. Und zwar bedingen sich hierin Produktion und Nachfrage gegenseitig. Da die Zeit weder religiös noch historisch monumental angelegt ist, muß sich die Liebhaberei auf Genre (immerhin auch historisches Genre) und Landschaft (allenfalls auch historische) richten. Man bestellt und kauft also Landschaften und Genrebilder, wo von die natürliche Folge ist, daß derlei Sachen stark und in möglichst vorzüglicher Qualität produziert werden. Das Ueberhandnehmen dieser Gattungen wirkt dann aber auch wieder auf das Publikum zurück, welches, da nun einmal die guten Genremaler und Landschaftler da sind, diese mit ihren Aufträgen überhäuft.

Diese Bestellungen, so sehr sie der nervus rerum in der Kunst sind, haben doch auch ihre üblen Einwirkungen auf dieselbe. „Ich gebe Ihnen 500 Gulden, malen Sie mir was,“ sagen zwar viele Leute, die der Mode zuliebe ihre Wände mit Bildern behängen, aber nicht alle. Viele bestellen sich auch die Manier, in der sie das Bild haben wollen, den Gegenstand etc., wie man Schnitt und Farbe eines Rockes dem Schneider angibt. Die nach Brod gehende Kunst wird dadurch den Gelüsten und Capricen des Publikums dienstbar, ja selbst die besten Künstler können sich der

Einwirkung des Amateurs, so unkünstlerisch diese auch sei, oft nicht entziehen. Wo aber der Maler nicht auf Bestellung arbeitet, wird er bestrebt sein müssen, pikante Stoffe pikant zu behandeln, originell zu sein, ungewöhnliche Vorwürfe mit virtuoser Technik darzustellen, denn das packt das Publikum und garantiert den Verkauf des Bildes. Das Gemälde wird dadurch fast auf dieselbe Stufe herabgedrückt, auf der die Nippes aus Paris stehen, deren Erfolg außer der eleganten Arbeit vorzüglich auch in dem Niedagewesenen der Idee bestehen. Der Succes eines solchen Bildes steht wenig höher, als der einer neu erfundenen Tuchnadel oder Brosche. Daß hiedurch die Kunst von ihrem Wege abirrt und ein Tummelplatz für Excentrizitäten aller Art, für barocke Albernheiten und geistreichelnde Bizarrie wird, ist natürlich, und auch in der Wiener Ausstellung werden wir hiefür sprechende Beispiele finden.

Alle diese bekannten Wahrheiten ergeben sich neuerdings theils schon aus der statistischen Zusammenstellung, die ich oben gemacht, theils werden wir sie an den in der Ausstellung befindlichen Bildern bestätigt finden, auf die ich in einem zweiten Artikel zurückkommen will.

Josef v. Führich

(Fremden-Blatt, Nr. 77. S. 11–12. Samstag, 18. März 1876)

L. H.–i. Unter den deutschen Künstlern, welche im ersten Viertel dieses Jahrhunderts in Rom sich zu ernster, christlich-germanischer Kunstübung verbanden, muß der greise Jüngling, den man vorgestern auf dem stillen Ortsfriedhof von Grinzing in die Erde gelegt hat, als einer der edelsten und begabtesten bezeichnet werden. Er stand in der vordersten Reihe dieser gewaltigen Phalanx, und keinem der Mitstreiter war es mehr als ihm Ernst mit der hohen, heiligen Aufgabe, aus der geweihten, gothischen Kathedrale deutscher Kunst das ganze wälsche Heidenthum eines französischen Klassizismus auszutreiben und den ehrwürdigen Urväterbau in voller gottgefälliger Pracht wieder herzustellen. Keiner der Kampfgenossen setzte begeisterter, als er, Leib und Leben ein für die Aufrichtung eines „heiligen römischen Reiches deutscher Nation“ auf dem Gebiete wenigstens der Kunst. Er ging darin sogar weiter als sie Alle. Wilhelm Schadow war in der Kunst eigentlich nur ein getaufter Heide, der gewaltige Cornelius begnügte sich als Maler, ein Christ ohne weitere Unterscheidung, ein „Gesammtchrist“ zu sein, Friedrich Overbeck jedoch malte schon katholisch und Josef Führich war nicht nur mit Pinsel und Palette, sondern auch mit Geist und Herz durchaus kirchlich gesinnt. Der traut-innige, altererbte, unverbrüchliche Kirchenglaube, ohne jeden Blick nach rechts und links, ohne Grübeleien und Fragezeichen, voll Ruhe, Vertrauen und Sicherheit in sich selber rein und rund abgeschlossen, das war der Gemüthspunkt, aus dem ihm einzig alle Kunst quoll. War dieser Born so tief, daß er ihm nicht auf den Grund zu sehen vermochte, um so besser, denn so konnte er ihn ja auch nicht erschöpfen. Vor allem Anderen glaubte er. Glauben sei die Hauptsache, das war seine Ansicht, das Können käme dann von selbst. Nicht ohne Grund, denn ist nur erst der (geistige, sittliche, religiöse) Inhalt für die Kunst vorhanden, so schafft er sich bald die für ihn passende Form, während die Form im Gegentheil sich nicht von außen her füllen kann, sondern ohne ein tiefinnerst wurzelndes Gesetz ihrer Entstehung ewig leer bleibt. Dieser fromme und kirchentreue, durch die Kraft seiner angeborenen Echtheit imponirende Glaube hat Führich selbst Solchen sympathisch gemacht, die seines Glaubens nicht Theil haben möchten. Es ist etwas so Schönes um das Volle und Ganze, darin kein Widerspruch ist zwischen Innen und Außen, zwischen Empfinden und Handeln. Das Anschauen eines Charakters ist immer ein Genuß, denn man ahnt aus ihm eine Seele heraus, durch deren Erkennen man sich bereichert, erwärmt, gelobt fühlt. Jeder Charakter ist eine Sonne, die mit Eigenlicht strahlt, und dieses allein ist das Licht, das wirklich Leben und Frucht zu wecken vermag. Darum weiß Führich durch manche Darstellung selbst den gottmeidenden und gottgemiedenen Sohn unserer Kraft- und Stoff-Zeit noch zu fesseln und zu bewegen, währende wir an Eduard Steinle gelassen vorübergehen und an Hippolyte Flandrin eine recht elegante Tournure zu lo-

ben finden. Auch Führich, so wenig er jemals in eigentlichem Widerspruch zu seinem späteren Wesen stand, ist nicht ohne Kampf und mancherlei Anfechtungen des Kunstteufels zu dem Definitivum seines nunmehr kunsthistorisch gewordenen Selbst durchgedrungen. Der schöne, bequeme Pfad, den die Tieck, Novalis, Schlegel eine gar nicht kurze Schrecke weit in den bestrickend wüsten Zauberwald deutscher Romantik hineingehauen, hatte auch ihn zu einem Ausflug ins blauschimmernde Mittelalter verlockt. Aber es ging ihm, wie allen seinen Wandergenossen; der Wald hatte kein Ende, der Pfad hingegen hörte zuletzt auf und die frohgemuthen Ausflügler standen plötzlich in dornstruppiger Urwildniß, wo sie nicht aus, noch ein wußten. Da verloren sie über dem Bestreben, weiter vorzudringen, auch noch das Ende des Fadens und blieben in dem Knäuel des Unentwirrbaren, im halb lebendigen, halb todten Wust unrettbar stecken, allwo sie von dem und jenem Lindwurm, so just des Weges kam, gefressen wurden. Unter den Wenigen, welche entrannen, war Führich einer der Glücklichsten. Er entkam, ehe ihn noch im Verzweiflungskampf gegen den Spuk und Wahn des vertrackten Irrhaines die Kräfte verlassen hatten. Er traf eine Spur im Walde, die sich seinem Auge immer deutlicher aufschloß und ihn zuletzt an das Thor eines prächtigen Münsters führte. Er trat in die stillen, gewaltigen Hallen ein – und hat sie nie mehr verlassen.

Mit einer Art Entrüstung über sich selbst warf der junge Künstler den Stift weg, der die böhmische Geschichte, Bürger's „wilden Jäger“, Tieck's „Genoveva“ illustriert hatte. Der Augenblick, in dem er von den Alpen hinabstieg in die sonnen- und glaubenswarmen Gefilde des römisch-katholischen Italien (man schrieb erst 1826) und sich angeblitzt fühlte von der thronenden Majestät der Papstkirche, entschied über ihn und seine Kunst. Wie Schuppen fiel es ihm von den Augen. Er warf die blaue Blume von seinem Hut in den Staub und zertrat sie. Es gibt keine Romantik, rief es in ihm, es gibt nur Geschichte. Was ist aber Geschichte? fragte es in ihm. Nur was geschehen ist. Und ist denn, was alles diese Geschichtsschilderer seit Jahrhunderten auf endloser Leinwand gemalt, wirklich geschehen? Diese vergessenen Schlachten verschollener Menschen, diese erträumten Welt-Ideen, in unwirkliche Formen einer gesetzlos brütenden Einbildungskraft gekleidet, diese aufgedunsenen Haupt- und Staatsaktionen ohne jeden Belang, heute geschlossen, morgen gebrochen – sind sie denn wirklich Ereignisse, deren epische Folge Geschichte heißen darf? Das Alles, kaum geworden und auch schon gewesen, es ist Traum und Schaum, nicht werth, sichtbar zu werden, und noch weniger in dieser Sichtbarkeit aufbewahrt zu bleiben. Geschichte ist nur, was ewig bleibt und unausrottbar feststeht, die Wurzeln im tiefsten Erdgrund, die Krone im höchsten Himmel. Die wirkliche Historie hat nur zwei handelnde Personen, sie heißen Gott und Mensch. Die erhabene Weltgeschichte, welche zwischen ihnen sich abspielt, heißt Religion. Der Schauplatz, auf dem sich diese ereignet, ist die Kirche, in der die bunte Mosaik unserer Welt nichts als den Estrich ausmacht.

Mit dieser neuen Welt- und Geschichts-Anschauung hatte Führich zugleich seine Kunstanschauung für alle Zeit gewonnen. In diesem Sinne geht nun das

Schaffen seines Lebens weiter, mit unbeugsamer Folgerichtigkeit von Stufe zu Stufe, zuletzt oft über sich selbst hinaus. Er hat gefunden, was er die „echt historische Kunst“ nennt, und spricht es nicht allein in Bildern, sondern selbst in gar streitbaren ästhetischen Schriften aufs Bestimmteste aus, daß die echte historische Kunst sich nur stützen kann auf die „allein vernünftige oder (!) katholische Ansicht der Welt- und Menschengeschichte und ihre zwei Grund-Dogmen, Sünde und Versöhnung“. War er früher, wie er sich selbst ausdrückt, „nur als Künstler katholisch“, so wurde er von da an „nur als Katholik Künstler“. Und da er selbst kein Halber war, duldete er auch keine Halbheit bei anderen auf so heiligem Gebiete. Einen Thorwaldsen als Christus-Darsteller nannte er nur einen „Schauspieler“, denn ganz und untrennbar Eins sollte ihm Mensch und Künstler sein. Da aber nach seinem Ausspruche „die vernünftige, allein konsequente und ganze Form des Geistlichen in der Welt das Katholische und somit nothwendig alle christliche, oder besser alle Kunst eine katholische ist“, so mußte Führich in seinem Leben und Schaffen durchaus Katholik sein. Und so ward er einer der katholischsten Menschen und der katholischste Künstler dieses Jahrhunderts.

Bei solcher religiös-künstlerischer Sinnesart konnte er dem selbst im Heiligen noch sinnlich großartigen Cinquecento Italiens nicht huldigend gegenüberreten. Dem Götterblute „Ichor“ der Antike, das noch die Kunstgebilde der italienischen Hochrenaissance von einem freier und höher gearteten Leben schwellen macht, fühlte er sich nicht verwandt; die Antike und Raffael „verehrte“ er zwar, wie er sagt, aber sie „regten seine Phantasie zu wenig an“. Er war ein Germane, vom heiligen Winfried zum einzigen, d. h. katholischen Christenthum bekehrt, und in dieser doppelten Eigenschaft hatte er nur zwei Quellen, von denen er sich moralisch und künstlerisch mochte tränken lassen: die Religion und die Natur. Bei diesen Labe- und Heilquellen begegnete er einem großen deutschen Künstler, der lange vor ihm aus ihnen Kraft und Fruchtbarkeit geschöpft hatte. Das war Meister Albrecht Dürer. Führich wurde Dürer's begeistertster Schüler und Nacheiferer. Der Enthusiasmus, mit dem er in seiner Selbstbiographie (1844) den Meister als den Verkünder des von ihm heiß ersehnten künstlerischen Evangeliums preist, ist der einer Seele, die nach langem Dürsten unvermuthet Labung findet, der Freudenausbruch eines im Dunkel tappenden Geistes, der endlich den erlösenden Lichtschein dämmern sieht. Mit Wonne stürzte er sich in diese „Welt von Phantasie und schöpferischer Kraft“, welche ihn nach der „sich hinter vornehmes Verschmähen flüchtenden Dürftigkeit der aus der Aufklärungsepoche erwachsenen Kunst“ förmlich berauschte. Der großartig angelegte Freskenschmuck der Alt-Lerchenfelder Kirche, gleichsam die Geschichte der Kirche als Geschichte der Menschheit aufgefaßt, ist wenn nicht der reifste, doch der bezeichnendste und systematisch erschöpfendste Ausdruck der aus diesen Anschauungen hervorge wachsenen Kunstbestrebungen Führich's und seines Künstlerkreises.

Man kann nicht behaupten, daß Führich damit auf dem richtigen Wege war, die Gunst des großen modernen Publikums zu gewinnen. Um diese hatte er auch

nie gebuhlt. Ihm war der Beifall kein Ziel und der Marktpreis kein Gesichtspunkt. Und trotzdem ist unter allen Mitstrebenden seiner Jugend, wie seines Alters, kein Einziger, der es auch bei der Menge so weit gebracht hätte, wie er. Mannigfach sind die Gründe dafür. Vor Allem war es, wie wir oben angedeutet, der im Leben und im Schaffen des Künstlers zu vollem harmonischen Ausdruck gelangende Charakter, dessen Reinheit und Adel auch profanere Herzen mit jener Kraft ergriff, welche keine noch so schlaue berechnende Affektation ausströmen kann. Auch war er von Natur einerseits nicht so gewaltig angelegt, wie Cornelius, dieser Beethoven des Cartons, und hielt die Menge nicht in respektvoller Entfernung, während er andererseits unangefochten blieb von der großen Gefahr seiner Richtung, die lebendige Erde unter seinen Füßen zu verlieren und sich in ungreifbaren Abstraktionen zu verflüchtigen, wie es namentlich auch Overbeck oft genug ergangen. Die religiöse Malerei hat unter Anderem fast immer eine ähnliche Klippe zu umschiffen, wie sie dem Lehrgedicht droht; nur zu leicht wird ihr alles Erscheinen zum Symbol und an die Stelle des herzhaften Seins tritt das hinterhältige Bedeuten. Auch Führich war nicht selten christlicher Lehrmaler, ihn aber rettete vor langweiliger Magisterei seine ununterbrochene Berührung mit der lebendigen Natur und seine Lehrbilder verhalten sich zu denen anderer kirchlichen Maler der Neuzeit etwa wie lebensvolle anschauliche Parabeln zu trocken gefaßten halbdunklen Maximen. Er hatte eine weiche Seele und machte dem Beschauer lieber den Himmel war, als die Hölle heiß. Er war mehr der Maler der Vergebung, als der Strafe. Seine biblischen Szenen athmen die neidenswerthe Behaglichkeit eines patriarchalischen Friedens. Viele derselben sind eigentlich gemüthsvolle Genrebilder mit unterlegtem biblischen Text. Die idyllischen Momente des Landlebens, dem ja der Knabe Führich so nahe gestanden, finden in ihm den anziehendsten Darsteller. Seine Personen sind Menschen mit Freud und Leid, wie wir selbst, und nicht lediglich Objekte, an denen die himmlische Gerechtigkeit sich zu bewähren hat. Ein bedeutendes Talent für die Landschaft trägt nebenher nicht wenig zum erfreulichen Eindruck dieser Darstellungen bei, in denen er häufig an die naiven, gemüthlichen Vorläufer Raffael's, den lebenswürdigen Benozzo Gozzoli nicht ausgenommen, erinnert. Der rege Natursinn, der ihm bis in das höchste Alter treu blieb, verleugnet sich in den zahlreichen cyklischen Kompositionen seines Stiftes auf keinem Blatte. An Korrektheit der Zeichnung steht er hoch über seinen Zeitgenossen ähnlicher Richtung, welche die Verachtung des Fleisches so weit trieben, daß bei manchen ein fast byzantinischer Schematismus der Formengebung einriß. Der Reichthum seiner Motive ist unerschöpflich, saß er doch sein Leben lang an der Quelle selbst und schöpfte weidlich. Seine Köpfe sind, soweit der Kreis seiner künstlerischen Vorstellungswelt reicht, von lebendigstem Ausdruck, seine Behandlung der Gewänder von vorwurfslosem Adel.

In Josef Führich ist ein Künstler von uns gegangen, den Gott reich gesegnet hat. Oesterreich hat seit Rahl keinen größeren zu verlieren gehabt.

3.
Munkácsy's „Milton“

Künstlerhaus

(Fremden-Blatt, Nr. 8. S. 11. Donnerstag, 9. Jänner 1879)

L. H.-i. Der Stiftersaal des Künstlerhauses beherbergt soeben das Bild, welches das meiste Interesse erregt, das meiste Lob geerntet hat unter den vielen tausend Gemälden auf der Pariser Weltausstellung. Vor dem Werke selbst begreift sich das ohne Mühe. Es ist unzweifelhaft die reifste Arbeit des ungarischen Künstlers, dieses höchst eigenartigen, genialen Talent, daß sich aus einer dumpfen Tischlerwerkstatt des Alföld in die lichte Höhe eines weltberühmten Pariser Ateliers emporgeschwungen hat. Wie er nur auf Milton und das „Verlorene Paradies“ verfallen konnte, auf dieses höchst entsinnlichte Kapitel der Geschichte des menschlichen Gedankens. Munkácsy, der künstlerische Naturmensch, der nur in der Welt seiner Sinne lebt, sich mit dem Auge nährt, in Formen athmet ? und Milton, der Mann des geistigen Gesichts, der Blinde ohne Außenwelt, für den es keine Formen, nur Gedanken gibt; der absolute Realist und der absolute Idealist; kein größerer Gegensatz ist zwischen Bildner und Gebilde zu denken. Möglich, daß eben dieser Kontrast den Maler gereizt hat. Wenn es eine Muse des Mitleids gäbe, hätte diese vielleicht Munkácsy zu seinem „Milton“ angeregt. Ein Mann, der ganz Auge ist, stellt einen Mann dar, der kein Auge hat. Muß ihm nicht dieser selbst als der fleischgewordene Ausdruck des „verlorenen Paradieses“ erscheinen, seines Paradieses einer sichtbaren, beweglichen, farbensprühenden Welt, die für Jenen „verloren“ ist?

Doch wir müssen es versuchen, die lebendige Farbenschrift des großen Bildes in unser abstraktes Schwarz-auf-Weiß zu übertragen. Der Schauplatz des Vorganges ist ein Gemach in der Art des siebzehnten Jahrhunderts. Das Geräthe trägt den Stempel einer gesunden Tradition des Kunsthandwerks. Es ist bescheiden und doch fast glänzend, weil es Styl hat und einen aristokratischen Zug, wie ja alles treue, alte Geräth, dem man deutlich die Ahnen seines Besitzers ansieht. Der Raum ist von geringer Tiefe, wie sie einer bürgerlichen Gelehrtenstube zukommt. Die für solche Räume schon beinahe stereotype große Hintergrund-Nische mit obligatem Durchblick-Fenster oder -Thüre hat der Künstler vermieden; seinen Hintergrund schließt die glatte Wand, die ein alter Gobelin mit halberloschener, landschaftlicher Darstellung bedeckt. Von dieser farbig-matten, nuancenreichen Fläche heben sich verschiedene Gegenstände des verfeinerten täglichen Gebrauches ab; ein blitzender kleiner Spiegel in breitem, schwarzen Rahmen, dessen unteren Theil ein schöner blauer Fayencekrug schneidet, rechtshin dann ein Bücherbrett mit etlichen alten, vielgebrauchten Kalblederbänden, ein dunkler,

geschnitzter Eichenschrank von guten Formen, eine graue Mappe mit Schriften, die man schon aus anderen Bildern Munkácsy's kennt, darunter ein alter Sessel mit Gobelin-Ueberzug. Der ganze Boden ist mit einem dunklen, grünlich-grauen Teppich bespannt, von dem sich ein kleinerer, brandröthlicher Tischteppich abhebt. Auf diesem steht ein großer, alter, viereckiger Tisch mit gewundenen Säulenfüßen; er ist mit einer alten, prächtig verschossenen, orientalischen Tischdecke behangen, auf der einige aufgeschlagene Quartbände, ein schwarzes, gläsern schimmerndes Tintenfaß und ein großes Schreibheft mit weitschichtigen, mehrfach durchstrichenen Schriftzeilen liegen. Links vom Beschauer in einer kahlen, fahlen Wand ist das Fenster, durch dessen kleine, runde, hohlgebuckelte Scheiben, am grünen Vorhang vorbei und über einen rothgepolsterten Sessel hinweg, ein schöner Sonnenschein hereinflutet. Von diesem Lichte, das es nicht sehen kann, erwärmt, sitzt der blinde Dichter ? ein Rhapsode wider Willen, denn er muß vortragen, statt zu schreiben ? in einem alten Lehnstuhl, dessen abgenützte, etwas aufgefaserte Seidenpolsterung offenbar durch verschiedene andere Farbenstufen zu dem jetzigen verschwommenen Isabellenton gelangt ist. Er sitzt an der linken Schmalseite des Tisches und diktirt der einen seiner Töchter, welche ihm gegenüber am rechten Tischende sitzt, während die beiden anderen sich hinter dem Tische befinden und zuhören.

Die Gestalt des Dichters ist eine rührende. Er ist eine jener schwarzsammtenen, etwas vertrockneten Gelehrtenfiguren, mit denen die Phantasie solche alterthümliche, moderduftige Interieurs gern bevölkert. Für den Kopf werden wohl die historischen Züge Milton's die Anhaltspunkte gegeben haben; ein hageres, tiefgefurchtes Antlitz, die Augen geschlossen, das schlichte Haar zeitgemäß gescheitelt. Der Kopf eines Dichters ist das wohl nicht in dem Sinne, daß er gerade nach dieser Richtung hin eigens stylisirt wäre, um schlechterdings nichts als ein Poetenkopf sein zu können. Am ehesten möchte man dabei an jene englischen Landgeistlichen denken, in deren oft mild-kräftigen Gesichtern sich Züge des energischen Landmannes und des stillen Gelehrten so eigen paaren. Es ist kein außerordentlicher Kopf, nicht der eines Genies, aber in hohem Grade rührend durch seinen Ausdruck. Diese geschlossenen Augen allein wirken schon wie der Anblick eines groß ertragenen Unglücks, das immer gegenwärtig und von dem doch niemals die Rede ist. Vortrefflich hat es aber der Künstler auch verstanden, die Seelen- und Geistesgröße seines Helden mit zwingender Glaubwürdigkeit darzustellen. Die schwächliche Gestalt des alten Mannes ist eben von poetischer Begeisterung erregt. Nicht in dem Sinne, wie ein idealistischer Maler dies gegeben hätte, als ein Bild himmelan lohender Verklärung, die in Flammen des Geistes mühelos und gewaltig, ein freier prophetischer Erguß sich ausströmt. Munkácsy ist durch und durch Realist; sein Milton zeigt den Krampf der Pythia, die sich in Erdschmerzen windet, während ihr Mund von Götterworten überfließt. Der alte Mann scheint in seinen innersten Seelentiefen aufgewühlt; das Haupt ist tief auf

die Brust niedergesenkt, unter den zusammengezogenen Brauen brüdet die Starre eines angestregten Schauens, das ist ein Blicken ohne Augen, ein unverwandtes, durchdringendes Blicken nach innen, in eine endlos tiefe Welt, die aber ganz Innenwelt geworden ist. Was um die Lippen zuckt, das mögen unerhörte Verse sein; man sieht es an der inneren Spannung des Körpers, die sich in dem unwillkürlichen Anstemmen da und dort ausdrückt und an der unbewußten Heftigkeit, mit der die rechte Hand sich vor der Brust in den Sammt des Gewandes gräbt. Vor Allem aber auch charakterisiren sich des Dichters Worte, die der Beschauer nicht hören kann, in ihrer Wirkung auf die Anwesenden. Man sieht sein Gedicht in den Angesichtern der drei Mädchen sich spiegeln. Mit athemloser Spannung, weit vorgebeugt, hängt die Schreibende an den Lippen des Vaters. In dem stark abgewandten, auch nicht gerade hübschen Profil ihres Gesichtes malt sich Staunen, ja Betroffenheit über etwas besonders Großes, was eben erzählt oder geschildert wird. Die andere Tochter, die nahe der linken Seite des Vaters hinter dem großen Tische am Stickrahmen sitzt, scheint nicht minder überrascht; die Hand mit der eingefädelten Nadel ist ihr in der Luft erstarrt und sie kann nicht umhin, sich ein wenig mit dem Oberkörper seitwärts hervorzulehnen, um von der Arbeit weg dem Sprecher ins Angesicht zu schauen. Die Unwillkürlichkeit der Bewegung ist so einleuchtend, daß der Beschauer selbst mitzuhorchen meint. Weniger stark im Ausdruck ist die dritte Tochter, welche aufrecht hinter dem Tische steht, eine reizende, zarte Hand auf ein eben noch sichtbares Stück der rothen Polsterung eines Stuhles gelegt, weniger Gemüthsbewegung, als träumerische Stille im schönen Antlitz. Die Mädchen sind schlanke, elegante Gestalten in einfachen Kleidern, deren Farbigkeit nicht über die wärmeren Töne von Grau und Braun hinausgeht. Nur die Schreibende, ein rothblondes Mädchen, hat den bekannten Familienzug Munkácsy'scher Frauen, welche in der Regel etwas Gedrücktes, Resigniertes haben; die beiden anderen Mädchenköpfe erinnern mehr an die heitere weibliche Welt Kaspar Netscher's, dessen fröhlicher Teint und anmuthiges Lockengeringel sie schmückt.

Der technischen Ausführung nach steht das Bild weit über Allem, was der Künstler bisher gemalt hat. Mit Freude gewahrt man auf den ersten Blick, daß Munkácsy sich endlich doch aus dem leidigen Schwarzen herausgeholt hat. Von jener rußigen Schwere, welche auf dem Kolorit seiner früheren Bilder, selbst noch seines „Ateliers“ lastet, ist fast nichts mehr übrig geblieben. Auch was früher bei ihm grau blieb und mit kalten violetten Tönen spielte, im Fleisch insbesondere, ist beinahe ganz geschwunden. Alles ist jetzt in einem weichen harmonischen Ton gemalt, welches einem gesunden Roth, Blau und Grün zur Folie dient. Gereift und veredelt erscheint auch die Zeichnung, die einst an so barocken Härten gelitten; man wird davon jetzt nur vereinzelt Spuren wieder finden. Im Vortrag hat sich Munkácsy's Geschick zur wahren Virtuosität gesteigert, Virtuosität im besten Sinne, denn sie erreicht die höchste Naturwahrheit, die der Realist anstrebt, mit

den denkbar einfachsten Mitteln. Das Bild ist mit breitem, saftigem Pinsel gemalt, für den es scheinbar gar keine Details gibt, und dennoch empfindet der Beschauer alle Details als vorhanden, weil der Künstler mit erstaunlichem Blick alles wirklich Charakteristische der Erscheinung erschöpft und dem Auge des Beschauers schlechterdings nichts Wesentliches schuldig bleibt. Unwillkürlich fühlt man sich da zu einem Vergleiche mit Matejko's Schlachtbild gestimmt, das noch immer im großen Saale hängt. Bei Matejko bewundert man die unvergleichliche Beherrschung eines unabsehbaren Details, über dem die Gesamtwirkung verloren geht; bei Munkácsy eine meisterhafte Vernachlässigung des Einzelnen bei einer außerordentlich lebhaften und wahren Gesamtwirkung, deren Macht die Phantasie des Beschauers zwingt, alle fehlenden kleinen Formen genau im Sinne des Künstlers und des Kunstwerkes aus Eigenem zu ersetzen, eine instinktive Thätigkeit des Ergänzens und Vervollständigens, die den Geist des Beschauers tiefer als irgend etwas in das Wesen des Werkes eindringen, an demselben mitarbeiten, dasselbe mitempfinden läßt.

Das Munkácsy'sche Bild hat auch zwei interessante Beilagen; ein lebensgroßes Brustbild des Pariser Arztes Krishaber, das übrigens als Porträt keineswegs auf der Höhe des schönen Genrebildes steht, und eine von unserem Landsmann S. Beer in Paris äußerst lebensvoll modellierte Büste Munkácsy's, ein energischer, eigentümlich scharf daherblickender Kopf von stark ausgesprochenem nationalem Gepräge.

Munkácsy's „Christus vor Pilatus“

Ausgestellt im Künstlerhause

(Fremden-Blatt, Nr. 18. S. 13–14. Sonntag, 1. Jänner 1882)

L. H-i. Eine Ueberraschung, die man erwartet, ist keine, heißt es in der Regel. Aber von jedem neuen Bilde Munkácsy's erwartet man eine Ueberraschung – und man ist trotzdem überrascht. Denn die reichen Hilfsquellen dieser Künstlernatur sind noch lange nicht erschöpft; immer tiefer herauf holt sie ihre Gaben und immer echter, reicher werden sie.

Wie war man erstaunt, als es hieß, der urwüchsige Darsteller ungeleckter Alföld-Figuren habe einen Dichterhelden der Renaissance-Kultur, habe den blinden Milton gemalt. Und siehe, in welcher ergreifenden Leibhaftigkeit ließ er uns den christlichen Homer erscheinen. Einige Jahre verstrichen, da verlautete, Munkácsy male einen „Christus vor Pilatus“. Man stutzte, denn sofort stieg in Jedermanns Geiste alles Das auf, was unter dem kurzen Schlagworte „Stil“ beisammen steckt. Dieser malende Naturforscher und eine heilige Historie! Nein, es kann keinen „heiligen Munkácsy“ geben! Und es gibt doch einen. Da hängt er an der Wand, lebenslang und lebensbreit, in seiner goldglänzenden Rahmen-Architektur, ein Altarbild ohne Altar, ein Heiligenbild ohne Heiligenschein, und dennoch ergreifend, rührend. Der Sohn Gottes als „des Menschen Sohn“, was braucht es da zur Göttlichkeit mehr, als menschlich zu sein? ... Ein Freund Munkácsy's fragte ihn vor zwei Jahren, was er jetzt male. Der Künstler entgegnete. „Ich male die größte Szene, die sich seit achtzehnhundert Jahren zugetragen hat.“ – „Was kann das sein? Der Untergang Roms? Die Entdeckung Amerika's? Luther vor dem Konzil? Die Kaiserkrönung Napoleon's?“ – „Nein, Christus vor Pilatus.“

Er hat Recht. Es gibt nichts Größeres, als diesen Todgeweihten, der ewig leben wird, Aug' in Auge mit jenem Lebenstrotzenden, der der zeitlichen und ewigen Vernichtung verfallen ist. Welche Ironie in jener Vergangenheit, welche diese Zukunft kreuzigt und Dasjenige glaubt überleben zu können, was erst auf sie folgen soll. Dieser Christus ist ein heiliger Gladiator, der dem Cäsar in seinem Prokurator eine Variante jenes offiziellen Todesschreies zuruft: „Ave, Caesar, morituum te saluto.“

Ob und wie viel Aehnliches der Künstler bei seiner Arbeit erwogen habe, ist wohl gleichgiltig. Ein Gedankenmaler, was man so nennt, ist er nicht: er hat es gottlob nicht nöthig. Die Anatomen fassen ja das Auge als eine Art Ableger des Gehirns auf; darum kann der rechte Maler mit dem Auge denken, eben wie Munkácsy thut. Man wird auch bei ihm vergebens nach Anknüpfungen an Vor-

läufer und Vorbilder suchen; sein „Christus vor Pilatus“ kommt geradenwegs aus seinen eigenen volksthümlichen Genrebildern geflossen. Der auffallendste Schreier im Volke z. B. hat seinen leiblichen Bruder schon in den „Nachtschwärmern“ vorausgeschickt... Doch, es wird nötig sein, erst den Inhalt des Bildes in Kürze zu erzählen.

Der Schauplatz ist eine Halle im Palaste des Landpflegers. Ein gemauerter Bogen trennt Vorder- und Hintergrund. In der vorderen Abtheilung, wo volles Licht waltet, sitzt um vier Stufen erhöht in einer kostbar verzierten dunklen Marmornische, welche beiderseits das weltgebietende „SPQR“ zeigt, der Landpfleger Pontius Pilatus in purpurbesetzter Toga. Um ihn her auf Stühlen und Bänken die Häupter der eifernden Judenschaft. Ein prächtiger Greis mit lang herabwallendem Bart steht an den Stufen und trägt, mit der Rechten auf den Galiläer deutend, die Anklage vor. Christus steht aufrecht, mit gefesselten Händen, etwas links von der Mitte des Vordergrundes; ein grobes, weißes Wollenhemd mit weiten Aermeln fließt in langen Linien an seiner schlanken Gestalt nieder. Neben ihm, den Rücken gegen den Beschauer gewendet, reckt sich ein römischer Soldat in braunem Mantel und eisernem Helm; mit wagrecht gehaltenem Speer drängt er die aufgeregte Menge zurück.

Der rückwärtige Theil der Halle liegt im Schatten, öffnet sich aber durch ein säulengetheiltes Fenster auf eine Jerusalemische Hügellandschaft mit hellen würfelförmigen Häusern und dem tiefblauen Himmel des heiligen Ostens. Im Schatten des Hintergrundes drängt sich das rohe Volk, von seinen grausamsten Instinkten aufgewiegelt. Nur die vordersten Figuren haben Raum, ihren Charakter zu zeigen, und sie thun dies mit dem elementarischen Freimuth der Leidenschaft. Einige Gestalten jedoch heben sich mit schlagendster Wirkung über dieses halbdunkle Gewühl heraus, ganz vorne ein roher Maulaufreißer, der, die nackten Arme in die Luft gestreckt, wie ein Y dasteht, dann weiter hinten ein dunkler Kerl, dessen weißer Burnus und heftig auf Christus hervorzielender Arm wie ein greller Blitz durch die Finsterniß der Luft zuckt, endlich eine junge Frau, welche, den Säugling auf dem Arme, mit tiefem Mitleid nach dem Angeklagten blickt.

All das ist sprechendes Leben. Blöde Neugier und grimmiger Haß, Mitleid und fanatischer Blutdurst prägen sich in diesem Viertelhundert drastischer Köpfe aus. Ueberall Charakter, nirgends Karikatur. Die außerordentliche Kraft ihres Ausdruckes mag folgender Zug beleuchten. In Paris gab es stets viel Gedränge vor dem Bilde. Da stand denn einmal ganz hinten eine Frau mit ihrem Kinde. Tief ergriffen, wollte sie auch dem Kleinen das Bild zeigen und hob es empor: „Siehst Du jetzt?“ fragte sie. – „Ich sehe“, rief das Kind, „aber ich höre nicht.“ Der naive Sinn des Kindes war von dieser gemalten Wahrscheinlichkeit so gepackt, daß es glaubte, auch hören zu müssen, was es so wirklich vor sich gehen sah. So haben einst die Vögel nach des Zeuxis' Trauben gepickt.

Und nun die beiden Hauptpersonen. Munkácsy hat seinen ersten Christus, der Einigen allzu menschlich erschien, ausgelöscht und einen Gottmenschen erfunden, vor dem man vergißt, zu wägen, wie schwer der Gott in ihm und wie schwer der Mensch ins Gewicht falle. Ein modernes Profil, gewiß, etwa als wenn ein Ary Scheffer'scher Christus nicht nur den Mondschein vertrüge, sondern wie ein Adler in die grelle Sonne zu schauen vermöchte. Dieser seelentiefe, schwärmerische Blick in seiner göttlichen Selbstsicherheit breitet über das edelgeschnittene Antlitz einen Sonnenglanz von Begeisterung, den kein goldener, byzantinisch gemusterter Nimbus Bouguereau's ersetzen könnte. Auf der feingehügelten Stirne, von der das röthliche Haar frei zurückwallt, wohnt eine unwiderlegliche Klarheit und in der scharfen Oeffnung der Lippen prägt sich die Bestimmtheit des Glaubens an die erhabene Sendung aus: „Ich bin gekommen, um den Menschen die Wahrheit zu bringen.“ ... Und ihm gegenüber der Landpfleger. Eine imperatorische *tête carrée*, kurz geschoren, der feste altrömische Knochenbau mit heidnischer Ueppigkeit umpolstert, eine vielleicht zu riesige Gestalt, wie sich selbst im Sitzen verräth. Das ist ein Stück cäsarisches Rom, man kann es sich so vorstellen. Der Prokurator ist ein griechisch gebildeter Römer, der seine sieben Weisen kennt und ihre sieben verschiedenen Wahrheiten. Und nun will der Galiläer da die wahre Wahrheit bringen! Unwillkürlich öffnet sich, wie Pilatus die Arme gekreuzt hält, eine seiner derbstofflichen Hände und die dicken Finger fragen ungläubig: „Was ist Wahrheit?“

Das Kostüm behandelt Munkácsy mit jener Freiheit, welche sich Manches erlauben darf, ohne doch die Illusion des Zeitgemäßen zu stören. Die französischen Romantiker, die er in Paris ja vor Augen hat, haben gezeigt, wie gut der alte Orient auch noch das Gewand des neuen Orients zu tragen vermag. Diese weißen Burnusse und arabischen Gewebe und mohamedanisch-jüdischen Pelze vertragen sich sehr gut mit dem Publikum, das er im Sinne hat. Ein beduinischer Scheich braucht sich nicht stark zu häuten, um ein Mitglied des jüdischen Sanhedrin zu werden. Ein Anklang an Rembrandt – aber was für einer! – ist vielleicht zu erkennen in der prächtigen sitzenden Pharisäer-Figur rechts von Christus; sie läßt Einem den niederländischen Rathsherrn einfallen, der Rembrandt's „Kreuzabnahme“ kommandirt. Solche Dinge liegen eben in dieser Evangelienluft. Wie wenig Munkácsy sonst rechts oder links zu schauen braucht, zeigt schon der Faltenwurf seines Pilatus, an dem das ganze Cinquecento spurlos vorübergegangen ist.

Licht und Farbe, das eigentliche Lebenselement Munkácsy's, in ihrem tausendfältigen Wechselweben erschaffen auch in seinem neuesten Bilde eine Zauberwelt voll Harmonie. Wir haben das Werk leider nur in ungünstiger Beleuchtung, unter trübem Nebelhimmel sehen können. Auch noch unter diesem Lichtschirm aus grauem Dunst war, was jenes goldene Gehege umschloß, ein erquickliches Ganzes von schwellender Weichheit und einem ruhigen Adel des To-

nes, wie ihn heute kein anderer Maler besitzt. Das ist ein stilles Glühen und Blühen ohne Knalleffekte, und doch der höchsten Steigerung fähig. Nur das Helldunkel des Hintergrundes scheint, wenn wir trotz des schlechten Lichtes urtheilen dürfen, dem des Milton-Bildes etwas nachzustehen und jenem bekannten „Schwarz“ von ehemdem wieder um einen Schritt nähergekommen zu sein. Es athmet nicht Dunkelheit ein und Helle aus, sondern umgekehrt. Bei gutem Lichte dürfte das nicht so empfindlich sein und das Gemälde sich durchaus in jener Tonfülle behaupten, welche einen Meissonnier soll haben sagen lassen, er kenne außer Rembrandt's „Ronde de nuit“ kein zweites Bild, das so farbig empfunden sei, wie dieses.

Eine zweite Munkácsy-Ausstellung

(Fremden-Blatt, Nr. 15. S. 11–12. Sonntag, 15. Jänner 1882)

L. H-i. Während das Künstlerhaus noch voll ist von Munkácsy's Christus, thut sich soeben auch im Oesterreichischen Kunstverein eine Munkácsy- Ausstellung der interessantesten Art auf. Zweiundsechzig Nummern, Alles Munkácsy, theils eigenhändiger, theils sein Diktando, sofern es sich nämlich um Aquarellkopien, Radirungen und Photographien handelt. Niemals zuvor war dem Publikum ein so bequemer Ueberblick des ganzen Künstlers geboten und es muß dafür um so dankbarer sein, als ein solcher bei der erdumgreifenden Rührigkeit des modernen Kunsthandels nachgerade gar nicht mehr zu erzielen sein wird. Was Horaz vom Dichter sagt, trifft heute beim Maler zu; seine Glieder sind verstreut über den ganzen Globus. Weltmeere und lange Reisemonate liegen wie riesige Isolatoren zwischen seinen einzelnen Werken. Der Rubel von früher hat seine Rolle ausgespielt, der Dollar kommandirt den Kunstmarkt. Die Eisenbahnkönige und Petroleumkaiser der rothhäutigen Welt haben die Malerei kaukasischer Race unterjocht und schöpfen den Rahm unserer modernen Produktion ab. So oft Mr. Vanderbilt, die New-Yorker Eisenbahngröße, nach Paris kommt, was ziemlich häufig geschieht, wechselt er daselbst zwei oder drei Millionen in bemalte Leinwand um, feinsten Qualität natürlich. Nur Louvre und Luxembourg sind vor ihm sicher; selbst in die bestgehüteten Privatgalerien bricht er ein und entführt die längst ins Trockene gebrachten Schäfchen. Sein Mittel ist einfach, aber unfehlbar; er bietet für einen unverkäuflichen Meissonnier, der seinem Besitzer zehntausend Francs gekostet hat, hunderttausend – da wird freilich auch Meissonnier verkäuflich. Nur die Guinee kann allenfalls noch mit dem Dollar wetteifern. Es gibt eben Völker, die malen, und Völker, die Gemaltes kaufen.

Auch um Munkácsy's Kunst kennen zu lernen, muß man bereits Seefahrer und halber Weltumsegler werden. Seine Werke befinden sich in einer förmlichen Diaspora. Es wird vielleicht einige unserer Leser interessiren, hierüber authentische Angaben zu erhalten. Munkácsy's erstes großes Bild: „Der letzte Tag eines Verurtheilten“, bekanntlich noch in Düsseldorf gemalt, wurde von einem Mr. Wilsteak in Philadelphia gekauft, und zwar für den bescheidenen Anfängerpreis von 2000 Thalern. Munkácsy stellte es dann in Düsseldorf aus, zu Gunsten der Stadtarmen, und diesen brachte es runde 3000 Thaler ein. Als der Künstler es dann in den Pariser Salon schickte und damit die Medaille gewann, reiste der Pariser Kunsthändler Goupil sofort nach Düsseldorf und bot 20.000 Francs dafür, aber Munkácsy sagte: „Verkauft ist verkauft!“ Der Besitzer des Bildes hütet es so eifersüchtig, daß er es nicht einmal für die Weltausstellung zu Philadelphia hergab; umsoweniger that er dies, als man es haben wollte, um einen großen Stich darnach anzufertigen. Für diesen Stich hat nun Munkácsy das Bild ein zweitesmal gemalt, indem er eine große Skizze desselben aus früherer Zeit jetzt, mit seinem reiferen Können, vollkom-

men ausführte. Diese Wiederholung, welche an Klarheit des Tones das Original übertrifft, ist jetzt im Schönbrunnerhause mitausgestellt.

Gleichfalls in Düsseldorf entstand noch, auf feste Bestellung gemalt, das Bild: „Die Charpiezupferinnen“, denen ein verwundeter Krieger seine Abenteuer erzählt. Von diesem Bilde, welches einem Mr. Forbes in London gehört, sieht man in der Ausstellung eine Photographie. Desgleichen von den „Nachtschwärmern“, welche für 3000 Pfund Sterling nach England verkauft wurden und den Käufer so sehr befriedigten, daß er später auch den „Dorfhelden“ an sich brachte. Das „Versatzamt“ ist in den Besitz eines Fräuleins Wolf in New-York gelangt. Das „Atelier Munkácsy's“, auf dem die lebensgroßen Bildnisse des Künstlers und seiner Gattin vorkommen, gehört dem Pariser Kunsthändler Sedelmayer. Dieses 1876 gemalte Bild ist in Wien schon bekannt und da es jetzt wieder auftaucht, sieht man mit Interesse, wie gut es der Zeit Stand gehalten hat. Es macht sogar jetzt einen besseren Eindruck als im frischen Zustande, allerdings liegt jetzt auch eine Art moralischen Abglanzes vom späteren „Milton“ und „Christus“ darauf, deren Vorzüge sich sogar in den Mängeln des „Ateliers“ schon ankündigen. Dieses Bild ist der Grenzstein zwischen dem jungen und dem alten, oder sagen wir: zwischen dem alten und dem neuen Munkácsy. Es ist ein großes Versprechen, an das man seinerzeit noch nicht recht glauben wollte, das aber schon der „Milton“ glänzend eingelöst hat.

Das Miltonbild hat auf der Pariser Weltausstellung der Amerikaner Mr. Kennedy für 100.000 Francs gekauft, um es der durch seinen Oheim Mr. Lennox in New-York gegründeten Volksbibliothek „Lennox Library“ zu schenken, welche auch die hinterlassene Galerie des Stifters enthält und durch einen Fonds von mehreren Millionen fortwährend vermehrt wird. Auch von diesem weltberühmten Bilde sehen wird eine farbenmächtige kleinere Wiederholung ausgestellt, welche Herrn J. Lobmeyr gehört. Sie entstand, ähnlich wie die des „Verurtheilten“, durch Fertigmachung einer von früher her vorhandenen Skizze. Sie ist ungemein anziehend durch die Energie ihres koloristischen Wurfes und die sichere Keckheit der Behandlung, worin das frühere Skizzen-Stadium sich noch verräth. Am allerwenigsten geht sie darauf aus, dem großen Bilde Konkurrenz zu machen, das wieder seine eigenen, noch weit höheren Vorzüge hat.

Mit dem „Milton“ macht Munkácsy seinen Uebergang zu einer Serie ganz eigenthümlicher, meisterhafter Interieurs mit genrehafter Staffage. Die Feinheit und der Reichthum seines Tones, der echt koloristische Geist, den seine Werke athmen, und dabei eine merkwürdige Virtuosität in der Behandlung des Beiwerks – man möchte sagen: eine breite Kleinmalerei – gelangen in diesen schönen Bildern zu voller Blüthe. Es gibt nichts Anheimelnderes, als diese geschmackvollen, harmonischen Innenräume, so luxuriös und doch so wohnlich, mit ihren Teppichen, Vorhängen, Blumen, Majolika-Vasen, Spiegeln, Lampen und Bildern. Ein eigenes Behagen strömt von ihnen aus; sie machen den Eindruck des wirklich Gesehenen, Bewohnten, alle ihre Elemente sind aneinander gewöhnt, mit einander

verwachsen. In Munkácsy's prächtigem Haus in der Avenue de Villiers, hinter dem Park von Monceaux, wo auch die Meissonnier, Detaille, Sarah Bernhardt ihre eleganten Löwenhöhlen haben, sind solche Räume wirklich vorhanden, und zwar in großer Anzahl. Das ist eine Galerie fertiger, aber noch ungemalter Bilder, in die man nur die Staffage hineinzustellen braucht. Wird eins dann wirklich gemalt, so fühlt der Beschauer gleich: in diesem Bilde hat der Maler gelebt, er hat darin gewohnt und sich darin wohl befunden. Zwei solcher Bilder Munkácsy's sind besonders beliebt geworden: „Der Besuch bei der Wöchnerin“ und die „Zwei Familien“. Ersteres wurde für 60.000 Francs von Mrs. Stewart in New-York erworben; ihr Gatte ist der steinreiche Besitzer eines großartigen Magazins, nach Art des Pariser „bon marché“ und hat selbstverständlich auch eine große Bildergalerie. Die „deux familles“ hat Mr. Vanderbilt in New-York für 75.000 Francs gekauft. Diese beiden Bilder sehen wir in der Ausstellung in zwei Aquarellkopien von Tito Lessi, einem erst zweiundzwanzigjährigen Italiener in Paris, der augenscheinlich einer großen Berühmtheit entgegenmalt. Die Virtuosität, mit der der junge Künstler, in seiner bescheideneren Technik, Ton und Farbe des Originals wiederzugeben, ja selbst Munkácsy's geistreiche Vortragsweise anzudeuten weiß, ist schlechthin erstaunlich. Diese Kopien sind als solche Kabinetstücke ersten Ranges. Das neueste Interieur Munkácsy's (1881 bezeichnet) sehen wir aber im Original. Es heißt: „Der Besuch.“ Eine junge Frau besucht eine Freundin. Sie plaudern auf einem Kanapee sitzend, während auf dem Salont Teppich ein kleines Kind sich mit Spielzeug, darunter einem vollständigen Eisenbahnzug, beschäftigt. Der Salon ist mit dem größten Luxus eingerichtet und öffnet sich nach rückwärts in ein Gewächshaus mit tropischen Pflanzen, unter denen sich eine riesige Palme von der fast weiß durchscheinenden Glaswand des Wintergartens abhebt. Auch diese Szenerie ist nicht erdichtet, sie befindet sich ganz leibhaftig in dem Luxemburger Schlosse der Frau v. Munkácsy. Die Wirkung des Bildes ist außerordentlich; der Hintergrund noch hat so viel Farbenkraft, als bei so manchem berühmten Koloristen der Gegenwart für den Vordergrund ausreichen möchte. Dabei volle Ruhe, harmonisches Gleichgewicht, auf dem Kontrast zwischen Roth und Grün balancirt, die größte Stabilität der Farbenwirkung. Noch eine kleinere Skizze zu einem Genrebilde ist da: „Zum Geburtstage des Vaters.“ Mama baut eben den Geburtstagsstrauß, während die Kleinen neugierig zuschauen.

So bringt uns die Ausstellung schrittweise bis in die neueste Zeit herauf. Aus dieser bietet sie uns noch die Vorarbeiten zum „Christus vor Pilatus“. Zwei Farbenskizzen des ganzen Bildes, eine größere und eine kleine, dann eine Anzahl Aktstudien für die einzelnen Figuren. Die letzteren sind mit einer naturalistischen Schärfe gesehen und mit einer Löwenklaue festgehalten, welche an sich ein Schauspiel bilden. Eine stürmische Arbeitskraft prägt sich in ihnen aus, die aber auch ihrer Mittel vollkommen sicher ist. In zwei Stunden ist z. B. die höchst frappante Studie für den bekannten „Schreier“ gemalt worden. Aber zugleich zeigt sich aufs

Deutlichste, wie dieser urwüchsige Realist die Erscheinungen der Natur mit weiser Wahl sichtet und prüft, wie er oft mit der Natur ringt, Leib an Leib, um ihr abzutrotzen, was sie nicht gleich freiwillig gewähren will. Viermal sehen wir da den Christus gemalt, jedesmal ein anderer Kopf und ein anderes Gewand. Der erste Kopf ist noch ganz das starre Modell. Der zweite versucht sich bereits auszudrücken, Nase, Augen, Stirne werden geändert, die Wange höhlt sich aus, es wird ein strenger finsterer Kopf. Der dritte mildert sich wieder, aber erst der vierte zeigt die endgiltige Eingebung, den schönen, schwärmerisch tiefen Blick des Heilands. Von der Beredsamkeit des Mundes, die uns im Bilde so überzeugt, bemerkt man auch hier noch nichts; so lange der Künstler überhaupt malt, bessert er auch. Interessant ist es, daß der Christus bei allen diesen Versuchen die Hände rückwärts gebunden hat; das lange, glatte Hemd erscheint dadurch zu sackartig; im Bilde sind die Hände vor dem Leibe gefesselt und die Dürftigkeit der Linien ist dadurch vermieden. Zu den schönsten Studien gehört die des rechts von Christus sitzenden prächtigen Rothbarts im Turban, dessen Modell der polnische Graf Gurowski, Schwiegersohn der Königin Isabella von Spanien war. Zuerst tritt er uns mit lang herabhängendem Backenbart und blauem Turban entgegen, dann wird der Bart voll und röthlich, der Turban gelb, um im Bilde seine Ergänzung in der blauen Kopfbedeckung einer Nachbarfigur zu erhalten. In den Farbenskizzen zum ganzen Bilde sehen wir den Künstler gleichsam das Farbenbudget aufstellen, mit seinen einzelnen Posten und „Transporten“. Alle hauptsächlichen Elemente sind schon da, aber welcher Weg noch von ihren ersten Kombinationen zur letzten Harmonie.

Von zwei neuen Seiten noch lernen wir den Künstler in dieser Ausstellung kennen: als Landschaftler und Blumenmaler. Sein universeller Maltrieb läßt ihn zwischen seinen großen Arbeiten auch wieder nur in kleineren Arbeiten Ruhe finden. Nach einem Spaziergange heimgelangt, noch voll mit einer soeben beobachteten Luft- und Lichtwirkung, tritt er an die Staffelei und hält das koloristische Erlebniß mit großen Zügen fest, wenig bekümmert um das Detail, der Gesamtwirkung jedoch höchst sicher. Seine beiden großen Landschaften geben herbstliche Abendstimmungen wieder; grauer Himmel, nachglühendes Abendroth, fette Wiesen, plastisch vom Beschauer zurückweichend, weidendes Vieh darauf, zur dunklen Silhouette Gruppen schlanker Pappeln mit einzelnen Vor- und Nachläufern verwendet, wohl auch ein Erdbruch und etwas Wasser im Vordergrund. In der Weise der französischen Impressionisten flüchtig, und dennoch eindrucksvoll gemalt. Seine großen Blumenstücke sind breit angelegte Improvisationen nach der Natur, bei denen es dem Künstler nicht aufs Einzelne, sondern auf farbige Gesamtwirkung ankommt. Seine zerzausten Blumensträuße unterscheiden sich gründlich von den wohlgeordneten Bouquet-Architekturen der niederländischen Blumen-Klassiker. Die Kinder Flora's, wie er sie liebt, sind urwüchsige Wildfänge, hübsche, ungekämmte Dinger, die mehr ans freie Feld, als an den Ziergarten

erinnern. Lange Malvenzweige, schwer mit rosigen und purpurnen Blüten besetzt, voll aufgeblühte, in Entblätterung begriffene Rosen, schilfblättrige Gräser – verwilderte Blumen und gezähmtes Unkraut durcheinander. Das ist nicht Van Huysum oder Rahel Ruysch, aber es ist voller Munkácsy.

Eine Anzahl vorzüglicher Radirungen (Remarque- und Künstlerdrucke von E. Courtry, Laguillermie u. A.) und Photographien von Goupil und Braun ergänzen diese Munkácsy-Ausstellung, welche jedenfalls geeignet ist, das lebhafteste Interesse unserer Kunstliebhaber zu erregen.



6.

Hans Makart

Ein Gedenkblatt

(Pester Lloyd, Nr. 276. Montag, 6. Oktober 1884)

L. H-i. Wien trauert um Hans Makart, den nach langem Siechthum ein dennoch jäher und unerwarteter Tod hinweggerafft. Mit ihm geht die bedeutendste und einflußreichste künstlerische Individualität des heutigen Wien, alle Zweige der Kunst zusammen begriffen, unter die Erde. Es gibt nicht einmal einen Blinden in Wien, der den Namen Makart nicht kennt, so typisch ist dieser Name geworden, ein Klang, der die Echos von aller sinnlichen Freudigkeit in sich faßt. Frauenschönheit, ungebundene Festesstimmung, ein bacchantisch erhöhtes Lebensgefühl und ein Rausch von Licht und Farbe liegt in diesem Worte. Wie das gekommen und wie es sich in der kurzen Spanne von sechzehn Jahren ausgebildet, wer wüßte es nicht? In der Jahresausstellung des Künstlerhauses 1868 erschienen die „Modernen Amoretten“, diese auf Goldgrund gemalten Kinder, welche mit der wissenden Lust von Erwachsenen sich des üppigsten Daseins freuten, umwuchert von Allem, was gut und theuer ist in der unbelebten Welt. Niemand hatte den Namen Makart gekannt und nun kannte ihn ein Jeder. Ein neues Feldgeschrei war erschollen in der Malerei, eine neue Bahn war gebrochen, die Schleusen einer Fluth von Farbe sah man plötzlich eröffnet. Ganz unversehens war der Mann erstanden, berufen, eine lange Epoche von zeichnenden deutschen Malern, von Carstens bis auf Führich, abzuschließen und was ein Rahl nur noch geahnt, ohne mit seiner robusten Manneskunst es erreichen zu können, leicht wie ein spielendes Kind hinwegzuhaschen: das Geheimniß der Farbe. Wem brauche ich von den koloristischen Thaten des meteorgleich durch die Höhe schießenden Farben-genies zu erzählen? Die Pest in Florenz, die Abundantia, die Huldigung der Catharina Cornaro, der Einzug Karl's des Fünften, die Kleopatra, Julie auf der Bahre, die Jagd der Diana, die fünf Sinne, der Sommer und die Fluth von eigenthümlichen Porträts, die nebenbei improvisirt wurden, das ist Alles zusammen ein zweimal siebenjähriger Krieg um die Farbe, der von der ersten Schlacht an gewonnen war. Trotz der großen Fehler, die dieser geniale Feuerwerker der Palette niemals überwand, stand alle Welt von Anfang an unter seinem Zauber, dessen zwingende Macht Kenner und Nichtkenner unterwarf. Es ging eine Naturkraft von diesen Bildern aus, welche etwas Elementarisches hatte. Was an ihnen so mächtig packte, war nichts Gelerntes, sondern das in die Wiege gelegte Geschenk einer morgenländischen Fee, ein Talisman, der die Kunstwelt im Handumdrehen ummodelte. Nie zuvor hat ein Maler das Wiener, ja das ganze deutsche Publikum, so in Athem gehalten, wie dieser kleine schwarzbärtige Kobold, der nicht einmal witzig war,

was doch Wien sonst von jedem seiner Lieblinge nebenbei verlangt, dem man im Gegentheil nachsagte, er sei ... eben das Gegentheil davon. Er hatte etwas Dämonisches, ein Fieber brannte in Allem, was er malte, seine Kunst war eine Orgie aller Sinne. Man witterte in allen seinen Bildern sein eigenes Leben, Selbstbekenntnisse, oder wenigstens Träume. Die Frauen, von deren Schönheit er trunken war, hätschelten ihn (selbst Sarah Bernhardt noch schwärmte für «mon petit Makart»), und schmückten als lebende Blumen seinen Hofstaat. Die Aristokratie fand in ihm einen grand seigneur, mit dem sich's auf gleichem Fuße leben ließ, denn es war ihm angeboren, als Fürst zu leben. Sein Atelier war ein aechtes Weltwunder Wiens, seine Kostümfeste waren verwirklichte Märchen aus dem Cinquecento oder dem Directoire, seine Werke, eins nach dem andern, die Sensation des Tages. Er war der Maler der Hunderttausend-Gulden-Bilder, welche die Welt umwanderten und dem Besitzer in jeder Stadt ein Vermögen einbrachten. Ein Vermögen, das der Künstler selbst unter Umständen ohne ein Wimperzucken der Künstler-Genossenschaft schenkte (wie bei „Karl V.“ der Fall war), wenn diese gerade knapp Geld hatte. Und neben dieser hochmodernen Inszenierung, die ans Amerikanische grenzte, lebten für ihn die Unmöglichkeiten der goldenen Epoche der Kunst auf, wo die Schönsten wetteiferten, mit dem Schatze ihrer Schönheit seine Kunst zu bereichern. Es wurde wieder wahr, was die athenischen Jungfrauen für Apelles gethan und die italienischen Prinzessinnen für Tizian und Pauline Borghese für Canova. Makart hatte das Privilegium dazu, denn diese Dinge waren ja für ihn geschaffen. Den Höhepunkt seiner Malerei bezeichnet der „Einzug Karl's V.“; niemals zuvor hat in Wien ein Bild einen solchen Sturm erregt, aber der ungeheure Erfolg brachte jeden Protest zum Schweigen, das Publikum als ganzes ergab sich dem Künstler auf Gnade und Ungnade. Diese Allmacht hielt vor bis zu seinem historischen Festzug, dieser unvergeßlichen Schöpfung, zu deren Durchführung sich ganz Wien rückhaltslos in seine Hand gab, vom Höchsten bis zum Niedersten, um als Darsteller oder Zuschauer mitzuwirken. An jenem Tage war Makart Kommandant von Wien, und es brachte ihm dafür angesichts des Monarchen unter freiem Himmel eine Huldigung, wie sie noch keinem Maler in modernen Zeiten zutheil geworden.

Von da ab beginnt der Niedergang. Es unterliegt keinem Zweifel, daß der Krankheitsprozeß, dem dieser merkwürdige Künstlergeist erlegen, um Jahre zurückreicht. In den Arbeiten der letzten Jahre fällt der Mangel jedweden Gedankens auf, es sind sozusagen Bilder ohne Stoff, die einen willkürlichen Namen („Sommer“, „Frühling“, u. dgl.) erhalten haben und in denen die eingefleischte Technik, ohne an sich selbst zu denken, noch mechanisch fortzuarbeiten scheint. Auch im Verkehr mit Freunden hat sich immer mehr ein gedrücktes, apathisches Wesen bemerkbar gemacht, er saß stundenlang in ziellosem Brüten und vergaß das Wort, wenn er antworten sollte. „Was simulirst Du denn so?“ fragte ihn voriges Jahr ein Freund, in dessen Atelier er saß. „Ich möcht' halt herausbringen, wie viel

Uhr es ist,“ entgegnete er ... und dabei hielt er die Uhr seit einer Stunde in der fest geschlossenen Hand. Vor sehr langer Zeit schon hat man an ihm eigenthümliche Geistesabwesenheiten bemerkt; einmal springt er, ohne Schwimmer zu sein, in den freien Gmundener See, um zu baden, weil die Freunde es thun, die allerdings schwimmen können; ein andermal verschwindet er beim Souper und wird erst nach langem Suchen auf dem Dache seines Ateliers umherkletternd gefunden, in stockfinsterer Nacht, und läßt sich nur durch List herunterlocken. Doch selbst in seiner gesunden Zeit, als sein Genie noch in frischer Blüthe stand, bewegte es sich nicht auch damals auf jener Schneide, jenseit deren die Unzurechnungsfähigkeit gähnt? Diese erschreckende Einseitigkeit der geistigen Entwicklung, war sie nicht von vornherein etwas ganz Abnormes und wie nahe standen hier Genie und Wahnsinn bei einander? Als er das Porträt der Sarah Bernhardt ausstellte, das gelb in Gelb gemalte, sagten seine größten Verehrer kopfschüttelnd: „Unbegreiflich!“ Heute mögen sie es begreifen. Und hat man nicht früher von ihm Porträts gesehen, die roth in Roth oder weiß in Weiß gemalt waren? Sie haben nur dieses Gelb-in-Gelb angekündigt.

Der Kolorismus Makart's war aber auch etwas ganz Eigenartiges, individuell Bizarres. Merkwürdig war es zu sehen, wie weit er von der Wahrheit abweichen konnte und dennoch seine Macht über den Beschauer behielt. Mitten im Zeitalter des Realismus malte er reine Phantasiestücke in erträumten Formen und selbsterfundenen Farben. Er hatte sich eine eigene Welt gedichtet, in welcher Mensch und Thier, Baum und Stein und Welle anders war als in der wirklichen. Man hat ihm Zeichenfehler vorgeworfen, mit Recht, aber seine ganze Welt war ja willkürlich, nur war Methode in dieser Willkür, und zwar eine geniale, ausnehmend malerische Methode, welche bestrickend wirkte. Sein brauner Wald mit Vegetationsformen, die wie vorweltlich aussehen, seine Bäume, welche phantastischen Korallenästen gleichen, seine stylisirten Meereswogen mit ihren Schaumfransen, seine Blumen, welche alle wie verwelkt und verschimmelt aussehen und doch von eigenthümlich mildem Farbenreiz sind, seine Vögel, welche wie mit Edelsteinen besetzt schimmern, sein blondes Inkarnat, das wie ein seidenes Trikot gleißt, das Alles ist keine wirkliche Natur und hat doch im Zeitalter des Naturalismus einen ungeheuren Erfolg gehabt. So wahr ist es, daß nicht der geistlose Kopirsklave der Wirklichkeit, sondern der künstlerische Bezwingler des Alltäglichen, der der Erscheinung seinen eigenen genialen Stempel aufdrückt, in der Kunst den Sieg hat.

Alle anderen Strömungen in der Wiener Malerei waren machtlos neben dem Makartismus. Keine hat, wie diese, auf die ganze äußere Form des Lebens übergriffen, nicht nur in Wien, sondern auch im Ausland. Soll ich von Makart-Bouquets, Makart-Hüten, Makart-Roth reden, von der prächtigen Plüsch-Epoche, welche die gesamte Innen-Dekoration Europas durchgemacht hat, von dem ungeahnten Aufschwung des Kostümwesens auf Bällen, in öffentlichen Festzügen, sogar in der Salontoilette? Auf allen Gebieten der Kunst und

Kunstindustrie hat er einen Ton angegeben, der mächtig durchklang und sich selbst die launische Göttin der Mode dienstbar machte. Man hat ihn mit Richard Wagner verglichen, denn diesem gleich wußte er die Geister an sich zu bannen, wie ja auch ihre Kunst verwandte Seiten aufweist. Und dennoch hat Makart nicht Alles leisten können, was in ihm gelegen. Vielleicht, wenn er ein reiferes Alter erlebt hätte, wäre auch sein letztes Wort gesprochen worden. Was dieses gewesen wäre? Die Lösung der großen Frage der Polychromie, des Farbenschmuckes in Plastik und Architektur. Nachdem die Wiener Kunst ins Geleise des Kolorismus eingelenkt, muß an die Lösung dieses Problems geschritten werden, für welches die Renaissance keine Augen gehabt hat, weil sie auf antiken Ruinen weiterbaute, deren Farbenspurten zweitausend Jahre verwischt hatten. Daher das verhängnißvolle Mißverständnis der Farblosigkeit, an der unsere Plastik und Architektur noch jetzt laborirt. An Versuchen im Makart'schen Sinne hat es nicht gefehlt, Tilgner erreichte mit seiner kolorirten Büsten reizende Effekte, Hansen wendet an seinen Bauten farbige Elemente reichlicher als andere Architekten an, aber er ist ein Nordländer und als Kolorist nicht unternehmend und spezifisch genug, – muß auch wohl der anerzogenen Farbenscheu der Bauherren zu sehr Rechnung tragen. Und dieser Frage ist nun Makart hinweggestorben, dessen schöpferischer Instinkt hier vielleicht das Richtige getroffen hätte, wo die Gelehrsamkeit des Kunstforschers oder des Schul-Architekten nicht ausreicht. Auch sein Geist hat sich in den letzten Jahren mit Aehnlichem getragen, darauf weisen die phantastischen Architekturen hin, welche er malte und sogar in Paris und München ausstellte. Die waren allerdings koloristisch gedacht, aber sie waren Feenschlösser, zu kostspielig, um auf Erden sich verkörpern zu können. „Wenn ich einen Haupttreffer mache, lasse ich mir dieses Palais mit der flachen Kuppel aufbauen,“ scherzte er einmal, als man ihn um den Zweck dieser Entwürfe fragte. Ja, wenn es Haupttreffer von zwanzig Millionen gäbe! Seltsam trifft es sich, daß die letzte dieser Architekturen, die er gemalt, eine gothische Grabkapelle war; auch Ferstel's letzte Federzeichnung war eine gothische Grabkapelle. Als hätte eine Ahnung des Endes Beiden die Hand geführt.

Die Ueberschwänglichkeit seiner Phantasie, welche mit realen Gulden nicht rechnete, sondern den Kostenpunkt einfach todtschwieg, hat dazu beigetragen, daß er gerade auf dem Gebiete, wo er sein Größtes hätte leisten können und ein Phänomen war, auf dem der dekorativen Kunst, nie recht zur Bethätigung gelangte. In seinem Atelier, diesem großen Kunstwerke, hat er eine Probe davon gegeben, dem Bankier Dumba hat er einen „Abundantia-Saal“ ausgestattet, aber wer sollte sich noch getrauen, sich von ihm ausstatten zu lassen? Bei den großen Bauten der Ringstraße blieb seine Kraft allzu brach. Auf das Rathhaus mußte er verzichten, weil ihm die Schmidt'sche Gothik gar zu unbedeutende Wandflächen zu bemalen ließ. Dagegen warf er sich mit Feuereifer auf die allegorischen Deckenbilder für die Hofmuseen, die er nicht vollenden sollte; aber auch bei diesen wäre es ihm

nicht gegönnt gewesen, die gesammte Saaldekoration in seiner eigenen Weise mit den Bildern in Einklang zu bringen. Und so hat sich das Seltsame begeben, daß das größte dekorative Genie, welches die deutsche Kunst in diesem Jahrhundert hervorgebracht, in Wien und in der imposantesten Bauepoche, welche Wien erlebt hat, keine Gelegenheit fand, sein Bestes zu geben und ein monumentales Werk zu hinterlassen. Noch in der letzten Zeit war es ihm wenigstens gegönnt, die Entwürfe für diesen Speisesaal und ein Schlafzimmer in dem neuen Jagdschloß der Kaiserin im Lainzer Thiergarten zu schaffen; eine andere Hand wird dieselben auszuführen haben.

Das ist nun Alles aus und vorbei, lange vor der Zeit. Makart's alter Lehrer Piloty, der seit zehn Jahren oder mehr an einem Magenleiden stirbt, hat ihn überlebt; alle seine Genossen aus der Piloty Schule: Gabriel Max, Lenbach, Liezen-Mayer, Székely und wie sie Alle heißen, leben und gedeihen, nur er mußte hinweg, der erste der „drei großen Ms Oesterreichs-Ungarns: Makart, Matejko, Munkácsy.“ Auch Matejko geht es schlecht, er ist ein gebrochener Mann und sieht kaum mehr zu malen; möchte uns ein günstiges Geschick wenigstens Munkácsy lange erhalten!



Eine Menzel-Ausstellung

Künstlerhaus

(Fremden-Blatt, Nr. 98. S. 13–14. Donnerstag, 9. April 1886)

Noch vor Ostern ist im Oberstock des Künstlerhauses eine reichhaltige Ausstellung verschiedenartigster Werke Adolf Menzel's eröffnet worden. Sie war voll mit Zuschauern jeder Art, die staunend unter den Werken des kleinen Riesen umhergingen und allerlei Versuche machten, ihm zu huldigen. Das Menzelwerk ist so unabsehbar, daß selbst die dreihundert Nummern, die man hier vereinigt sieht, obgleich sie wie das Panorama einer künstlerischen Lebensleistung aussehen, eigentlich nur ein kurzgefaßter Auszug davon sind. Was hat dieser Gentimane der römischen, dieser Hekatoncheire der griechischen Fabel Alles gemalt, mit welchen Lawinen von Zeichnungen seine übermenschlich lange Epoche überschüttet. Und die Lawine wächst noch immer. Noch aus den letzten Jahren sind lebensgroße Studienköpfe in Bleistift da, durchgebildet bis in die letzte Falte ihres Daseins; welcher weit jüngere Urgreis unserer Bekanntschaft würde sich noch solche Mühe nehmen, Menschenköpfe zu ergründen, bloß um sie ergründet zu haben? Und der Blick nach rückwärts von einem solchen Spätkopfe bis zu irgend einem Frühakte aus der Studienzeit, wie sie an diesen Wänden auch vorkommen, welche Perspektive umfaßt er. Von diesem hellgrauen, mageren Bleistift, der in der ängstlichen Härte von Faber Nr. 3 an der Menschenform herumtastet, bis zu jenem Faber Nr. 1, dessen gefügte Weichheit, einer blitzschnellen Auffassung folgend, Unmassen von Form wie automatisch im Nu zusammenrafft – eine ganze Kunstrenaissance liegt als siegreich überwundenes Erlebnis dazwischen. Ach, es war zu drollig, wenn man in jenen Berliner Menzeltagen die Modekritik, deren Blick von gestern bis morgen reicht, in knickerig feilschenden Worten den Mann „würdigen“ hörte, in dem doch die preußisch-deutsche Neuzeit sich ihren vollgiltigen Albrecht Dürer geboren hat. Manche ließen so in Gottes Namen gelten, als eine Schulter, die bloß geschaffen worden, damit ganz Andere bequem auf ihr stehen könnten. Man ernannte diesen glücklich Ueberwundenen mit Dekret zu einem jener Meilensteine am Wege der Kunst, die es ja immer geben wird, weil doch etwas vorhanden sein muß, woran die Nachkommen selbstbewußt vorbeischreiten können.

Der überholte Menzel? Er braucht nur wieder einmal sein Gesicht zu zeigen, und Alles zerrinnt vor ihm in Traum und Schaum. Wie wenig von dem nach ihm Geschaffenen hält, an ihm gemessen, stand. Wie Vielem, was heute weit voran glänzt, hat er die Bahn gebrochen durch hundertjährige Verrottung. Wir haben diesen Winter einmal nachzuweisen versucht, wie „modern“ Menzel ist. Die ge-

genwärtige Ausstellung bietet die Abbildungen zu unserem damaligen Texte. Da ist sein großes „Eisenwalzwerk“ aus der Berliner Nationalgalerie. Man vergleiche den Schlesier Menzel mit dem Schlesier Gustav Freytag – beide Söhne eines nüchternen, durch farmatische Luftströmung noch gehärteten Menschenschlages – wie sie „das deutsche Volk bei der Arbeit aufsuchen“. Freytag, der geborene Hofrath, im höheren Auftrage, durch das Gerechtigkeitsgefühl des Koburgers gelegentlich angeregt, nun nach besiegter Revolution an den arbeitenden Mittelstand ein zweibändiges Anerkennungsschreiben zu richten; Menzel aus eigenem Drange, als geborener Arbeitermaler, wie vor und nach ihm keiner dagewesen, auch in Frankreich und Belgien nicht. Menzel selber ist der ideale Arbeiter, ihn beherrscht der Reiz des zweckbewußten Händeregens. Der erste und letzte Zweck seiner Arbeit ist aber das Arbeiten selbst. Er findet die Arbeit schön, malerisch, romantisch, poetisch; der Werkeltag breitet vor seinen Augen eine künstlerische Festschau nach der anderen aus. Man betrachte jene unscheinbaren Blätter, in denen sein Bleistift die Perspektive auf einem Baugerüste, mit all dem Bretter- und Pfostenwerk und den Reihen von Mörtelkübeln, wie die Mittagsrast sie stehen lassen, schleunigst abzeichnet, als habe er eine Spiegelgalerie mit einer Flucht von Sèvresvasen vor sich. Man sehe, wie er das Ameisengewimmel eines Arbeitsplatzes von oben herab, wie aus einem Hinterhalt, aufnimmt, indem er jede Figur, jeden Gegenstand in seiner zufälligen Erscheinung frischweg am Boden festnagelt. Ein Blatt ist voll mit Augenblicksbildchen von Arbeitern, die ihr Mittagsschläfchen halten. Welcher Wolfshunger nach Wirklichkeit liegt in diesem Schaffen, bei dem nichteinmal auf dereinstige Beschauer oder gar Käufer gerechnet wird. Das ist elementar durchbrechende Thatsachenkunst, die eine halbhundertjährige Schulschablone, die Faullenzermalerei der akademischen Historienmaler, todtzuschlagen hatte.

Und mit wie neuen Waffen schlug Menzel diese leblose Welt todt. So weit der Blick reicht, trägt (trug) nur *ein* Mensch diese Kriegsrüstung der Arbeit. Emil Zola. „Germinal“, „L'Assommoir“, das ist geschriebener Menzel. Was faselt man allerorten von Realismus? Zola ist nicht weniger Romantiker als Viktor Hugo. Der Franzose, wenn er sich noch so romantisch färbt, ist seiner Natur nach stets Realist. In der Malerei sah man es am deutlichsten. Delacroix, der romantische Farbenschwelger, griff zugleich rücksichtslos nach antiakademischer Wirklichkeit. Géricault's kühnes Gemälde: „Das Floß der Medusa“ zeigte plebejisches Leben vom Tage in Farben und Gruppierungen, zu deren Verwendung früher nur aristokratische (mythologische, historische, höfische) Stoffe berechtigt waren. Dieser Romantiker demokratisirte die Malerei. Wäre er nicht mit 33 Jahren gestorben, er hätte Zola's Romane gemalt und in den Vierzigerjahren Fourier's Arbeiter-Utopien in Farben gesetzt. In Adolf Menzel ist er wieder auferstanden. Es gibt kein romantischeres Gemälde als das „Eisenwalzwerk“. So ist in „Germinal“ die Steinkohlenförderung mit allen ihren malerischen Schrecken geschildert.

Menzel gibt hier eine feurige Apotheose der Maschine, des modernen Moloch, dem man Eisen zu verdauen gibt. Schwungräder, Treibriemen und Gestänge verschränken sich schattenhaft zu einem eisernen Riesengespenst, das sich von einem Bataillon Arbeiter – auch diese rothglühend – bedienen läßt. Lebte Dante heute, er könnte diese Szene in seiner Hölle nicht missen. Und diese polytechnische Phantasmagorie ist durchaus ein Zweimalzwei des höchsten Realismus. Und wie modern, ja modernistisch weiß Menzel sie zu färben, zu stimmen. Welcher Stimmungsmaler von Anno heute weiß Besseres, als diese zwei Stimmungen, die untere rothe und die obere graue, wie sie in einander einbrechen und in feurig-trockenen, dunstfeuchten Nebeln ihren Ausgleich erstreiten? Dieses Bild hat ja auch Schule gemacht; wir erinnern nur an die beiden trefflichen Blanskoer Szenen unseres Krämer (der auch die Menzel Ausstellung so verdienstlich geordnet hat).

Stimmung und Lustleben, grundmoderne Sachen; wo aber wären sie echter zu finden, als in dem Aquarell: „Aschermittwochmorgen im Thiergarten“, allerdings schon 1885 gemalt? Dieses schwarz schwitzende Nebelgrau, in dem sich durchweichtes Gezweig unzählbar kreuzt, überall unheimlich durchbrochen durch geometrische Figuren von mannigfach verdüstem Weiß, den Schneeflecken der Hausdächer im Hintergrunde. Oder diese fabelhaften Küchenszenen aus Mainz und Innsbruck mit ihrem staubenden Helldunkel, in dessen tiefen endloses Geschnörkel von Menschenvolk und Geräte, tausend Gelenke zugleich regt? Das Mainzer Bild förmlich großartig in der düsteren Wirkung seines Schnitzwerks, das gleich Reihen von Tropfsteingebilden in dreifach einbrechendes Fensterzwielicht emporstarrt, mit einem wahren steinernen Gast von Reiterstatuette gekrönt. Und die Kanzelpredigt in Innsbruck, ein Tausenderlei von Barockdetail, wie mit einem Wurf hingestreut, haufenweise, und dazwischen ein Däumchenpublikum, das durch einen umgehenden Klingelbeutel in mannigfaltigste Bewegung versetzt wird. Die Kleinwelt Benlliure's und Pradilla's ist hier in eine für die Lunge gemalte Binnenlust getaucht, die kein Dämmerungsmaler von heute überbietet. ... Und noch ein modernes Element: die Bewegung, der momentane Moment Liebermann's. Lang ist es her, daß Menzel breite Blätter mit Reihen winziger Gestalten bedeckte, die nur das Ringen von Kleidern mit dem Winde darstellten. Sekundenphotographie der Bewegung; „kinetoskopisch“, würde man heute sagen. Der Alte war noch jung, als er diesen huschigen Dingen stenographirend mit Auge und Nadel nachging. Wie ein spielendes Kätzchen griff er von jeher nach Allem, was sich regte.

Also nur bescheiden angesichts Adolf Menzel's!

Manches der Oelbilder sogar, die hier ausgestellt sind, kennt man in Wien noch nicht. So die merkwürdige Landschaft: „Im Palaisgarten des Prinzen Albrecht von Preußen.“ Mitten aus Berlin heraus eine Szene, in der sich Menzel mit Böcklin und Schindler ein Stelldichein gegeben hat. Oder das Bild: „Die Märzgefallenen“, vom Berliner Gendarmenmarkt, wo an Tempelstufen schwarze Men-

schenwogen branden und die Gesimse mit dunklen Silhouettenschaaren bevölkert sind. Es ist ja ein Hauptverdienst Menzel's, daß er uns die moderne Welt, die als kunstwidrig verlästerte, malerisch sehen gelehrt hat. Andere Bilder sind allgegenwärtig in der Erinnerung der Zeitgenossen. So die berühmte „Abreise König Wilhelm's 1870.“ Von der „Krönung in Königsberg“ ist eine große Oelstudie da, nebst einer Reihe von Portraitstudien von einer Aufrichtigkeit, die hart an Unhöflichkeit grenzt. Eine Reihe Oelstudien zu den berühmten Friedrich-Bildern zeigt Menzel's tapferes Ringen um Farbe. Wie er ins Zeug geht! Er schießt mit Kanonen auf Spatzen; nein, auf Adler. Zum Zusammenfassen ist noch kein Ton vorrätig, seine Figuren stehen im Kartätschenfeuer. Man sehe die lebenknallende Uniformmalerei „Friedrich's des Großen in seiner Jugend“ (1852 gemalt, Eigentum der Kaiserin Friedrich), wo die konstruierte Farbe des Kopfes das Schwächste ist. Das Seitenstück dazu, „Prinzessin Amalie“ ist weitaus besser, ganzer, auch als Gesamtfärbung, von allerdings flauem Durchschuß. Eine lebensgroße Szene der Friedrichsruhe, „Begegnung Friedrich's des Großen und Josef's II. in Reiße“ (Eigentum des Großherzogs von Weimar), mit zwei schlagend gegeneinander gesetzten Charakterprofilen, ist, obgleich die Lokalfarben in ihrer Härte das große Wort führen, seiner Zeit weit voraus. Die Atmosphäre hat noch zu viel Respekt vor zwei so großen Monarchen, um auch sie zu dämpfen. Es war ein Riesenkampf, den der kleine Mann um die große Farbe kämpfte. Woher nehmen? Er ging in die Galerien, zu den alten Holländern und drückte ihren Stärksten den Daumen aufs Auge. Ein ganz merkwürdiges Oelbild: „Der Werber“ (1851 gemalt!) versucht es in Gerard Dou's Art, mit einem glatt gehobelten, braunlackirten Helldunkel, in dem sich zwei Kerzenflammen, eine frei, die andere hinter einem Schirm geborgen, mit ihrem Umherschneiden bemerklich machen. Er wollte sich eine Tonkraft, einen Lichteffect erzwingen. Einige Aquarellbildnisse aus den Jahren 1847-1850 zeigen noch gar keinen Anlauf zu solchen Zielen. Sie sind an Charakterisierung der äußeren Form in ihrer persönlichen Plastik außerordentlich, aber noch ganz in der verdünnten, bloß kolorirenden Blümchen-Wasserfarbe jener Zeit befangen.

Eine Energie, wie die seine, rang sich durch. Auf jenem braunen Wege gelangte er fast bis auf Rembrandt. Ein Bildniß eines alten Mannes, ganz auf Braun gestellt, hat eine förmlich durchschlagende Tonkraft. Ein ganz verblüffendes Stück. Aber Menzel will Menzel sein. Ein Wahrheitsapostel streicht nicht ein für allemal die ganze Welt mit Asphalt an. Wie Pettenkofen, ging auch Menzel so bald als möglich zu den mannigfaltigen Naturfarben über. Wer hat nicht das Farbengewimmel seiner Waffenszenen bewundert, wie eben auch hier wieder auf dem Bilde: „Feinbäckerei in Kissingen“? Obgleich ja die Farbe nie die eigentliche Sprache seiner Hand war und ihre mitteldeutsche Schwere nie ganz los wurde. Er war zuerst eine Zeichnernatur, und dann erst noch einiges Andere. Daher auch seine Vorliebe für die Gouachemalerei, in der er seit so vielen Jahren unerreicht glänzt, der größte Klassiker der Gouache. Die fette Deckfarbe gestattet ihm, mit dem Pinsel nach

Herzenslust zu zeichnen, ja die Kruste gleichsam plastisch zu modelliren. Es sind Reihen von Guachebildchen da, meist aus der Nationalgalerie, vor denen die Beschauer sich mit Vergrößerungsgläsern drängen. Sie sind wahre Perlenreihen Menzel'scher Kunst. Viele sind Thierstücke auserlesener Art. Gold- und Silberfasanen, Pfauen, Schwäne, Tauben, Papageien spielen die Hauptrollen; der Juwelglanz und das vielgelenke Leben ihres Gefieders lockt ihn. Niemals ist das so gemalt worden, obgleich oft erst die Lupe alle Kunst und Naturwahrheit des Details enthüllt. Alles ist von der lebendigen Passion an dieser Pracht und ihrer Darstellung durchdrungen. Darüber wird oft selbst der Vorwurf originell. Es langt z.B. ein bloßer Frauenarm durch einen bunten Vorhang. Er trägt ein Armgeschmeide, wie es nur Van Eyck und Memling gemalt haben, und auf der Faust sitzt ein Papagei, ein wahrer Regenbogen aus Federn. Oder ein Uhu hockt in kahlem Dornesträuch, wo denn wieder das heillose Gewirr der Zweige (ein Lieblingsspiel auch Herkomer's) den Pinsel verstrickt.

Doch wir schließen. Es wäre kein Ende, wenn wir auch auf alle die gezeichneten Blätter eingehen sollten, vom Vaterunser, dieser wahren Einblatt-Bilderbibel, bis zu der Farbenstudie über Moltke's Fernglas, das nebst Futteral und Riemen mit so merkwürdiger, urkundlicher Treue abkonterfeit ist. Eine Menge solche Blätter, aber auch mehrere Bilder, gehören der Sammlung des Dr. Max Strauß, andere dem Dr. Paul R. Kuh, beide in Wien, an. Auch Oesterreich schätzt Menzel nach Gebühr. Das Bewunderungswürdige an jenen Blättern ist die Bleistifttechnik Menzel's, seine Handschrift als solche, die man stundenlang mit Interesse verfolgt. Und dazu kommen noch zwei Wunderwerke von wirklicher Handschrift, illustrirter Kalligraphie, wie Dürer sie in winterlichen Lampenstunden trieb: der Ehrenbürgerbrief Berlins für Moltke und eine Adresse Berlins (1849) an den Kronprinzen. Da wäre Zeile für Zeile zu analysiren, nach Schriftcharakter und Ausschmückung der einzelnen Buchstaben. Jedes Wort erzählt eine Geschichte, jeder Federzug ist eine Anspielung auf geschichtliche oder persönliche Thatachen. Max Klinger ist seither auf solcher Bahn weitergegangen, aber Moltke's Ehrenbürgerdiplom ist das Monumentalwerk auf diesem Gebiete.

L. H. -i.



8.

Eine neue Wereschagin-Ausstellung.

Künstlerhaus

(Fremden-Blatt, Nr. 296. S. 11–12. Dienstag, 27. Oktober 1885)

L. H.-i. Basil Wereschagin, der Wandervogel aus Rußland, hat sich neuerdings im Wiener Künstlerhause niedergelassen, wo er schon vor Jahren ein warmes Plätzchen gefunden. Er bringt uns wieder eine ganze Ausstellung mit, halb Gemädegalerie, halb ethnographisches Museum, wie er das liebt. Am liebsten würde er ganze Länder ausstellen und ganze Völker; Rußland, Mittelasien, British-Indien, Palästina. Da sind indische Teppiche, welche wie Bilder aussehen, und Bilder, die man für indische Teppiche halten möchte. Auf gemalte Elephanten in Lebensgröße scheint sich ein bengalischer Tiger herabstürzen zu wollen, dessen königliches Fell nur wie eine exotische Agraffe zwischen zwei ungeheuren Teppichvorhängen erscheint. Wereschagin weiß meisterlich in Szene zu setzen; nur ein Blick in den Treppenraum und das Auge stellt sich von selbst sofort für andere Formen und Farben ein, als die es bisher gewohnt war. Das ganze Stiegenhaus ist ein indisches Zelt geworden, von jener ruhigen Buntheit, deren künstlerisches Geheimniß dem Hindu angeboren ist. Dieses Stiegenhaus ist jetzt gleichsam ein malesisches Programm, welches man nach und nach annimmt, während man die Stufen hinansteigt. Auf der Schwelle zum großen Saal, wo man das Hauptbild der Ausstellung überblickt, ist man der realistischen Phantastik Wereschagin's bereits verfallen.

Man mißverstehe diese Bezeichnung nicht; die Phantastik in diesen Werken ist die Phantastik der Sachen, und nur insoferne er gerade diese Sachen zur Darstellung wählt, auch die seine. Sein Verfahren aber ist das des modernen Wirklichkeitsmalers. Man weiß ja, wie er arbeitet, in seinem drehbaren Sommer-Atelier zu Maison Lafitte bei Paris, am Rande des Forstes von Saint-Germain, unter der lebendigen Sonne, von der er seine Modelle mit dem Lichte der Wirklichkeit taufen läßt, seien sie nun lebendige Menschenkinder oder ein russisches Ambulanz-Zelt, wie er sich eines für fünfhundert Franken konstruiren ließ, als er seinen berühmten „Verbandplatz“ malte, den hinterher Viele für eine kolorirte Augenblicks-Photographie hielten ... Denn sein ganzes Verfahren ist das der Aufrichtigkeit. Seine ganze Angst ist die, in Sinnestäuschung zu verfallen und unwirklich zu werden. Darum malt er keine Dutzende von Einzel- und Gesamtskizzen, in Bleistift, Tusche und Oel, für seine großen Gemälde, denn er fürchtet, auf so weitläufigem Umwege die Ursprünglichkeit der ersten Empfindung zu verlieren. Wohl aber trägt er sich jahrelang mit der Idee zu einem solchen Bilde, er brütet darüber, still und fieberisch, und nährt den Keim mit seltsamer Nahrung. Die fau-

len Aepfel, deren Geruch Schiller zum Dichten anregte, haben ihr Seitenstück in den Pilzen Wereschagins. Er liebt sie leidenschaftlich, von Kindheit auf, und es gehört zu seinen Lieblingsbeschäftigungen, sie im Walde selbst zu sammeln. So oft ein Bild in seinem Geiste gährt, geht er in den Wald und sammelt stundenlang Pilze; heimgekehrt, wirft er dann eine kleine Bleistiftskizze auf's Papier, die erste Form seines Gemäldes, das er nun frischweg in Angriff nimmt. Solche Skizzen hängen zahlreich im Treppen Hause; man erkennt in einigen die erste Idee zu dem und jenem seiner „sensationeller“ Bilder, während andere, oft nicht größer als eine Briefmarke, nur dem augenblicklichen Skizzierungsbedürfnis eines Malernaturrells genügen wollen, das seine lebendige Umgebung unablässig ein- und auszuathmen scheint. Auch seine malerische Technik folgt gern den Anregungen des Augenblicks und den Fingerzeigen, die im Stoffe selbst liegen. Akademisch ist es freilich nicht, es ist im Gegentheil die Parodie auf alle bewährten Regeln, wenn er auf einem indischen Bilde, wo blühweiß gekleideten Figuren eine glühweiß besonnte Marmor-Architektur als Hintergrund dient, die Gewänder mit dem Spachtel fingerdick aufträgt und das Kremserweiß im Relief behandelt, als wäre es Modellirthon. Oder wenn er auf einer großen Ansicht des Kreml die vielen bizarren Zwiebelkuppeln der Thürme durch immer stärkeren Farbonauftrag halbrund herausmodelt, was allerdings seine augentäuschende Wirkung so wenig verfehlt, wie wenn die Maler der Frührenaissance den Schlüssel Petri oder die Edelsteine in einem Glorienschein plastisch in die Malerei hineinsetzten. Schließlich ziehen ein Carlo Crivelli des fünfzehnten und ein Wassilij Wereschagin des neunzehnten Jahrhunderts diesen Geschmack aus derselben Quelle, aus dem byzantinischen Stil, der jenem künstlerisch, diesem religiös nahe liegt ...

Die dermalen ausgestellten Bilder des geistvollen Russen lassen sich in drei Hauptgruppen ordnen: Indien, Rußland, Palästina. Er bringt uns aus diesen Ländern ungefähr Alles, was malbar ist: Landschaft und Genrebild, Porträtstudie, Architektur und Stimmungs-Skizze, wandgroßes Zeremonienbild und zierlich ausgestüpfelte Miniatur. Unter den indischen Bildern ist das Hauptstück der Einzug des Prinzen von Wales an der Seite des Maharadscha von Jaypore, auf reichgeschmücktem Elefanten, mit fürstlichem Gefolge. Das Bild ist neun Meter breit, die Figuren sind lebensgroß und bewegen sich in freier Luft, unter indischer Sonne, in indischen Staubwirbeln, aus denen die Edelsteinfarben ihrer Kostüme brennend hervorstechen. Die anderen Bilder dieser Reihe zeigen uns malerische Besonderheiten jener Zone, wie wir sie von dem Künstler zum Theil schon gesehen. Dieses blendende Weiß-in-Weiß der krausen Filigran-Bauten, unter tiefblauem Himmel, in tiefgrünem Dickicht, vom klaren Weiher traumhaft wiedergespiegelt, ist ein zu spezifischer Akkord, um ihn zu vergessen. Desgleichen die alten, reich verzierten Thore aus verwittertem Rothstein, von buntscheckiger Dienerschaft umlungert, welche dem Herrn das dunkle, reich geschirrte, an den Fesseln mit dicken Goldreifen geschmückte Roß hält. Kabinetstücke ersten Ranges sind

einige Palast-Interieurs aus der Welt des Großmoguls. Diese phantastischen Hallen aus weißem Marmor, oder bekleidet mit buntgemusterten Fliesen, welche ihre ostindische Rokokopracht in spiegelglatten Marmorböden widerschimmern lassen, dieses warme Helldunkel in den Räumen aus rothem Stein oder in den mystischen Grotten, über deren Pforten rätselhafte Inschriften verwittern, ... Niemand hat das noch so gemalt, auch Gérôme nicht, der seinen Orient wieder anders gibt. Merkwürdig sind auch einige der kleinen Landschaften aus dem Himalaya, dessen wolkenumflatterte Häupter, namentlich in der feenhaften Zartheit der Morgenstimmungen, Lieblinge des Künstlers sind. Allerdings ist manchen dieser Riesen im Leben des Künstlers zu besonderer Bedeutung gelangt. „Bis hieher bin ich mit meiner Frau gelangt,“ sagte er, indem er eine Stelle unter den vorletzten Höckern des Kintschin-Jinga bezeichnet, „da fiel ich im Schnee um und lag bewusstlos, zwei Tage lang; alle unsere Begleiter ließen uns im Stich, nur meine Frau war bei mir. Als wir dann gerettet wurden und ich zu mir kam, fiel sie hin wie todt.“

Unter den Bildern aus Rußland sind zwei besonders hervorragend. Das eine zeigt uns den Moskauer Kreml, von der Flußseite, mit seinem Gewimmel seltsamer Kuppeln und Thürme, mit seinen langen, rothen, zinnenstarrenden Mauern, ein moskowitzisches Windsor. Mit einer schlichten Alltagswahrheit, in einem sommerlich ruhigen, man möchte sagen resignirten, russischen Tageslicht, ist diese abenteuerliche Vedute wiedergegeben, doppelt wirksam durch den Mangel aller knallenden Mittelchen; daß die Thurmzwiebeln im Relief gehalten sind, ahnt der Beschauer nicht, er sieht nur ihren geheimnisvollen Glanz. Das andere große Bild hat in der modernen Kunstgeschichte schwerlich seines Gleichen. Es stellt die Hinrichtung von fünf Nihilisten auf dem Ssemenow-Platze in Petersburg dar. Eine fürchterliche Stille herrscht in diesem Schauerbilde. In die unbewegte, graue Nebelluft des russischen Wintermorgens ragen gespenstisch nur die fünf Galgen und einige Fabrikschlote empor, aus denen der Rauch senkrecht in die Höhe steigt. Eingedämmtes Volksgewühl rings im Kreise, um die Galgen her aber ein Getümmel von Militär, das sich um Stücke von den Stricken balgt. Auf die ganze Szene geht ein dichtes Schneegestöber nieder, ein Gewirbel großer, weißer Flocken, welche das Ganze nur wie durch einen weißen Spitzenvorhang sehen lassen. Die Wirkung dieses todtenstillen, leichenblassen Bildes ist schauerlich, wenn es auch sachlich, wie malerisch noch so sehr auf der Schneide steht. Wereschagin hat es gemalt, wie er seine bekannten Szenen von Kriegselend gemalt hat. Sein einziger Grund heißt: „So ist das Leben.“ Dort der Kampf von Staaten gegen Staaten, hier der Kampf des Staates gegen den Einzelnen. Freilich ein nothwendiger Kampf, wie er sagt, aber immer ein trauriger Sieg. Soll dieses Bild etwa eine besondere Tendenz gegen russische Todesstrafe haben? Keineswegs. Das beweist sein Gegenstück in der indischen Abtheilung. Dort wird eine Reihe von Rebellen, vor die Mündungen englischer Kanonen gebunden, nach britisch-indischem Rezept

„in die Luft geblasen“. In festlichem Blau strahlt der Himmel auf die grausige Szene nieder; ein Himmel, wie für eine Parade. Es ist übrigens bezeichnend von Wereschagin, daß er Blutszenen ohne Blut malt; der Russe ist darin enthaltsamer als die modernen Franzosen, die sich an Blutrünstigkeit zu überbieten trachten. Eine dritte Hinrichtung, welche Wereschagin auszustellen beabsichtigte, eine römische Kreuzigung wurde nicht rechtzeitig vollendet und fehlt daher; sollen wir sagen: glücklicherweise?

Das Uebrige, was die Ausstellung enthält, sind die Bilder aus Palästina. Große Bilder und kleine Skizzen in bunter Folge, darunter manches Meisterstück, z. B. die berühmte Mauer vom Tempel Salomonis, mit den betenden Juden. Zweimal hat der Künstler diese riesige Reliquie gemalt, in kleinem und in großem Format. „Da ist jeder Stein ein Porträt,“ sagt er, und wohl sieht man dies den alten Quadern an, so gut wie den alten Hebräern, welche in deren Schatten des ererbten Unglücks pflegen. Man müßte freilich an der Seite des Künstlers selbst diese Wände voll Bilder und Bildchen abschreiten und sie sich von ihm erklären lassen. Er hat sein ganzes Evangelium im Kopfe und zitirt zu jeder einzelnen Nummer alle Belegstellen, um seine Auffassung zu rechtfertigen. Fortwährend vergleicht er den Wortlaut der heiligen Texte mit der Oertlichkeit, wie sie sich bis heute erhalten, und sucht sich auf diesem Wege eine Wahrheit zu konstruieren. Seine schneidende Logik schreckt dabei vor nichts zurück, das beweist seine Darstellung der Auferstehung Christi. Wenn man eine Auferstehung nur so glaubt malen zu dürfen, sollte man sie lieber gar nicht malen, denn sie ist keine Auferstehung mehr. Er führt dieses Mysterium auf die thatsächlich gegebenen Verhältnisse zurück. Das noch vorhandene Grab Christ ist ober durch Fels geschlossen und hat nur vorn über dem Boden eine Oeffnung, gleich einer Kellerluke. Folglich läßt er aus dieser niedrigen Luke (!) den auferstehenden Heiland Kopf und Arme hervorstrecken, in einen weißen Burnus gehüllt, während die beiden gepanzerten Wächter entsetzt die Flucht ergreifen. Noch andere Szenen aus dem persönlichen Leben Christi hat er dargestellt, wie sie in der baren Wirklichkeit sich ereignet haben mochten. Er malt ihn lesend, im Elternhause, von spielenden und arbeitenden Geschwistern umgeben, wie ein Kind unserer Tage. Oder einsam am Ufer des Sees Tiberias sitzend in abendlicher Dämmerung. Oder mit Johannes sitzend und raunend im Thale am Jordan, bei einer schwärmerischen Stimmung der Natur, welche wie ein Ausfluß dieser beiden Gemüther erscheint. ... Als vor einem Menschenalter Horace Vernet die Persönlichkeiten der Heiligen Schrift in die Beduintracht steckte, weil diese sicher seit Jahrtausenden sich nicht geändert habe, war das Aufsehen in den Kreisen der Bibelmaler nicht gering. Aber das war nur eine bescheidene Neuerung, mit der kühnen Umsturzmalerie Wereschagin's verglichen. Mit seinem Pinsel fegt er das Wunder aus der Ueberlieferung hinaus; Alles ist mit natürlichen Dingen zugegangen, lehrt seine gemalte Theologie, die Theologie eines Wirklichkeitsmalers.

Der Salon der Zurückgewiesenen

(Fremden-Blatt, Nr. 105. Dienstag, 18. April 1889)

In hellen Hausen drängt sich das kunstfreundliche Publikum nach dem bretternen Stegreifhause auf dem Eislaufplatz, um die Zurückgewiesenen des Künstlerhauses zu sehen. Die wackeren Verdammten der Jury können sich vom ersten Augenblick an eines großen und durchaus nicht unverdienten Erfolges rühmen: Mit einer Energie, deren die nicht zurückgewiesenen Kunst gar nicht fähig ist, haben sie sich ihr eigenes Künstlerhaus aus dem Boden gestampft und es mit großer Geschicklichkeit eingerichtet, ja selbst der Katalog, mit 153 Nummern, war zur Eröffnungsstunde fertig. Was an dem äußeren Erfolge dieser Ausstellung erfreuen darf, ist die lebhafteste Theilnahme so breiter Schichten der Bevölkerung an einer rein künstlerischen Angelegenheit. Mit einem Ernst, der manchem Jury-Mitgliede zu wünschen wäre, mit einem Wohlwollen und einer Unparteilichkeit, wie sie unter zurückweisenden Künstlern überhaupt nicht vorkommen, sieht man die Leute von Bild zu Bild gehen und in ihrer Weise das Votum des Prüfungs-Ausschusses überprüfen. Was ihnen an Sachverständniß abgehen mag, ersetzt ihnen die Unbefangenheit, und das Gute hat ja nun einmal die vertrackte Eigenschaft, die natürliche Empfindung zu erobern, den Instinkt auf seine Seite zu bringen. Auch Künstler, die Jahr um Jahr ihr viereckiges Stück Wand im Künstlerhause gesichert haben, schauen sich fleißig bei ihren weniger glücklichen Kollegen um und fällen manchen unumwundenen Richterspruch über Richter und Gerichtete. Die ganze Bewegung innerhalb des Bretterhauses deutet darauf, daß ein allgemein gewürdigtes Kunstinteresse in Frage ist.

Auf eine strenge Kritik der zurückgewiesenen Arbeiten kommt es bei dieser Betrachtung eigentlich gar nicht an. Der Mehrzahl nach sind sie zum Theil etwas schlechter, zum Theil etwas besser als etwa ein Drittel dessen, was die Jury des Künstlerhauses nicht zurückgewiesen hat. Wir wären gar nicht in Verlegenheit, aus der Jahres-Ausstellung fünfzig Werke – so groß ist die Zahl der Zurückgewiesenen – auszuscheiden, die mit nicht viel weniger Recht oder nicht viel mehr Unrecht einen „Salon der Zurückgewiesenen“ bilden würden. Namen zu nenne ist in solchen Fällen immer schmerzlich, besonders einheimische. Aber geschieht es nicht zuweilen selbst einem Meister der Landschaft, wie dem Belgier Courtens, daß er sich in eine Idee verrennt, welche ihn zu einer Schneelandschaft führt, wie die nicht zurückgewiesene Nr. 86 im Künstlerhause? Gibt es nicht unter den Historienbildern und Porträts der Jahres-Ausstellung eine Menge, die höchstens in einer Schulausstellung bestehen könnten? Kommen nicht unter den Landschaften daselbst etliche vor, die sich keineswegs mit den besseren Zurückgewiesenen messen können? Ueberraschen nicht selbst Altmeister, die auf einen langjährigen Ruhm zurückblicken, mit Werken, die nicht einmal ihrer linken Hand würdig sind?

Ueerblicken wir anderseits die Reihe der Abgewiesenen, so finden wir unter ihnen allerdings auch solche, die darauf gefaßt sein mußten. Junge Leute, die noch mit den Elementen der Technik kämpfen, wagen sich an Meisteraufgaben. Mäßige Talente haben wieder einmal eine Stunde oder ein Jahr des Mißlingens gehabt. Frische Naturen, die in irgend einer Meisterwerkstatt rasch ein paar Kniffe weg-bekommen, machen die Wahrnehmung, daß diese für einen Maler denn doch nicht ausreichen. Begabte, aber ungeschulte Kunstliebhaber, die in ein gewisses flottes Improvisieren hineingerathen, machen nun aus dem angenehmen Scherz blutigen Ernst und züchten sich Enttäuschungen. Dazwischen aber kommen ausgeprägte, reife Persönlichkeiten, mit künstlerischen Ueberzeugungen, einem fertigen Können und selbst mit einer Reihe von Erfolgen hinter sich. Unter diesen wird Jeder sofort auf Anton Hlavaczek hinweisen, den Maler der „Kaiserstadt an der Donau“. Dieser hochstrebende Künstler, dem freilich ebenso wenig, wie den landschaftlichen Größen des Künstlerhauses, Alles in gleichem Maße gelingt, steht außerhalb der modernen Strömungen. Er ist kein Naturalist im heutigen Sinne, sondern sucht noch, wie einst Rottmann, Preller und Zimmermann gethan, nach dem Wesen der Dinge, nach dem Gedanken in der Natur. Dies zu thun, Jahre hindurch, ohne Anerkennung und Förderung, mit der aufopfernden Halsstarrigkeit eines Idealisten, wäre wohl des Antheiles aller Kunstfreunde würdig. Daß solches Schaffen unter den ungünstigsten Verhältnissen, abseits vom Kunstleben und gar vom Kunstmarkte, nicht immer von vollem Gelingen gekrönt sein kann, ist ja natürlich. Auch wir stimmen seiner großen Gewitterlandschaft mit dem Leopoldsberg keineswegs zu; sie ist großartig gedacht, aber durch die Uebersteigerung des Effektes an den Rand des Unmöglichen gerathen. Aber ist es nicht anerkannten Meistern in gewissen Landschaften der Jahres-Ausstellung nur wenig besser ergangen? Freilich, sie bewegen sich im modernen Jahrwasser, während die Empfindungsweise jener Gewitterlandschaft unseren Nerven nicht mehr geläufig ist. Wir glauben, so manche von Rottmann's historischen Landschaften, wenn er sie dieses Jahr in Wien eingereicht hätte, würde heute rechts und links von Hlavaczek hängen. Leider ist eine moderne Ausstellungs-Jury – und nicht nur in Wien – viel zu abhängig vom Tagesgeschmack. Selbst begabte Künstler betrachten die Kunst viel zu sehr als Mode- und bestenfalls als Parteisache. Rück-sichtslos werden Richtungen verurtheilt und dadurch aus dem Bereiche des öffentlichen Auges gedrängt, mit denen man nicht übereinstimmt, und zwar sogar von Künstlern, welche höchstselbst unter unseren eigenen Augen die gründlichsten Wandlungen durchgemacht haben und, je älter sie werden, desto unruhiger von Manier zu Manier springen. Uebrigens ist in Hlavaczek's Falle das Sonderbarste nicht einmal die Zurückweisung der großen Gewitterlandschaft, vielmehr die von zwei kleinen Landschaften, welche mit jener gar nichts gemein haben, sondern lebenswürdige, anspruchslose Naturbilder sind und mindestens ebenso gut gemalt, wie die Hälfte der Landschaften im Künstlerhause. Warum diese nicht

angenommen wurden, bleibt ebenso unfaßbar, als etwa das gleiche Schicksal von Eigardi's „Venedig“ und etlichen anderen Italienern.

Wie gesagt, der Geist, der aus einigen dieser Thatsachen spricht, ist das Wesentliche für die Kritik, nicht ob die zurückgewiesenen Werke von Hein, Ryblowski, Zellner, Brioschi, Diez, Van Bommel und Anderen etwas besser aber etwas schlechter sind. Auf die Abwägung ihrer Tugenden und Untugenden gehen wir daher gar nicht ein. Auf alle Fälle ist zu erwähnen, daß einige derselben viele Leute interessieren, so namentlich das eigenthümliche Porträt des Fräuleins Lola Beeth von Leo Diez, wenn es auch als Bild manche Bedenken erregt.

Um diese Ausstellung als solche, abseits von jeder polemischen Tendenz, anziehender zu machen, haben die Veranstalter zwischen die zurückgewiesenen Werke auch andere eingeschaltet unter denen sich recht ansprechende befinden. Wir nennen da unter den ziemlich ungleichen Porträts von Vita ein paar sehr annehmbare, der „Krankenbesuch“ von Bératon, der nur etwas zu skizzenhaft verblieben ist, ein hübsches kleines Porträt von Karl Schüller, die bereits bekannte, sein ausgeführte „Atelierszene“ von Hein, mehrere Landschaften von Geist, Brioschi, Zellner, Thierstücke von Ranzoni und Studien von Bara. Sogar Käufer werden da ihre Rechnung finden, wie denn überhaupt die Ausstellung in jeder Hinsicht Anspruch auf ernste Beachtung hat.

H.



Die XXI. Jahresausstellung im Künstlerhause II.

Emil J. Schindler

(Fremden-Blatt, Nr. 98. Donnerstag, 7. April 1892)

Das Ausland steht dieses Frühjahr groß da im Künstlerhause. Erdrückend groß müßte man sagen, wenn nicht glücklicherweise auch die Wiener Malerei eine künstlerische Persönlichkeit von bestrickender Eigenart, bei seltener Vollkommenheit der Ausdrucksmittel, ihm entgegenzustellen hätte. Payer's großes Nordpolbild, an das sich so mannigfaches Interesse knüpft, und das mächtige Dzieduszyk-Bildniß Pochwalski's, der ja nun auch zu der Wienern zählt, sind einzelne Ausstellungsstücken ersten Ranges; ein volles, rundes Kapitel Wiener Kunst aber sind die sechzehn Landschaften, mit denen Emil J. Schindler uns erfreut. Fast alle stammen sie aus den letzten Jahren und man staunt über die quellende Schaffenskraft des Künstlers, noch mehr freilich wenn man weiß, daß er eben jetzt auch nach Deutschland eine Sendung von zwölf neueren Bildern abgehen läßt. Wir hätten uns und Anderen wohl den Genuß gewünscht, diesen ganzen Vorrath hier in einem Saale beisammen zu sehen; das wäre ein Rundblick gewesen in einer verfeinerten Welt, in einer intimeren Schöpfung, wo die Poesie noch in der Luft liegt und Alles schön wird, so bald ein Menschenaue es trifft.

Schindler ist ohne Frage der größte Stimmungsliriker, welchen Österreich hervorgebracht hat. Nur Lenau ist mit ihm zu nennen. Der Eine dichtet mit dem Pinsel, wie die Andere mit der Feder malt. Aber Lenau malt in der warmen, braunen Tonart, Schindler in der kühlen, grauen; Goldton der Eine, Silberton der Andere. Dort unheimliche Schwermuth, düster glühende Leidenschaft, hier träumerisch-Sehnsüchtiges Hangen, hellseherisches Errathen des Unausgesprochenen in der Natur. Aber Lenau ist krank, weil er sich und die Natur nicht versteht, Schindler ist gesund, weil er als Kind unserer Zeit gänzlich in der Wirklichkeit steht, ahnungsvoll und grüblerisch, aber doch ein Naturforscher, ein Realist der Erscheinung. Lebte Lenau heute, er würde vielleicht nicht wahnsinnig werden und vermuthlich in Silberton dichten. Schindler hat sich seine Farbenwelt aus dem Grau geschaffen, denn er ist ein Kind der Donau-Auen, mit ihrem grau-blauen Himmel und graugrünen Baumschlag und dem grauweißen Dunstkreis einer wässeriger Welt. Seit zwanzig Jahren sehen wir ihn diesem Grau nachgehen, in der Schiff- und Silberpappelwelt der Praterdümpel, in der rußigen Nebelluft der holländischen Grachten, in dem silberdurchwirkten blauen Dunst der adriatischen Inselwelt, und nun schon seit Jahren auf dem leise fröstelnden, wir die Frühling und Frühherbst geschaffenen Wellenboden des Vor-Wienerwaldes. Nicht als ob die Sonne ihm ein unbekanntes Gestirn wäre, hat er doch unter Anderem – für

ungezählte Nachahmer – jene reizenden Bauerngärtchen entdeckt, in deren Sommersonnenschein der graue Kohlstrunk wie eine Agave blaut und der gelbe Kürbis wie ein Hesperidenapfel flammt. Aber immer wieder weiß er auch aus der Sonne alle ihre feinen grauen Elemente herauszudestilliren und im Uebermuth des Urschöpfers das Feuerwerk gleichsam auf Eis zu stellen. Wäre ihm ein südlicheres Los gefallen, etwa wie dem von ihm verehrten Oswald Achenbach, so hätte er ohne Zweifel, wie kaum ein Anderer seit Paolo Veronese, den Silber- und Perlmuttergehalt des Südens ausgeschöpft. Er versucht es zuweilen, in einem dalmatischen Strandbild, wobei ihm Meister Oswald mit einem Auge über eine Schulter zusteht.

Zu Hause ist und bleibt er aber, jetzt, in Plankenberg. Das ist ein kleines Dorf, etwa eine Stunde landeinwärts von Neulengbach. Dort hat er vor Jahren ein Liechtenstein'sches Schloß gepachtet; einen großen, kahlen Kasten aus dem vorigen Jahrhundert, halb Ahnenhaus, halb Getreidespeicher. Es steht in einem gewordenen Park, der sich hie und da noch an etwas herrschaftliches erinnert. Es gibt darin verflossene Teiche, abgelebte Statuen und unsterbliche Bäume. Im Hausgarten mischen sich Blumen und Gemüse, so daß man sie kaum unterscheiden kann. Von früh im Frühling bis spät im Herbst haust der Meister, mit Weib und Kindern und Schülern, auf diesem ebenso verwahrlosten, als gepflegten Anwesen; er schafft dort mit Spaten und Haue, wie mit Pinsel und Spachtel. Ringsum liegt Wienerwald, der noch keiner ist; die Hügel üben sich erst im Steigen und die Thäler im Fallen, es ist ein behaglich Wellenschlagen von Erdreich; Feld und Wald durcheinander. Für den fremden Durchläufer eigentlich eine langweilige Gegend; für den Stimmungsmaler, der mitten drin wohnt und wie eine Spinne tausend feine Silberfäden über das Ganze hinspannt, außerordentlich fein, abwechslungsreich, tonreich, innerlich, was man will. Ihm hat die schlichte Landschaft eine Seele, denn er beseelt sie. Aus jedem Schotterstein auf der Landstraße schlägt er einen Funken. Er kennt jedes Vogelnest im Hag und liebt so gar die Schlangen; eine hat er einst gezähmt, so daß sie ihm auf Spaziergängen folgte wie ein Hund. Ja, so muß man diese Natur kennen, wenn man auf ihre Natur kommen will. Ihre Armuth ist dann ein Reichthum, ihre Schlichtheit eine Tiefe. Man kann eine staubige Landstraße zwischen zwei verstaubten Pappelreihen so liebe gewinnen, daß man, wenn diese Pappeln gefällt werden sollen, an die Landesbehörde eigens Gnadengesuch richtet, um Schonung der Bäume, bis man sie gemalt haben werde. Schindler hat dies gethan und man hat seine Bitte gewährt; das große Bild ‚Auf der Landstraße‘ ist die Frucht davon. Warum stehen die Leute so dicht und lange vor diesem Bilde und bewundern es laut und leise? Es ist ja gar nichts Unterhaltendes daran. In einer seichten Bodenfalte schwenkt eine kränkelnde Pappelallee rechtsum, von einem hellen Fußpfad begleitet; rechts und links kahles, fahles Gelände; darüber sonnenloser, fast weißer Oktoberhimmel. Langweile in Langweile gefaßt, mit Langweile beleuchtet: so denkt der Stadtparkmensch in seiner bunten Frühlingslaune. Und

dann steht er vor diesem Bilde und kann nicht weiter und fragt sich: warum fesselt das so? Ist es die wundersame Kühle und Stille dieser unbewußten Natur? Das graue Traumleben dieser lebensmüden Bäume, deren Doppelreihe sich selbst so eigenthümlich überschneidet und deckt oder nicht deckt? Die schlichte Größe, mit der diese wenigen Linien rhythmisch ineinander laufen? Und er denkt schließlich: es ist gut, daß die Pappeln gefällt werden, aber schade wär's gewesen, sie zu fällen, ehe das Bild gemalt war... Auch auf einem kleineren Bilde, von wunderbar sämmeriger Luftigkeit der grauen Töne, zieht ein Stück Pappelallee an einer Schmiede vorbei. Der Vordergrund ist mit weißen Gänsen gesprenkelt, das Haus mit seinen bemoosten Dächern steht in weicher Plastik da. Und auch das ist, unter Anderem, bei Plankenberg gefunden. Nicht mit jene Mühle, die dem Prinzregenten von Baiern gehört. Ein graues brettenes Gebäu, links durchbrochen, rechts das Mühlrad über dem Wässerchen mit Enten. Alles von einem Grau, in dem alle sieben Farben eingeschlummert scheinen. Die wundersamste Symphonie in Grau – man darf wohl so sagen, denn Schindler nährt sich von Musik und glaubt fest, daß ein un-musikalischer Mensch kein guter Maler sein kann – ist das Bild ‚Winteranfang‘. Auch da steht eine große Mühle, aus schadhaftem Bretterwerk, beinahe abenteuerlich kühn im dunkeln Umriß, vor einer silberbleichen Sonne, die mit dem Nebel kämpfend eine Art Vollmondlicht (aber ohne Blau) auf die Dinge breitet. Was in diesem Nebel, um diese Sonne her, Alles vorgeht, das läßt sich in Worten nicht melden, denn es ist nur dem Auge, nicht dem Ohr begreiflich. Aber was ist nicht etwa ein so genannter Effekt, oder gar ein Phänomen, sondern lediglich das stillste Luftleben, aus dem in aller Heimlichkeit eine großartige Wirkung herauswächst. Es ist so recht das Gemälde eines Maler-Radierers, wie denn Schindler in der That von der Radirnadel zum Pinsel übergegangen ist. Das Luft- und Wasserleben in großartiger, ja heroischer Weise zu gestatten, ist dem Meister in dem Bilde: ‚Aus dem Escherthal bei Hallstatt‘ gelungen. Obwohl etwas nachgedunkelt, ist doch diese Szene wirkender Naturgewalten, in ihrem Formenreichthum und der herrlichen Luftperspektive, welche hintereinander drei Wasserstürze in drei verschiedenen Graben von körperhafter Wirkung zeigt, ein Galeriestück ersten Ranges, das in einem Kabinet voll großer Ruysdaels noch Neuer zu sagen wüßte.

Die Natur in ihrer Wärme, wie ihn diese am wohllichsten berührt, stellt Schindler auf dem bewunderungswürdigen Bilde: ‚Kartoffelernte‘ dar. Auch hier ist der Himmel grau, aber von einem freundlichen Sonnengrau, unter dem noch Licht und Schatten kräftig gedeihen. Das aufgewühlte Erdreich scheint Wärme zu strahlen und unter dem Auge zu zerbröckeln; man malt es nicht so, wenn man es nicht selber mit Wonne schaufelt und harkt. Die Felder rechts und links, der Feldweg mitten durch, wie ist das Alles genau unterschieden; man könnte keine Scholle über den Weg werfen, ohne zu stören. Im Mittelgrunde arbeitet ein buntes Völkchen, lauter kleine Figuren, in rothen, blauen, weißen Farbenflecken, saftig und lustig hingesezt, als stünde die Welt voll Mohnblumen, Kornblumen und

blühenden Disteln. Der Hintergrund liegt tiefer und flacher, weit und immer weiter hinein, unter einem zarten Schleier von sonnigen Dunst, der eben noch ein Tausenderlei von verborgenen Dingen errathen läßt: Pappelreihen, Wasserfäden, Häuschen, Wegstrecken, das Alles in aller Winzigkeit der Ferne. Ueber dem Ganzen liegt ein warmer Schmelz, wie aus einem Guß.

In vollen Sonnenlichte malt der Künstler einmal seinen Küchengarten zu Plankenberg, voll mit blühenden Wust von Kletterbohnen, Sonnenblumen, Blaukohl, Blumentöpfen u.s.w. Alles vor dem ruhigen Hintergrunde hoher Laubbäume. Doch es ist vergebene Mühe, diese Dinge auf dem Papiere nachzuschreiben. Wir haben voriges Jahr, als Schindler sein ergreifendes ‚Pax‘ ausstellte, seine Art, den Geist in der Natur darzustellen, und seine ganz persönliche Arbeitsweise zu charakterisieren versucht. Diesmal sehen wir vielseitig, wie die Natur selbst, bei großen und kleinen Himmelslicht, und auch bei gar keinem, und zu allen Tages- und Jahreszeiten, auf Hügels Höhe und in Thales tiefe, im Trockenen und am Wasser. Immer derselbe, wiederholt er sich doch niemals, denn er wahrt unter allen Umständen die diese Ehrfrucht vor der natur, wo es mancher Andere bequem findet, einfach seine fertige Manier an di Stelle der Natur zu setzen.

Ludwig Hevesi

II.

Internationale Kunst in Venedig

(Pester Lloyd, Nr. 104. S. 3-4. Mittwoch, 1. Mai 1895)

Venedig, 28. April

L. H-i. Der heilige San Marco, der schon seit 800 Jahren – diese Woche war sein Jubiläum – für seine Venetianer väterlich sorgt, hat ihnen heuer eine treffliche Idee, eine wahre Fremdenidee, eingegeben. Macht doch eine international Kunstausstellung! Gehört Ihr nicht dem Dreibunde an, der gerade darin am Größten ist? Und Italien hat noch nie Derartiges gesehen; nicht einmal Mailand, das doch alle Kunstsprachen geläufig spricht. Ladet die malenden und formenden Völker ein! Seid ein München! Wie, Ihr glaubt die Inglesi zu kennen? Nein, Ihr kennt nur ihre Trinkgelder! Ihre Kunst habt Ihr nie gesehen, und die ist sehr groß und sehr sonderbar. Stellt Euch „Charlie’s Tante“ vor, die englische Posse, welche unser Leigheb so gut spielt. Ihr werdet Euch ebenso gut unterhalten, aber zugleich erbaut werden, Ihr wißt selber nicht, wie. Und da wird es Fremde regnen in meiner treuen Stadt Venedig, den ganzen Sommer. Ihr werdet ihnen Beleuchtungen arrangiren, und Regatten, Radwettfahren und Fechtturniere, und „Frescos“, Festzüge und echte „venetianische Nächte“ ... Also sprach San Marco und seine intelligenten Söhne thaten nach seinem goldenen Rathe.

Und so steht jetzt in den lenzgrünen Giardini Pubblici ein feiner neuer Kunstepalast mit zehn Sälen und einer mittleren Kuppelhalle, dauerhaft gebaut, um noch mancher solchen Ausstellung dienen zu können, und harret seiner Eröffnung durch König Umberto, am 30. April. Ein echt venezianischer Bau, polychrom, mit nachgemachten Porphyrsäulen und Bronzereliefs an der Façade. Ein Maler hat ihn entworfen, der sich Marius Pictor nennt, aber von Haus aus De Maria heißt und ein Original sein soll, ein Phantast. Zwei romantische Mondscheinphantasien hängen von ihm in der Ausstellung und die eine macht fast bange. Da schwimmt eine Reihe von Skeleten einen Kanal herauf und stürmt einen Kahn; ihre zierlich gearbeiteten Gebeine schimmern im Mondscheine und ihre Augen funkeln roth wie Kohlen. Aber Pictor Marius hat dazu einen schönen alten Ton, mit etwas von der angedunkelten Grünlichkeit Canaletto’s. Er hat Koloristenblut in den Adern. Gegen fünfhundert Nummern sind in den Sälen untergebracht und wirken vortrefflich. Die Venetianer haben ihnen ein mildes helles Licht geschaffen, worin uns bekannte Werke doppelt so gut erscheinen, als einst im grellen, steilen Licht des Wiener Künstlerhauses, oder gar in der Finsterniß des Kunstvereins. Das allein gibt diesen Ausstellungen eine Zukunft; eine gute Akustik lockt Konzerte, ein gutes Lokal mit gutem Lichte Ausstellungen. Und sehr modern ist die Ausstellung, man hat den neuesten Dämonen alle Thüren geöffnet. Es wird flott drauf los gespukt und gehext. Den Italienern selbst ist das neu, sie hängen noch stark an ihren kleinen geschickten Manieren, die nach dem Atelier und

Kunstladen schmecken. Sie sehen da ihre blauen Wunder und ihre grasgrünen auch. Der allgemeine Charakter der Veranstaltung ist also der der Münchner Sezession. Und dabei war das Comité recht streng im Zulassen, namentlich den Italienern gegenüber. Kam es doch vor, daß ein hiesiger Bildhauer, der eine Statue für die Façade gearbeitet hatte, mit einem Werke für die Ausstellung von der Jury zurückgewiesen wurde. Nun will er, wenn er nicht hinein darf, auch außen fehlen.

Die mittlere Rotunde ist mit plastischen Werken umstellt. Auch da gibt es viel Ultramodernes, namentlich aus Paris. Der dortige Russe, Paul Trubetzkoi z. B., dessen verwegene koloristische Skizzen ihn als Maler seit einigen Ausstellungsjahren unter die Kuriosen der Kunst gereiht haben, tritt nun als eben solcher Bildhauer auf. Er hat ein packendes Auge für die Gesamthaltung einer Figur oder Gruppe und deren charakteristische Bewegung; das Detail aber legt er nur in großen Flächen und eckig zusammenstoßenden Gräten an. Trotzdem wirken seine Porträts merkwürdig lebendig. Ein zweiter Pariser Russe, Leopold Bernstamm, ist auch urwüchsig. Unter anderen Büsten hat er die kolossale von Ernst Renan ausgestellt, glatt in Marmor, tiefgehöhlt, das Haar wehend, der Kopf tief in die Schultern gesenkt, sehr charakteristisch. Das sind zwei Männer der Zukunft, die man sich merken muß. In Paris lebt ferner der Palermitaner Trentacosta. Der hat ein kauernendes Mädchen in Marmor geschickt, mit einer rührenden elfjährigen Anatomie, herb wie man im Quattrocento war, aber mit einer leise knospenden Anmuth durch und durch. Unter den Jungen zeichnet sich noch der tolle Spanier in Rom, Mariano Benlliure aus. Sein großes Mischgefäß in reichster bacchischer Ausstattung ist eine Bronze ersten Ranges, die noch auf manche Ausstellung gelangen wird. Der ganze Uebermuth der Jugend sprudelt in den drei einbeinigen Faunen, die das Gefäß tragen, der mänadischen Gruppe, die es tanzend krönt, und all dem Relief- und Guirlandenwerk ringsum. Die Ausführung ist höchst maleisch, die Oberfläche mit allem Witz des Modlers, Gießers und Zisellirers sehr amüsan behandelt. Aber die Alten lassen sich nicht spotten. Emanuel Frémiet, dieser so brillante und so gediegene Pariser, hat drei merkwürdige Werke geschickt. Sein Gorilla, der ein Weib raubt, ist durch Abbildungen weithin bekannt geworden. Diese kleine Bronzegruppe ist voll menschlich-thierischen Kontrastes und strömt ein animalisches Element von darwinischer Romantik aus. Dabei hat sie nichts Brutales, sie ist étagèrenfähig. Frémiet ist ein Künstler von geschmackvoller Urwüchsigkeit. Seine zierliche Reiterstatue der Jeanne d'Arc in Paris ist ja bekannt. Sie hat unter Anderem auf Myslbek's heiligen Waclaw, diese schneidige Reiterfigur, stark eingewirkt, ohne daß sie es Wort haben will. Das mittelalterliche Element ist darin mit moderner Eleganz verwendet. Wenn heute eiserne Männer im Zirkus turnieren würden, würden sie es so thun, wie Frémiet's Skt. Georg den Lindwurm spießt. Auch diese meterhohe Bronzegruppe ist hier zu sehen. Ein gepanzerter Ritter und eine gepanzerte Eidechse kämpfen zusammen, Beide mit jener Steifheit, die ihr Kleid bedingt, aber Beide mit einer stählernen

Sprungkraft. Frémiet weiß den Harnisch des Mittelalters zu beleben, wie Meissonier das Lederkoller und die Stulpstiefel einer späteren Zeit. Sein neuestes Werk heißt: „l'âge de pierre“. Ein Mann aus der Steinzeit kehrt von der Jagd heim, den Eberkopf als Trophäe im Arm, das Steinbeil, das seine Arbeit gethan, auf dem Rücken. Hüpfend und schreiend, mit weit offenem Munde kommt er heran, ein Kraftmensch von ungehobeltem Adel in seiner ganzen Form, ein Kerl, der jedenfalls elegante Nachkommen haben wird. Etwas Riemenwerk und Zierat, wie bei einem Kariben von heute, ist sein Um und Auf. Frémiet hat einen eigenen Geist, archäologische, ja prähistorische Erscheinungen augengerecht und verdaulich vorzuführen; er wird niemals trocken und pedantisch. Die deutsche Plastik ist nur durch Franz Stuck's bekannte Athletenfigur vertreten, Wien durch Tilgner, mit seinem reizenden Putti-Brunnen und vier vorzüglichen neueren Büsten, darunter die Jubelbüste von Johann Strauß und die rothmarmorne des Architekten Kayser.

Die ausländischen Abtheilungen sind, mit Ausnahme der österreichischen, bei der das Arrangement einen Bock schoß und nicht zweckmäßig einzuladen wußte, wirklich bedeutend. Die heutige Bewegung in der Malerei kommt da zu energischem Ausdruck. Die Engländer und die Deutschen schießen aber den Vogel ab. Die englische Mystik ist den Hiesigen, die so gar nicht mystisch in ihren heiteren Sonnenschein hineinleben, wie ein Alpdrücken. Sie wissen nicht, wie ihnen wird, ob sie lachen oder weinen sollen, aber sie sehen das außerordentliche Können, die fabelhafte Gediegenheit der Arbeit, das rücksichtslose Ausströmen einer aparten Persönlichkeit. Dämmerungen, wie die von Alfred East, sonnige Nachmittagslufte, wie die von Davis, Porträts von einer siegreichen Lebenskraft, wie Ouleß' berühmter Kardinal Manning, gehen ihnen natürlich ohne Weiteres ein. Auch Millais und Herkomer, diese Großmeister werden staunend verehrt. Es sind zwei ihrer Hauptbilder da, die uns noch neu waren. Von Millais der „Ornitholog“, eine große Szene, wo ein alter kränklicher Herr sein junges Volk durch Vorzeigung ausgestopfter exotischer Vögel unterhält. Acht lebensgroße Figuren von dem großen Zug der Hochrenaissance, aber modern in der feinen Umspielung des Lichtes und in der täuschenden Stofflichkeit alles Einzelnen. Ein mächtiger Ernst gibt sich hier einer behaglichen Kunst hin, „historische“ Eigenschaften sind in den Dienst des englischen „home“ gestellt. Wie groß sieht dieses Kleinleben, wie malethisch dieser Alltag aus. Es ist die Fortsetzung der Reynolds'schen Porträtkunst, welche die Zeitgenossen so historisch zu objektiviren und doch lebendig zu fassen mußte. Auch in Herkomer's großer Landschaft: „Unser Dorf“ ist viel davon zu spüren. Die mächtige Baumkrone vor goldigem Abendhimmel, die intim geschauten Gruppen in der dämmernden Straße sind englische Erziehung. Da ist eine Straßenecke, mit einer Halbthür, in der eine alte Frau steht und nahebei ein alter Herr, der ein Kind auf dem Arme der Wärterin anspricht; diese Dinge sind so anheimelnd und dabei so merkwürdig wohlgezogen im Vortrag, daß dieser Ausschnitt allein ein Kabinetstück gäbe. Durch den Vordergrund gehen drei Arbeiter,

deren einer sich die Pfeife ansteckt. Sie sind sehr gut, aber lange nicht so frei im Wurf als die Dinge des zweiten Planes.

Die englischen Präraphaeliten stehen höchst merkwürdig da und auch der Kunsth abitué findet viel Neues. Ganz neu war uns ein großer Meister, Robert Edward Hughes, mit zwei höchst merkwürdigen Aquarellen. Das eine heißt „Biancobella Samaritana“ und kein Mensch versteht, aber Jedermann preist es. Ein wunderbares Mädchen steht aufrecht in einem ehernen Becken voll Milch. Ihre Leibesfarbe ist, wie sie nur nach einer langen Kur von Milchbädern sein kann. Sie hält eine lange himmelblaue, bunt gemusterte Schlange in der Hand und läßt sich von ihr umringeln, wie von einem emaillirten Spiralgürtel. Grüner Wald ist der Hintergrund, von dem sich dieses Märchen in bewunderungswürdig zartem und doch lebendigem Schmelz abhebt. Das andere Stück zeigt einen todten Ritter (Brustbild) in blühendem Dorngebüsch liegend und „seines Zieles harrend“, nach Versen Dante Rosetti's. Wiederum ein Wunder feinst empfundener Zeichnung, vornehm und sinnvoll bis zum Sensitiven, dabei in der wachsartig durchscheinenden Blässe und einer unsagbaren Stille, die durch Linien und Farben geht, von bannendem Eindruck. Es liegt Hypnose in diesen halb offenen hellblauen Augen und den seltsam zusammengepreßten Lippen, die wie von fremdem Willen geschlossen scheinen. Von Edward Burne-Jones ist ein Hauptbild da, wiederum eine unverständliche Allegorie mit drei lebensgroßen Mädchenfiguren, die eine zwischen Lilien stehend, die anderen schwebend und horchend. Der Leser rathe das Räthsel, wenn er so scharfsinnig ist. Aber wer fragt nach dem Sinn? Sei es die heilige Ignota; der Beschauer weiß dann so viel oder so wenig wie zuvor. Aber die Bestimmtheit, mit der jener Engländer diese Unbestimmtheit hinstellt, ist höchst suggestiv. Sein weiblicher Idealtypus, aus englischen Realisten schöpferisch abstrahirt, hat etwas höchst Feierliches, Reines, Bedeutsames. Und die Faltenwürfe sind ein Wunderwerk des Verständnisses. Die Serpentinentänze müssen auf Burne-Jones eingewirkt haben, als ihm die phantastische Anmuth dieser spiraligen Schleierwürfe erwuchs. Wie ist es möglich, dabei nicht akademisch zu werden? Holman Hunt ist bekanntlich auch einer der Großen dieser eminent feinschmeckerischen, esoterischen Richtung, die das Profane als Sünde haßt. Sein „Maitag“ aber ist den Italienern – und sogar unsereinem – denn doch gar zu transzendental. Man stelle sich ein Oxforder Schul-Maifest vor, mit stylisirten Professoren und Kindern. Die Kinder tragen schneeweiße Gewänder, deren tausend Falten sich in sonderbaren Schnörkeln umherwinden. Am blauen Himmel schwimmen tausend gleichmäßig rosenrothe Lämmerwölkchen, die mit dem Brenneisen frisirt oder mit dem Lockenholz geringelt sein müssen. Alles ist mit Blumen bekränzt, die Blatt für Blatt in ihrer Originalbuntheit hingesezt sind. Kurz, es ist eine Tollheit von Methode, Sandro Botticelli im Irrenhause. Auch die akademischen Größen Londons werden von Frau Venezia wie Wunderthiere angeschaut. Präsident Leighton ist mit seinem bekannten „Perseus und Andromeda“ erschienen, W. B.

Richmond mit einer „Toilette der Venus“, in der Alles, auch das Nackte, mit Goldfäden durchwirkt zu sein scheint. Es ist der höchste Styl des Spleens, eine Kunst, die die Natur nur als Schwungbrett für Sprünge durch das Unmögliche benützt, dabei aber einen buntgestickten Shawl und dergleichen mit einer Handfertigkeit hinzuspinnen weiß, wie jene junge Griechin Arachne, die dafür in eine Spinne verwandelt wurde.

Uebrigens sind die Skandinavier zu noch schlimmeren Sprüngen aufgelegt. Wenn man die rothen und blauen Späße der nordischen Sonne gesehen hat, begreift man das bengalische Freilicht dieser großen Künstler, eines Thaulow, Amher, Zahrtmann, Petersen, Pedersen, Paulsen u. f. f. Ueber alles Dagewesene geht aber G. Munthe in einem Dutzend Märchenbildern hinaus. Da gibt es Drachen, Prinzessinnen, Ritter, Kinder, Schlangen und Blumen, Alle mit dem weichen Aquarellpinsel in stumpfen Linien hingezeichnet, die Flächen in glatten, unschattierten Tönen von naiver Rücksichtslosigkeit angelegt. Man denke sich mittelalterliche Miniaturen nach Art chinesischer Kinder-Bilderbogen ausgeführt. Es ist gemalter Maeterlinck. Wie dieser Symbolist in der „princesse Maleine“ verfährt, so Munthe in „les trois princesses“ und dergleichen. Es ist raffinierte Primitivität des äußersten Grades. Der natürliche Südländer steht solchen Dingen entschieden heiter gegenüber. Das ist Massage des Zwerchfells. Dieser phantastische Zug fehlt den Holländern, er liegt nicht in ihrem Klima. Sie haben ja die „Moderne“ malerisch mitgeschaffen, aber sie leben im Feuchten, das die Nerven beruhigt, während die der Nordmänner durch die ewigen Tage ihrer trockenen Sommer erregt zu sein scheinen. Israels, Mesdag und andere Ober-Holländer sind bedeutend vertreten, auch der Belgier Courtens. Die Venetianer, die auch in einer weichen Lagunenluft leben, werden von ihnen gewiß anziehen. Vielleicht auch von den deutschen Neumalern. Diese sind als stramme Garde eingerückt. Manche Hauptwerke sind uns Tramontanischen längst bekannt: Marr's „Flagellanten“, Höcker's „Nonne“, Firlé's „Rekonvaleszentin“, Uhde's „Die Flucht“, Bartels' „Brandung“; wir haben Neu-München seinerzeit an dieser Stelle besprochen, wie nicht minder drei Lenbach-Porträts aus dem vorigen Jahre. Von einigen ersten Berlinern aber finden wir Neues. Max Liebermann ist in drei Nummern sehr interessant. Sein Pastellporträt Gerhard Hauptmann's, obgleich schmutzig im Ton und unangenehm in dem wergartig aufgefaserten Lineament, hat in der Erörterung der Physiognomie viel Schärfe und Wahrheit. Man sieht diesem glatten, eckigen Flachländergesicht, dem alles Malerische fehlt, die menschlichen Einöden an, die es zu überschauen gewohnt ist. Es ist das Gesicht eines „Webers“, der es gottlob nicht nöthig hat. Zwei andere Bilder Liebermann's sind sehr weitgehende Studien von Sonnenlicht, das in hellen Flecken über die fahle Buntheit einer in abgetragenen Kleidern steckenden Volksmenge irrt. Ein „Markt in Harlem“ ist ein flaves Gewühl, aus dem die Sonne einzelne rothe Ohren, weiße Nasen, beklexte Backen u. f. f. heraussticht. Aber es schleicht eine Art unangenehmer Wahrheit

durch das Ganze. Ein kleinerer „Biergarten“ ist in der gleichen Weise weit frischer behandelt. Von Ludwig Dettmann lernen wir hier das große Dreibild: „Die Arbeit“ kennen. Auch dieses ist eine auf die Ferne eingestellte Skizze, in der aber die farbigen Lichtwerthe sehr genau getroffen sind. Das Mittelbild zeigt Eisnarbeiter in voller Sonnengluth sich mühend, es ist mit einer Art malerischer Sprengtechnik gemalt, versagt aber nicht. Von Franz Stuck ist nur die bekannte „Pietà“ da und der „wilde Jäger“ auf seinem Pferdegerippe, eine Art Vorübung zum „Krieg“. Alle diese Dinge wirken hier weitaus feiner, als in Wien, ja selbst in München bei den Sezessionisten. Der alte Menzel, der mit Lenbach die Fahne der Vergangenheit aufrechterhält, hat nur ein Stilleben gesandt, aber was für eines! Gypsene Gliedmaßen, die an der Wand einer Bildhauerwerkstatt hängen und ein Wunderwerk meisterhaft abgestufter Lichtwirkung und solider Plastik sind. Das malt ihm auch keiner nach; selbst der Stoff fällt Keinem ein. Die Wiener Malerei ist schwach vertreten, doch nicht ohne etliche gute jüngere Bilder, von Delug, Lebedzki, Krämer u. A.

Beinahe vergessen wir an die französischen Bilder. Das beste ist Dagnan-Bouveret's Madonna in einem Rebengange, ganz vorne stehend, das Baby an die Brust geschlossen. Die weißgekleidete Gestalt ist auf gelblichen Luftton mit grünen Reflexen angelegt und von bewunderungswürdiger Transparenz. Dazu kommt noch bei diesem höchst soliden Franzosen die tadellose Schule, die alles Fahrige und Nachlässige ausschließt. Es ist ein Bild ersten Ranges. Von Roll ist die bekannte betende Arbeiterfamilie und ein modernisirendes Brustbild des Admirals Kranz da, von Duez ein „Christus auf dem Meere“, gut in Stimmung gesetzt, aber etwas salonmässig, und ein Damenporträt in sechserlei Roth, von Puvis de Chavannes ein Pastell: „Mitleid“, mit zwei weiblichen Figuren, nur die kleinste Klaue des Löwen, von Carolus-Duran die bekannte Nudität „Lucica“, Wiener Angedenkens, und ein mäßiges Porträt, von Besnard zwei ultratolle Farbenorgien und von Jean Béraud ein reizend gemachtes Bildchen Armand Silvestre's zwischen seinen beiden Musen, der ätherischen und der vulgären. Die Spanier müssen den französischen Saal füllen helfen. Villegas' bekanntes Riesenbild: „Krönung der Dogaressa“ füllt allein eine ganze Wand. Er hat auch ein flott hingehautes Jägerporträt. J. Aranda's prächtiges Rokoko-Intérieur ist das beste spanische Stück; kräftige Kleinmalerei.

Die Italiener selbst sind zahlreich und vielfach begabt, ohne dem Ausländer Besonderes, oder eigentlich Nationales zu zeigen. Ihre Stimmungslandschaft kennt die neuesten Moden noch nicht und wagt nur ganz vereinzelt an sie zu rühren. Venedig hat einige feine Luft- und Wasserkenner, wie Fragiaco und Bezzi. Der Neapolitaner Caprile beherrscht die graue Skala mit ganz französischer Feinheit. Der Turiner Grossi empfindet gleichfalls französisch; sein Typus „La femme“, obgleich etwas starr gerathen, ist ein Kapitalstück an Stoffmalerei in der hellfarbigen Manier. Drei Venezianer gehen besonders aus der Schablone heraus. Der liebenswürdige Ettore Tito, dessen venetianische Bildchen in der Passini-Manier

auch jenseits der Alpen Käufer finden, strebt ins Neue und Große. Eine kühne Freilichtszene mit Kerzenträgern einer Prozession ist eine flagrante Studie, aber doch noch etwas Versuch. Eine „Fortuna“, die als Prachtweib aus der silbertonigen Klasse Paul Veronese ihr Riesenrad durch aufgeregtes Meer treibt, ist Fleischmalerei von großem Schwung und einer hellen Harmonie. Bei diesen Dingen ist doch heilsames Wagniß. Und Silvio G. Rotta, hat es unternommen, den Hof eines Irrenhauses zu malen; still, nüchtern, sachlich, in einer dumpfen, hellgrauen Ruhe, mit viel zufälligem Leben und ohne jedes Effektmittelchen. Endlich ist ein friesartiges Bild von Laurenti („Das Leben“) hervorzuheben, eine Art bürgerlich-genrehafter Allegorie des Frauenlebens; links die hinanstürmende Jugend, rechts das herabschwankende Alter, dazwischen in Gruppen die Mittelphasen. Das ist gar nicht frostig und namentlich in den munteren Theilen mit anmuthiger Freiheit der Hand in der Hellfarbigkeit einer modernen Rokoko-Empfindung hingeschrieben.

Das wäre denn in Kürze die erste internationale Kunstausstellung in der Dogenstadt. Jedenfalls ein vielversprechender Anfang, dem man auch bei dem reisenden Publikum Erfolg wünschen darf. Wir irren schwerlich, wenn wir der modernen Malerei Venedigs auf Grund der heuer erhaltenen Anregungen einen neuen Aufschwung verkündigen.



Venezianische Kunsttage

(Fremden-Blatt, Nr. 118. S. 11–13. Mittwoch, 1. Mai 1895)

Venedig, 26. April.

Auf der Dogenstadt liegt ein goldiger Schimmer von Frühlingssonne und Festesfreude. An den Ecken der Markuskirche ragen große rothe Banner mit gelben Flügellöwen und das Volk strömt in die goldenen Hallen, um alte Kirchenmusik aufführen zu hören. Festmessen und Umzüge des ganzen Klerus bis in die helle Sonne heraus, geben Bilder eines südlichen Freilichtprunkes. Abends jedoch erstrahlt San Marco von tausend Kerzen, deren Widerschein in den Goldmosaikflächen uns wie eine heilige Feerie umflimmert. San Marco hat gestern seinen acht- oder neunhundertjährigen Jubeltag gefeiert. Und dabei bereitet sich im öffentlichen Park hinter sieben Siegeln die große internationale Kunstaussstellung vor, die erste, welche Venedig, ja Italien gesehen. Der König selbst wird sie am 30. April eröffnen und sie soll sechs Monate hindurch Venedig zur Stadt der Feste machen. Fremde Fürstlichkeiten sollen sie besuchen, man hofft auf den deutschen Kaiser, den Prinzen von Wales. Kurz, Venezia will ein halbes Jahr lang Weltstadt sein. Der Güte des vortrefflichen Sindaco, Marchese Riccardo Selvatico, verdanke ich es, daß ich schon gestern den von Argus in Person bewachten Ausstellungspalast besuchen konnte. Er ist ein eleganter Bau, der „für ewig“ errichtet ist. Acht kannelirte Porphyrsäulen, ein dreieckiger Giebel, eherne Reliefs und allerlei plastische Allegorie (allerdings nur in nachgeahmten Stoffen), schmücken die Stirnseite. Sie wirkt farbenreich, wie es für die Farbenstadt in der Lagune paßt, auch hat ein Maler den Bau ersonnen. Er nennt sich „Marius Pictor“, heißt aber eigentlich De Maria und ist ein eigenthümliches Talent. Zwei Bilder in der Ausstellung zeigen ihn als kraftvollen Koloristen, der eine gespenstische Mondschein-Phantastik betreibt. Auf dem einen der Bilder schwimmt eine ganze Reihe von blendendweißen Skeletten mit glührothen Augen einen Kanal hinab, um einen Todtenkahn zu besteigen. Diese etwas zierliche Schauerlichkeit, zu der uns der Schlüssel fehlt, stört uns nicht in der Anerkennung des schönen, reichen Tones und saftigen Vortrages.

Der Eintretende gelangt in einen achteckigen Kuppelraum, der mit Statuen umstellt ist und zu zehn großen Sälen führt, deren vier dem Auslande gewidmet sind. Gegen 500 Werke hat man im Ganzen vereinigt und dabei, wie sofort anerkannt werden soll, das Niveau ungewöhnlich hoch gehalten, auf die Gefahr hin, manche Unzufriedenheit zu schaffen. Dafür ist nun die Ausstellung so recht „solid“ geworden, man darf und soll sie sehen. Auch ist sie nicht nur angeblich international, sondern mehrere Kunstvölker rücken als Großmächte heran, mit kleinen Abtheilungen von Elitetruppen. Manches davon ist in Wien schon bekannt, doch finden auch wir Neues genug. Besonderen Zulauf werden hier die Engländer

haben, die einen ganzen Saal füllen und dem italienischen Auge als eine ganz besondere Besonderheit erscheinen. Italien hat Solches noch nicht erlebt und macht schon jetzt große Augen. Die Stilisten vom Schlage Leighton's, dessen „Perseus und Andromeda“ auch hier erscheint, erregen eine achtungsvolle Verblüffung. Man „schaut und geht vorüber,“ als echte Enkel Dante's. Ein anderer merkwürdiger dieser Art ist W. B. Richmond, der die Toilette einer Helena oder gar Venus mit ungeheurer Kunst und gar keiner Natur darstellt. Da ist alles golddruchwirkt, auch das bloße Fleisch, unter dessen rosiger Haut ein orangengelbes Blut zu pulsieren scheint. Die Pracht der shawllartigen Gewandstoffe, die von mythologischen Händen gewebt sein müssen, und der bunten Marmore, ist bis in die letzte Falte und Ritze von göttlicher Unwahrheit. Eine reizende Dienerin in grünem, bauschigem Gewande, die sich bückt, um der Herrin die Schuhbänder zu knüpfen, ist das einzige mögliche Wesen, aber auch entzückend präraphaelitisch. Auf den Fresken Benozzo Gozzoli's im Campo Santo zu Pisa sieht man so liebenswürdige Persönchen. Auf die englischen Präraphaeliten selbst sind die Italiener ein wenig stolz; gleichsam als hätten sie plötzlich neue Urgroßväter bekommen. Den größten Erfolg hat der in Wien unbekannte Edward Robert Hughes, ein Unausprechlicher, aber Bewunderungswürdiger. Eines seiner Bilder heißt „Biancobella Samaritana“, was kein Mensch versteht, und das Ding ist höchst sonderbar, aber bezaubernd. Ein schlankes Märchenmädchen von vollendeter Schönheit steht aufrecht in einem ehernen Becken voll Milch. Sie nimmt ein Milchbad und ist blos mit einer langen, himmelblauen, bunt emaillirten Schlange umwunden, deren Kopftheil sie in der Hand wiegt. Der Hintergrund ist grüner Wald. Dieses mittelgroße Aquarell ist mit der Feinheit der alten Miniaturen meisterlich durchgeführt; Fleisch, Schlange, Gewand, alle Nebensachen sind das letzte an Reiz der Mache. Man fragt nicht nach dem Sinn des schönen Unsinn; es ist „inglese“ und das braucht man nicht zu verstehen, aber es ist einzig. Von demselben Künstler, der ein großer, inniger Dichter in Wasserfarben ist, sieht man noch ein anderes Räthsel. Von blühenden Dornsträuchern umwuchert, liegt ein todter Ritter; Kopf und Brust mit gekreuzten Händen, offene wasserblaue Augen, die Niemand zgedrückt hat, ein blasses Lippenpaar, das so endgiltig geschlossen ist, ein wachstartig durchsichtiges Todtengesicht von ganz ergreifender Ruhe und Stille. Der Italiener ist nicht sentimental, aber er nimmt den Hut ab und läßt sich die Dante Rossetti'schen Verse am Rahmen übersetzen, über den stillen Mann, der hier sein letztes Ziel erwartet. Ein großes Bild von Edward Burne-Jones, dem Hauptmystiker, ist ein noch englischeres Räthsel. Drei lebensgroße weibliche Figuren von meisterlicher Zeichnung und Formung sind darauf zu sehen. Die eine steht zwischen Lilien, zwei andere schweben horchend herzu, in spiralig um sie herfluthenden Gewändern, wie ideale „Serpentinösen“. In alledem eine Wissenschaft und destillirte Schönheit, die sogar ihre sinnliche Seite hat. Es ist ein Hauptstück des Meisters. Gar zu wunderlich erscheint dagegen der treffliche Holman Hunt in ei-

nem großen Bilde: „Maitag“. Das geht denn doch über alle naiven Regenbogen hinaus. Unter einem hellblauen Himmel, den ein Gewimmel von gleichmäßig rosenrothen, seltsam zerfransten Lämmerwölkchen bedeckt, tummelt sich, mit Blumen bekränzt, eine Schaar Kinder in ebenso systematisch durcheinander gequirelten weißen Gewändern. Es sind stilisirte Oxforder Gesichter, von porträtmäßigen Senioren begleitet, aber Alles mit großer Kunst, so homunculusmäßig präparirt. Von George Frederick Watts sind zwei Bilder da; das eine zeigt Endymion, zu dem sich Luna als wirkliche Mondgöttin, als astrales Wesen aus Licht und Schatten herniederbegibt, eine feine Helldunkelszene. Dann kommen aber die großen Nicht-Mystiker in ihrer gediegenen Vollmenschlichkeit. Das große Bild: „Der Ornitholog“ von Millais ist ein Hauptstück moderner Malerei. Ein alter, kränklicher Herr, in dickwollene Dinge gehüllt, liegt auf dem Sofa und zeigt einem halbdutzend prächtiger Kinder jeden Alters ausgestopfte exotische Vögel. Alles ist lebensgroß und mit der mächtigen Handschrift eines hochgesitteten Großmeisters überaus naturwahr, ohne einen gesuchten Zug hingesezt. Die Zeichnung ist groß und ernst, die Farbe stark auf bräunliche Tonwerthe der guten alten Zeit gestellt, doch durch moderneres Luftleben und die brillanteren Noten im Gefieder der Vögel wesentlich aufgefrischt. Schade, daß wir Millais in Wien nicht so kennen gelernt haben. Und auch von Herkomer finden wir ein berühmtes, uns neues Bild: „Unser Dorf“. In der Mitte die uralte Eiche, vor gelblichem Abendhimmel prächtig dunkelnd; dann Straße mit Arbeitern, Kindern; links eine Straßenecke voll gemüthlichster Einzelheiten, z. B. einem wunderbar gemalten alten Herrn, der ein Baby auf dem Arme der Amme anspricht. In solchem novellistischen Einschlag liegt ohne Zweifel ein Theil des großen Erfolges, den der Künstler bei dem englischen Publikum hat. Er macht es behaglich und zieht es seiner Familie zu. Und dann liefert er so gute Arbeit, er schleudert nie und wird gewiß ewig dauern. Die englischen Landschaftler, der Abendmaler Alfred East und der Mann der Nachmittagssonne, H. W. B. Davis, sind gut vertreten, auch der Porträtmeister Ouleß, unter Anderem durch seinen bekannten Kardinal Manning. Von dem Amerikaner Whistler, dem Schöpfer des modernen Stimmungsporträts, werden noch Beiträge erwartet, auch von Alma-Tadema.

Die Franzosen kommen weit weniger bedeutend, an Zahl wie an Werth. Doch ist Einzelnes sehr interessant. Eine Madonna von Dagnan-Bouveret ist sogar ersten Ranges. In einer Weinlaube steht ganz vorne die junge Mutter mit dem Wickelkind an der Brust, eine höchst innig geschlossene Gruppe, von bestimmtester Behandlung. Alles Gewandliche ist weiß und hat, wie auch Gesicht und Hände, die gelblichen Tagestöne, durch welche die grünlichen Laubreflexe spielen. Das wirkt transparentartig und ist ohne Zweifel modern, doch hat der Künstler zu viel Schule im Leibe, um den Neuen in das Nachlässige nachzugehen. Ueberdies weiß man, daß Dagnan-Bouveret auch einen Ernst der Empfindung hat, der fast deutsch berührt. Von Puvis de Chavannes, dem etwas pro forma ausgerufenen

Papst der Neuen, ist ein kleineres Pastell: „Mitleid“ da, mit zwei genau erwogenen, knapp gehaltenen Frauengestalten, Alles schlank, kühl, breit hingestrichelt, eine gute Visitekarte, aber nicht mehr. Carolus-Duran hat ein kleines Porträt und die bekannte Nacktheit „Lucica“ geschickt, Roll die bekannte betende Arbeiterfamilie und ein neumodisch vorgetragenes Brustbild des Admirals Krantz. E. Duez hat ein virtuoses Arrangement von 5–6 Arten Roth, das ein Damenporträt bildet, und eine feine Regenstimmung auf dem Wasser, die er mystisch vernebelt und als „Christus auf dem Meere schreitend“ staffirt. Jean Béraud, der Maler der Parisismen, bildet mit bekannter Zierlichkeit den Doppeldichter Armand Silvestre ab, am Schreibtisch sitzend, die Stummelpfeife im Munde, die Arbeit vor sich, während seine beiden so verschiedenen Musen, die hohe und die niedere, in gar nicht verschiedenem Kostüm, nämlich gar keinem, sich an ihn heranmachen. Eine nett gemalte Pikanterie. Die Palme der Farbentollheit trägt A. Besnard mit zwei großen Einzelfiguren davon. Die eine ist eine Dame in Orangegeßelb und Zitronengrün, von Dunkelbau umgeben, die Andere eine Nacktheit, als Frühling ausgestattet, das Fleisch in alle Farben zerzupft, hinten ein gelber Wald, durch den ein grüner Himmel scheint. Beide Bilder sind wild hingehaut und werden Frau Venezia sehr heiter stimmen. Dafür haben die Franzosen einen schneidigen Plastiker ins Treffen gesandt, ihren Emanuel Frémiet, den Schöpfer jenes fischen Jeanne d'Arc-Denkmal, von dem unsere Mysl bek und Genossen so viel gelernt haben. In der Rotunde steht seine neue Statue: „Die Steinzeit“. Sie ist ein ebenso gelehrtes, als urwüchsiges Stück; ein Mann der Steinzeit, die Steinaxt auf dem Rücken, einen frisch abgehauenen Eberkopf im Arm, kommt lustig schreitend und tanzend von der Jagd heim. Kleidung fast Null, nur etwas Riemzeug und Schmuck, wie die heutigen Kannibalen das tragen; aber voll Können und Kraft. Im französischen Saale sieht man noch zwei seiner kleineren Bronzen. Die eine ist sein prächtiger St. Georg, der mit einer solchen Wucht, daß der Speer sich biegt, den Lindwurm speißt; eine Gruppe aus Eidechse und Harnisch von merkwürdig mittelalterlicher Klapprigkeit und dennoch pariserisch elegant. Die andere ist die berühmte Gruppe des Gorilla, der eine Frau raubt; das Thema von „la belle et la bête“ in darwinistischer Modernheit, schauerlich wahr und doch nicht brutal gegeben.

Die Spanier sind unter einem Dach mit den Franzosen. Sie sind nicht zahlreich, aber tüchtig. Das Hauptstück ist die bekannte „Dogaressa“ von Villegas, der auch ein kapital hingestrichenes Jägerporträt geschickt hat. Dann kommen allerlei virtuos gekräuselte Intérieurs, darunter ein meisterhaftes, in Rokoko voll Kraft und Gewicht, von Z. J. Aranda.

Die Familie Benlliure ist malerisch und plastisch gekommen; Bruder Mariano mit einem überaus phantasievollen ehernen Mischkrug, der auf drei einbeinigen Bocksmenschen steht und von einer bacchischen Gruppe gekrönt ist. Der jugendliche Uebermuth des Entwurfes setzt sich in der bröckligen, krümeligen Technik fort, die dem Gebilde eine malerisch-humoristische Wirkung gibt.

Sehr stattlich ist die deutsche Abtheilung, in der sich ein Wiener ziemlich heimisch finden wird. Man kennt Karl Marr's ersten großen Trumpf: „Die Flagellanten“, ein Werk, das auch hier sehr anerkannt wird. Es wirkt aber auch viel lebensvoller als in Wien, da das hiesige helle, leicht gedämpfte Licht den Farben ungemein wohl thut. Alle Bilder, die wir vorher in Wien gesehen, wirken hier weitaus ruhiger und voller als in unserem grellen, steilen Hochlicht. Hier sind die Säle weniger hoch und das Blendtuch ist unmittelbar unter dem Glase des Oberlichts ausgespannt, so daß kein Lichtstrahl roh hereinfallen kann. Um wie viel ruhiger und voller erscheinen hier Walter Firlé's „Rekonvaleszentin“ und Paul Höcker's „Nonne“, ja selbst Stuck's „Pietà“. Von Stuck ist übrigens noch der wenig bedeutende „Wilde Jäger“, der auf einem Pferdeskelett reitet, und die treffliche Athletenstatuette zu sehen. Von Uhde die in Wien gesehene „Flucht“ und eine große „Bergpredigt“. Christus sitzt im Grünen auf roher Holzbank und Arbeiter, Frauen, Kinder kommen herbei, stehen, knien, lauschen. Es sind gute volksthümliche Dinge drin, bei sehr gemäßigtem, und eigentlich nicht folgerichtig durchgeführtem Freilicht. Ohne „Konvention“ geht es ja schließlich im Freien so wenig als im verrufenen Atelier ab. Die Komposition ist nicht glücklich, zwischen zwei ragenden Hauptfiguren zerbröckelt sich das Mitteltheil des Bildes; auch ist die Figur des Heilandes gar zu riesig ausgefallen, sie wäre anderthalbmal lebensgroß, wenn sie sich erhöhe. Dettmann hat drei gute, sehr verschiedene Nummern: die kleine, zierliche Gouache eines Berliner Straßenbildes, wo irgend ein Einzug erwartet wird, dann ein „Kinderbegräbniß“ im Kahn mit fein durchwehender Luft, endlich das große Triptychon: „Die Arbeit“. Das Mittelstück dieses Bildes ist eine verworfen hingeworfene, aber im Sturm ergriffene Darstellung der Mittagsgluth, in der einige Arbeiter mit glühenden Eisen hantiren. Alles ist roth und blau vor Sonne und Alles nur Fernwirkung, aber das skizzenhafte Knallen gibt etwas von dem Blenden der Sonnenkraft wieder. Die Flügelbilder sind ruhiger und dunkler: „Unser tägliches Brod“ und „Des Menschen Leben währet siebzig Jahre“. Die Menschen sind gut gesehen, aber die Frage des modernen Helldunkels hier so wenig gelöst, als in Firlé's Dreibild: „Der Glaube“ auf der heurigen Wiener Jahresausstellung. Auch die anderen Berliner Neumeister gehen scharf ins Zeug. Skarbina, der Landschaftler Leistikow fehlen nicht, Max Liebermann gar ist dreimal vorhanden. Mit Interesse sehen wir sein Pastellbildniß Gerhart Hauptmann's, dieses durchaus unmalerische, so schieferig und faserig umschriebene Polygon von einem Gesicht, in dem sich aber geistiges Leben regt. Das Spiel der Töne ist, wie so oft bei Liebermann, etwas schmutzig, aber diese freudlose Haltung stimmt nicht übel zu Hauptmann's trüber Poesie. Zwei andere Bilder Liebermann's („Biergarten“ und „Markt zu Harlem“) zeigen Menschengewühl im irren Lichterspiel der auffallenden Sonne. Die Form geht dabei in ein krauses, im „Markt“ zu flaves Nichts auf, aber das lustige Weben darüber hin ist wahr. Es ist ein angespanntes Lauschen und Tasten in solcher Malerei, die nichts fest angreifen, aber etwas Huschendes ertappen will.

Im Marktbild geht es jedoch zu weit. Auch Bartels ist da, mit einer seiner größten und besten Brandungen. Lenbach hat drei treffliche Porträts von der vorjährigen Münchener Ausstellung geschickt; er ist ein gutes braunes Gegengewicht. Ja selbst Adolf Menzel hat sich eingestellt, mit einem Stilleben, wie nur er es macht; ein Stück Wand aus einer Bildhauerwerkstatt mit aufgehängten Gypsgliedmaßen. Ein weiblicher Torso und eine halb offene Hand im Vordergrund sind merkwürdig plastisch, überhaupt ist das Ganze als Gemachtes eine Nummer für Feinschmecker.

Belgien, Holland, Skandinavien weisen ihre besten Namen auf: Courtens, Mesdag, Israels u. f. f., und zwar mit großen, guten Bildern. Der geniale Pariser Schwede Andreas Zorn ist in dem Bilde eines auf uns toastirenden Herrn etwas kraß, dagegen in einem ländlichen Marktbilde, das er ganz obenhin, aber mit merkwürdiger Treffsicherheit hinsetzt, ein Meister, dem selbst das Intime liegt. Fritz Thaulow, Eilif Peterssen, Severin Kroyer u. A. schildern die heimische Natur; Michael Ancher hat sich schon in Wien mit seinen Seeleuten in voller Sonne hervorgethan, hier fügt er noch ein Mädchen mit riesigem Sonnenblumenstraß hinzu, gleichfalls in voller Sonne. Die Italiener sollen die nordische Sonne kennen lernen. Laurits Tuxen macht mit einem großen bleigrauen Fischerbild viel Eindruck; dagegen malt er eine badende Susanne, in heutigem Orientalismus ganz hell hingeblassen, als wäre er ein feiner Pariser. Kristian Zahrtmann ist ebenfalls ein Zweiseelenmensch; seine „Königin Leonore Christina im Gefängniß“ ein meisterhaft geführter Effekt von Kerzenlicht auf Nacktem, im holländischen Geschmack des siebzehnten Jahrhunderts, dagegen eine Prozession in grellem Sonnenschein mit explosivem Gelb, Blau, Roth und Grün, die wahre Farbenanarchie. Als Kuriosum ist eine Reihe Märchenszenen von G. Munthe zu erwähnen, der reine gemalte Maeterlink. Dieses Stammeln in einsilbigen Strichelchen und Pünktchen, mit Figuren, die von sechsjähriger Kinderhand gezogen scheinen, geht doch über den Spaß. Man wird an das berühmte „Buch der Wilden“ erinnert, das der Pater Domenech in Amerika fand und als rothhäutige Urkunst herausgab, das aber, als ein schlimmer Deutscher es als Schmierbuch eines deutschen Hinterwäldlerjungen erkannt hatte, eingestampft wurde.

Ueber die österreichisch-ungarische Abtheilung ist leider nicht viel zu sagen. Sie ist ein Mißgriff, den die hiesigen Ordner am meisten bedauern. Man war nicht genug orientirt und wußte nicht, wen man einladen sollte. Der eine Tilgner erscheint al Retter. Sein reizender Brunnen mit Putti, Fisch und Ente, seine vier so ganz verschiedenen Büsten (Johann Strauß, Architekt Kayser, Anton Bruckner und eine junge Dame) erwecken Hochachtung. Unter den Gemälden wird Lebedcki's lauschige „Idylle“ am meisten anerkannt, außerdem finden wir Manches von Krämer, Engelhart, Ribarz, Ruben, Tichy, Siegmund, aus den letzten Wiener Ausstellungen. Eugen v. Blaas hat hier, an der Quelle, eine seiner Ninetten, diesmal in etwas grauerer Tonart, geliefert, Cecil van Haanen ein ähnliches Bild,

zwei waschende Mädchen in aalglatter Technik, aber reicher bewegt und detailliert.

Und nun wären, um diesen raschen Ueberblick zu schließen, noch die Hausherrn selbst zu würdigen. Das Comité war recht streng in seiner Auswahl und hat noch manchen Strauß auszufechten. Selbst die öffentliche Meinung spielte darein und es war z. B. viel Gerede über ein Bild des Turiners Giacomo Grossi, das einen in der Kirche aufgebahrten Jüngling zeigt, dem seine verschiedenen Liebchen im Naturzustande die Abschiedsvisite machen. „In der Kirche!“ hieß es, obgleich die Sache doch nur visionär vor sich ging. Es scheint indeß, daß man das Bild doch an einen nachträglich eingeschlagenen Nagel hängen wird. Mittlerweile begrüßt den Eintretenden eine „la femme“ von Grossi, eine etwas statuarisch starre, aber in der weißen Atlasgewandung und anderem Beiwerk mit französischem Chic gemalte sitzende Figur; hell vor hell, mit dunkel auflebendem Fleische, der Hintergrund freilich nicht lustig genug, ist sie eine sehr stattliche Arbeit. Die venezianische Malerei hat nachgerade ein fühlbares spezifisches Gewicht erreicht. Dinge wie Fragiaco's kühlduftige Abendlandschaft im Gebirge, Bezzi's weiche, warmgetonte Ansicht „Alto Adige“ und ein prächtig lauwarmes Regenwetter in Venedig werden nirgends besser gemalt. Billoni's Seestück in Knüpfer's Art, aber ohne dessen ewiges Rosenroth, Delleani's Weinlese, deren Sonnenkraft an Pettenkofen erinnert, sind giltige Sachen. Miti-Zanetti fehlt nicht mit seinem Mondeffekt. Und auch Neues wird versucht. Ein Talent wie Ettore Tito, dessen appetitliche Köpfechen im Wiener Künstlerhause mit „Verkauft“ bezeichnet zu werden pflegen, fährt keineswegs in diesem sicheren Geschäftsgeleise weiter. Er hat hier zwei sehr neugeartete Bilder. Seine „Fortuna“ ist ein Prachtweib, das im Sturm durch die Wogen eines unruhigen Meeres treibt; ein Stück Phantasie von großem Wurf und mit ungewöhnlicher Lichtkraft, namentlich im hell gehaltenen Fleisch behandelt. Eine große Szene aus einer Prozession mit Wachskerzen hat vorzügliche Typen und zerstreutes Tageslicht von echter Luftwirkung. Merkwürdig ist ferner ein großes Bild Silvio G. Rotta's, das den Hof eines Irrenhauses darstellt. Ein graulicher moderner Ton hält die einzelnen Figuren und Gruppen in ihren blauen Spitalskleider zusammen, es liegt eine seltsame Stummheit in dieser Szene voll trübseliger Einzelheiten, über die der überaus gewandte Pinsel nur leicht hingeleitet. Ein großes friesartiges Bild von Laurenti stellt „Das Leben“ in origineller Weise vor. Links stürmen junge Mädchen in hellen Kleidchen ein Holztreppechen hinan, werden oben von Jünglingen empfangen, schreiten als Bräute, Frauen, Mütter einen ländlichen Korridor entlang und wanken rechts als alte Mütterchen eine zweite Stiege herab. Diese modernisirte Allegorie mit ihrem volksthümlich-gemüthlichen Anflug hat durchaus nichts Frostiges und ist auch, namentlich in der jüngeren Hälfte, mit viel pikantem Frou-Frou der hellen Farben gemalt. Manche Maler schlagen auch den Ton der sozialen Satire an, so Oreste da Molin in seinem die Karikatur streifenden Bilde: „Diurnisten zu 2 Lire“,

oder Angelo Morbelli, der unter dem Titel: „80 Centesimi!“ eine Reihe tiefgebückter Arbeiterinnen im sumpfigen Reisfelde darstellt. Beide Stoffe sind an ihrem Humor gepackt und als Malerei weniger verdienstlich. Auch andere italienische Kunststädte bleiben nicht zurück. Aus Turin kommt unter anderem ein ungemein feines Bild von Alberto Pasini, das einen an der Moscheepforte betenden Moslim darstellt; so malt man heutzutage mit mehr Wahrheit in Ton und Form Gérôme'sche Stoffe. Die Mailändischen Landschaftler Grignons und Rossi sind echt malerische Talente, der Neapolitaner V. Caprile gibt einen Lämmermarkt voll populärer Züge in delikater graulicher Stimmung. Daß die italienische Plastik nicht zurückbleibt, ist selbstverständlich. Marsili's (Venedig) große Grabstatue einer verhüllten Frau ist edel durchgebildet, eine „Renaissance“ von Ximenes bewegt sich in sehr eleganten Formen, der Mailänder Carminati, der Neapolitaner Jerace mit einem kolossalen Beethoven, auch Nono sind nicht zu übersehen. Aus Paris schickt der Palermitaner Trentacoste die kauernde Marmorstatue eines jungen Mädchens, die an anmuthigem Realismus der fein durchstudirten Form sehr hoch steht und ihm eine glänzende Zukunft sichert. Der Venezianer Bottassi ist von etwas weicherer Anmuth in der Statue eines sitzenden Knaben. Zwei Russen in Paris machen auch hervorragende Plastik. Der Eine ist Leopold Bernstamm, dessen große Marmorbüste Renans mit dem tiefsitzenden Kopf und dem zur Seite gewehten Flammenhaar die geistige Bedeutung eigenthümlich ausdrückt. Der Andere ist der auch als Maler bekannte Paul Trubetzkoi. Wie sein Pinsel, so geht sein Modellirholz nie über die kecke Skizze hinaus, aber er hat eine Art, ganz groß in Flächen anzulegen und dabei namentlich den Charakter der Haltung zu treffen, daß man gefesselt ist.

Unser rascher Gang durch die Ausstellung ist zu Ende. Wir wollten unsere Leser hauptsächlich in die Lage versetzen, selbst zu beurtheilen, ob Venedig in diesem Frühling und Sommer noch etwas besuchenswürdiger ist, als sonst. Sie dürften mit Ja antworten. In der That ist die Ausstellung, trotz mancher Lücke, sehr anregend und wird selbst Stammgästen der Kunstaustellungen Neues bieten.

L. H-i.

*Ungarische Kunst in Venedig***Vierte internationale Kunstausstellung**

(Pester Lloyd, Nr. 108. S. 2–3. Dienstag, 7. Mai 1901)

Venedig, 1. Mai.

L. H–i. Wolkenloses Blau ist über der blitzenden Lagune ausgespannt, die jetzt Vormittags ihren Silberhauch über die goldenen Paläste legt. Nachmittags werden diese ihre goldenen Reflexe auf den Silberspiegel des Wassers werfen. So geht das Tag für Tag, zwischen Vergoldung und Versilberung. Venedig ist die letzte Stadt, wo man eine Kunstausstellung abhalten sollte. Mitten in einer Feerie schlägt man kein Skizzenbuch auf, denn es verarmt unter den blätternden Händen. In der That, als ich aus dem Sturzbach von Sonnenlicht, in dem das Parkgrün des letzten Apriltages wonnig schauerte, zwischen den sechs violetten Säulen der Façade hindurch den Ausstellungspalast betrat, glaubte ich in das Land der Blinden zu kommen. Zur Malerei der augenlosen Molche der Adelsberger Grotte. Und gerade bei den Ungarn – der Leser erschrecke nicht – war dieses Gefühl besonders lebhaft. Sie sind nämlich gleich im ersten Saale links untergebracht, an einem Ehrenplatz freilich, aber aus der blendenden Außenwelt tritt man unmittelbar bei ihnen ein. Sie sind es, an denen die meisten Beschauer die Augen erst auf gemaltes Licht und gemalte Farbe einstellen müssen. Sie können auch im Saale rechts beginnen, aber ein Blick rechts und einer links zeigt augenblicklich, daß bei uns die größere Zusammenraffung von Kraft und Mannigfaltigkeit von Leistung zu finden ist. In der Tat sind die 52 Werke im ungarischen Saale das Konzentrierteste, was die Ausstellung enthält. Sie ist sehr groß, über 1000 Nummern stark, aber unser Saal trägt so den Charakter des Auszugs aus einem großen Vielerlei von Streben, Versuchen und Fortschreiten, daß der Gesamteindruck beinahe etwas Elementares hat. Die Veranstalter der Ausstellung haben es ganz richtig empfunden, daß die ungarische Kunst hier etwas organisch Lebendiges auftreten muß, schon aus ... Höflichkeit gegen die Liebe Hausfrau Venezia. Diese kennt sich in Malerei aus und ist bei guten Farben aufgewachsen. Und sie ist den ungarischen Gästen mit ihrem allerliebsten Lächeln entgegengekommen. Schon in der Eröffnungsrede des Ministers wurde Ungarn als ein besonders werther Gast hervorgehoben, im Katalog aber steht es an der ersten Stelle und hat eine eigene kunstgeschichtliche Einleitung (von Professor Béla Lázár). Und den Erwerbern des Katalogs wird gleich eine hübsch modern ausgestattete Broschüre: „La formation de l'esprit artistique en Hongrie, par Alexius Lippich de Korongh“ mit in die Hände gespielt. Hoffentlich werden die Europäer sie auswendig lernen. Ich selbst las sie mit Interesse und

kam mir dabei vor wie die Hexe, als sie den Zaubertrank für Faust darreicht und, die Flasche empfehlend, sagt: „an der ich selbst zuweilen nippe“.

Mir selbst geht es übrigens in diesem Saale wenig anders als den Venezianern. Das Meiste darin ist auch mir neu, und einige der Fäden, durch die Verschiedenes im Saale heimlich zusammenhängt, dürften mir als Fernlebendem verborgen sein. Mancher Leser könnte mich in dieser Hinsicht belehren, dafür aber habe ich auch nicht das lokale Auge. Ich schaue die vaterländische Kunst international an, und das wird meiner Meinung vielleicht einiges Interesse verleihen.

Die absolute Macht einiger unserer Bildnißmeister zieht den ersten Blick auf die Porträts. Hier erregt natürlich Philipp Lábló's Kardinal Rampolla lebhaftere Aufmerksamkeit. Das Bild hängt in der oberen Reihe, zwischen fünf Bildern von grünlichem Ton, so daß es mit seinen vier- oder fünferlei Roth, die sich staffelweise hinter einander aufstellen, ganz ergänzungsfarbig wirkt. Und auch mitten im Bilde findet sich ein starker komplementärer Accent: der große Smaragd am Finger des Kardinals. Dieser grüne Punkt macht das Bild erst recht zu einer Symphonie in Roth. Auch das Weiß des Spitzenüberwurfes, das sich durch unterliegendes Roth tönt, klingt noch da und dort auf; in dem weißen Ordenskreuze auf der Brust, in den Augen, im Grau, mit dem das dunkle Haar sich mengt. Aus diesem blühenden Ensemble, das durch die virtuose und dabei gründliche Behandlung des Moiré der Seide noch brillanter wird, tritt der feine brünette Fleischton der übereinander gelegten Hände und des Gesichtes, nur leicht von rothen Reflexen erhellt, in einer matten Vornehmheit hervor. Die Darstellung ist sehr fachlich, es ist physiognomische Urkunde darin, was man bei Lenbach nicht immer sagen kann. Lenbach's historische Menschen sehen oft mehr lenbachisch, als persönlich aus. In dieser Hinsicht und durch die diskrete Vortragsweise, die nicht auf Witze des Pinsels ausgeht, erinnern Lábló's historische Porträts an Angeli (in seiner besten Zeit), der aber in brillanterer Pointirung etwas wienerisch Fesches mitgab. Bei Lábló werden diese Charaktere geistiger, bei Angeli nehmen sie etwas hasenaue-
risch Luxuriöses an, von vorkrachlichem „Was gut und theuer“. In der Charakterisirung des Gesichtes zeigt der Künstler viel feine Beobachtung. Die linke Gesichtshälfte, mit dem leicht zugekniffenen Auge und dem etwas emporgezogenen Mundwinkel, um den sich ein paar satirische Cirkumflexe legen, ist von der rechten, ganz ruhigen Hälfte verschieden. Einem feinen und energischen Diplomaten steht dergleichen nicht übel an. Rechts hat er sein äußeres Gesicht, das für die Leute, links dringt das innere Gesicht durch, das durch die Leute hindurch schaut und wie per nefas gemalt aussieht. Das Bild wird hier selbstverständlich sehr anerkannt. Ich persönlich wäre für etwas mehr technische Freiheit im Beiwerk nicht unempfänglich, aber diese spezifische „Sauberkeit“ wird bei Lábló's Takt eine Tugend, die sich vollends bei seinen Damenbildnissen reichlich lohnt. Es sind auch zwei solche hier: das der Frau von Hajós und das der Alice Barbi. Beide sind Perlen. Das erste ist ein weißes, duftiges Bild von Seide, Flor und rosigem oder vielmehr

gesundem Blond. Auf dem Rosenholztischchen, an dem die Profilfigur steht, hat der Künstler die alt polychromirte Holzfigur einer Barock-Madonna aufgestellt. Dieser Gegensatz macht die lebendige Dame noch heller. Die beiden Augensterne, obwohl noch immer Blondinenaugen, sind das Dunkelste an der ganzen Erscheinung. Der Perlentropfen des Ohrringes hebt durch sein kühles Weiß die Blutwärme des Teints, der sogar kräftig wirkt. Ueberhaupt ist ein gewisser Nerv in der Modellirung, die nichts weniger als ein süßes „Parfait“ zerfließt. Noch stärker wird dieser Accent in dem Bilde der Barbi. Hier ist die reifere Weiblichkeit, mit mehr Erlebniß in den Zügen und Farben. Das „foncé“ der Augenhöhe und der Wange über den Backenknochen, der bläuliche Ton um Oberlippe und untere Kinnlade, das sind Reminiszenzen aus Leben und Streben. Dabei wird der Linienzug des Antlitzes, indem das ideal Fließende sich schärfer modulirt, nur noch eleganter. Das ganze Profil, von dunklem Haar überwölbt, durch eine emporgehobene Hand ins vis-à-vis gesetzt, durch die nur leicht hinzugetuschte Toilette nicht im Gewicht gestört, ist eines der geistreichsten Bilder László's. Uebrigens hat, wie ich erst neulich hervorhob, jedes seiner drei Bilder wieder seinen eigenen Zug. Er ist noch lange nicht beim Cliché angekommen. Die vorhergehende Halb-Generation (die Kunst verharrt keine dreißig Jahre mehr auf einem Fleck) bringt den Venetianern Leopold Horowitz' Porträt seiner Tochter. Dieses reizende Meisterwerk wird immer bleiben, was es ist. Die Form ist so fest und weich, wie in klarem Elfenbein geschnitten und streichelnd gerundet, die südlich dunklen Anflüge dieser durchsichtigen und doch körperhaften Blässe sind in so diskreter Weise pikant. Der französische Meister Henner hat dieses plastische Gestalten im Bleichen zu seiner Lebensaufgabe gemacht, aber meist ein mondsüchtiges Element hineingenebelt. Nur einige seiner männlichen Brustbilder (sein Vater, sein Bruder) sind so formfest gerathen, wie dieses weibliche Bildniß, dessen eigenwillige Stirnpartie an die Stirne von Rembrandt's jüngstem Hausmädchen, dem Bauernkind mit dem Besen, erinnert. Im Katalog ist ein Satz aus einem Briefe des Künstlers angeführt: „Man muß der Geschicklichkeit mißtrauen; nur was vom Herzen kommt, geht zum Herzen.“ Er meint natürlich den leeren Witz der Hand. In der That ist er in seiner Treue zur Erscheinung förmlich selbstverleugnend. Er möchte seinen Pinselstrich vergessen machen und verwischt ihn, sobald er ihn gemacht hat. Er tritt ganz hinter die Natur zurück, er glaubt zurückzutreten, ... und dennoch erkennt man ihn auf den ersten Blick. Das Herz des Künstlers ist in den Sachen, das zärtliche und besorgte, aber auch zuverlässige, weil es seine schaffende Kraft kennt. In diesem Bilde Horowitz', und zu noch einigen anderen von seiner Hand, wird die Kunst immer wieder zurückkehren, wenn sie sich müde gelaufen und müde geflunkert hat.

Sehr beachtenswerth ist ferner ein weibliches Porträt von Karl Ziegler. Eine große, englisch schlanke Dame sitzt fast im Profil vor einer matt gelblichen gestreiften Seidentapete. Das enge schwarze Kleid und etwas Schwärzliches im Umriß und

in den Schatten des grau gegebenen Fleisches gehen in eine fast bizarre Silhouettenwirkung zusammen. Das Typus selbst, schlankzülig, mit vorgeschobenem Kinn, ist der reine Burne-Jones. Der feste, glacirte Farbonauftrag des Nackten hat in seiner pergamentenen Weise etwas Archaisches. Van Eyck oder gelegentlich Leibl. Eine gewisse Härte geht durch das Schwarz. Dabei ist das Bild durch einen Teppichstreifen roth unterstrichen und durch einen senkrechten Vorhang links grün marginirt. Das Ganze ist apart, hat aber etwas Gezwungenes. Zur vollendeten Wirkung müßte jeder der paar Farbentöne etwas ganz persönlich Verführerisches haben, wie bei Orchardson, Khnopff und so vielen Modernen. Rippl-Rónai's Bildniß des Compositeurs Konti ist in seiner dunstigen Weise fein gegeben, hat aber auch nicht diesen suggestiven Ton. Wenn man das Reale der Erscheinung aufgibt, muß der Traum, den man dafür eintauscht, bestrickend sein. Den Benebelungen Carrrière's z. B. entrinnt man nicht. Uebrigens schwankt der Künstler in seiner Methode und gestattet sich im blonden Barte ein paar charakteristische Schraffen, die fremd wirken. Sein Brustbild einer Witwe ist ein auffallend klares, kräftiges Pastell, auch das Schwarz des Kopf- und Kinnreiches vollkommen luftig, die Modellirung ganz bestimmt, der sogenannte Thränensack unter dem Auge sogar geschwollen, um das Weinen anzudeuten. Im Ganzen scheint Rippl-Rónai seiner Selbstständigkeit jetzt näher zu sein, als in seiner früheren Gespensterzeit. Ludwig Márk's lebensgroßes, ja kolossal wirkendes Porträt des Herrn Sigmund Kohner, im Frack mit Kommandeurkreuz, ist eine flaumige, flimmerige Mischung von blonden und grauen Tönen, die in der Luft zu schwimmen scheinen. Sie sind aber streng systematisch um einen Mittelpunkt zusammengehalten und verflüchtigen sich nach der Peripherie immer mehr. Die Modernen achten dieses so praktische Gesetz kaum noch, da sie das ganze Porträt nur zu sehr als Ornament in einen Raum hineinkomponiren. Benczur ist von jeher ein Meister jenes Prinzips der Konzentration und Márk ist sein begabter Schüler. In den brillanten Poesien des Saales gehört dann Márk's reizvolles Profilbild des Frls. K., mit rothem Haar, in granatrothem Seidenkleid. Es ist die Lyrik der Lilien und Rosen darin, die niemals zu veralten scheint, und der Perlmutterschimmer eines blendenden Décolletés, das sich aus weißen Spitzen hebt. Diese freudige Palette war einst die herrschende; wenn man ihr heute begegnet, denkt man ans goldene Zeitalter und dergleichen verklungene Märchen. Sieht man dann das in seiner Art recht gute Stück röthlich-brauner Tonmalerei in Stefan Réti's Selbstporträt, so sagt man unwillkürlich: Die Menschen sind Kapuziner geworden.

Was man national nennt, ist in alledem natürlich nicht zu finden und nicht zu suchen. Nicht einmal die Nationalfarben sind ja wirklich national; die ungarischen z. B. sind auch die italienischen. Das nationale Kolorit hängt von Gedankenverbindungen ab, die es im Beschauer erregt, von ethnographischen, anthropologischen, historischen Begriffen, die man als ein unbestimmtes Ensemble in sich trägt und unwillkürlich zum Symbol eines Volkes macht. Ein Porträt aus den hö-

heren Ständen ist mit internationalen Farben gemalt, ob es einen Ungar oder einen Spanier vorstelle. Hat der Dargestellte den nationalen Typus, so werden auch die Farben „national“. Einen schwarzborstigen Piktör Emanuel wird man in der Regel für keinen Norweger und einen weißblonden, mit Milch und Blut geschminkten Fritz Thaulow für keinen Spanier halten. Findet man, daß ein Gemälde ein nationales Kolorit hat, so liegt dieses meistens in der Anlehnung an eine typisch gewordene nationale Malerei von früher, z. B. an schwarz gepfefferte Velazquez und Goya, oder zinnoberblütige Rubens, oder kränkelnde Gedankenfarben der englischen Frühflorentiner. Dazu kommt noch die jetzt so internationale Schule. Es gibt Münchner und Pariser Ungarn, Pariser Schotten und Amerikaner, römische Spanier, Pariser Englishmen. Wie müssen sich da die Einflüsse kreuzen und maskiren. In früheren Jahrhunderten, wo nicht gereist wurde, sah ein sienesisches Bild schon ganz anders aus als ein florentinisches, es gab eigentlich nur Lokalkunst; heute hat man Mühe, wenigstens in Landschaft und Genre das Nationale zu erkennen. Aber das Auge des Beschauers ist auch schärfer und erfahrener geworden. Es gib im ungarischen Saale Bilder, denen man die Natur ihrer Heimath deutlich anmerkt. Die trotz Sonnenscheins leicht verschnupfte Donauluft der Kernstock'schen Schiffszieher, die blonde Sonne Pállya's, in der hie und da ein plötzliches Roth, Gelb, Grün aufjauchzt, das silbertonige und doch stechende Blau und Weiß des Herbsthimmels in Szinyey-Merse's Landschaft erkennt der Kenner Ungarns und seines atmosphärischen Lebens. Dieser wird vielleicht den Eindruck haben, wie beim Anhören eines Csárdás; mit geschlossenen Augen merkt er, ob ihn Zigeuner oder Böhmen spielen. Unsere Landschaftler stehen der Seele des ungarischen Landes am nächsten, weil die moderne Landschaft vorwiegend Lyrik ist. Sie malen das Volkslied, das der Lerche gleich unmittelbar aus der Ackerfurche emporsteigt, ins Blaue und Blaueste. Und sie malen es heute anders, als Pettenkofen unser Theißland gemalt. Sie wollen das Unvermuthete in den Regungen der Natur überraschen, das, was der nächste Moment schon verweht; zu Pettenkofen's Zeit trachtete man das Typische der Natur, des Bodens, Himmels, Lichtes, das ewig Bleibende dieser Gegenden in möglichst eindringlicher Weise wiederzugeben. Schon die Forderung einer ganz persönlichen Technik gibt der lyrischen Landschaft von heute eine Mannigfaltigkeit, die in jener schulmäßigen Zeit nicht existirte. Damals herrschte die bewährte Ateliergewohnheit eines Jeden, jetzt macht sich die Nervosität des steten Naturexperiments geltend. Unsere jungen Malkolonien rings im Vaterlande – man soll nur möglichst viele errichten – haben jetzt die lohnende Aufgabe, die ungarische Landschaft lyrisch zu ergründen, und zwar nicht mit dem ortsfremden Gefühl des zugereisten westlichen Meisters, sondern mit der ortswüchsigen magyarischen Empfindung, wie etwa Bihari eine Szene in der weißgetünchten Csárda oder ländlichen Gerichtsstube malt. Nicht einmal diese weiße Tünche trifft ein fremder Meister echt, wogegen ein Wiener, der sich gelegentlich in die gelb lackirten Holzverschlüge und blauen

Wandtünchen der Hanseländer verliebt, diese nicht so einleuchtend zu geben vermag, wie Gotthard Kuehl oder der selige Bokelmann. Im fremden Auge vibriert das Alles ein wenig anders, und dieses Wenig ist die Hauptsache, das Unerlernbare, der magyarische Accent.

Einstweilen sehe ich in dieser Richtung keine besonderen Erfolge. Hier in Venedig wenigstens sind sie vereinzelt. Wenn man die Naturstudien der Nagybányaer etwa sehen könnte, würde man den Urquell wohl deutlicher spüren. So deutlich z. B. wie in Adolf Fényes' Landschaft: „Die Kirche“. Das Bild ist nicht hervorragend gemalt, aber die Lokaltöne der einzelnen dörflichen Farben sind ungewein authentisch. Ein fremder Meister hätte das alles in seinem von Hause mitgebrachten Geschmack zusammengestimmt, und damit wäre ein Uebersetzung aus dem Ungarischen bewerkstelligt, aber kein ungarisches Originalwerk geschaffen. Andere vortreffliche Landschaften sehen trotz ihrer Verschiedenheit mehr international aus. Das „Räuberkreuz“ Katona's, diese Landschaft, die sich in ihrer leymgelben Eintönigkeit in so bedeutsamer Linie zum feurig gestreiften Abendhimmel aufgipfelt, erinnert stark an die charakteristischen Farbenlithographien der Karlsruher. Auch Szlánny's „Im Mondschein“ läßt diesen Einfluß deutlich erkennen. Alles in erdbrauner Eintönigkeit zu Silhouetten ausgeschnitten und die vier Tümpel im Mondlicht wie mit weißen Kreidestrichen gerändert: genau wie für die Technik der Farbenlithographie empfunden. Das Besondere der Naturwirkung fühlt man heraus, z. B. wenn das Wasser wie geschmolzenes Blei über seine Ränder zu quellen scheint, aber das Alles sollte eigentlich auf Stein gezeichnet sein. Sehr interessant sind die Landschaften Julius Kann's, in denen wirkliche ungarische Dorffarben vorkommen. Dabei ist die Behandlung eigenthümlich, jede Fläche als glatter, scharf geränderter Farbenfleck gegeben, jeder Baum, jedes Dach, jede Wolke ein ebener Fleck, wie aus Holz ausgeschnitten und zu einer Intarsia zusammengesetzt. Der Künstler sollte, wenn er es nicht schon gethan hat, in dieser Weise für Marqueterie arbeiten. In solcher Weise eingelegte Füllungen würden Luxusmöbeln einen hohen Wert verleihen. Auch Gustav Magyar-Mannheimer sucht eifrig seine eigene Handschrift. Eine ganz andere als die seiner miniaturenhaften Anfänge. Wie er so einen verwachsenen Steinbruch in breitem, zähem Farbenfluß mittels verschiedener Werkzeuge hinklebt, hinrippelt, hinwischt, hat man den Eindruck einer erklecklichen Plage, und zwar ohne sicheres technisches Programm. Es ist darin ein stetes Warten auf den Zufall, in „Gustiren“, bis etwas gekommen zu sein scheint. Die ernsten Eigenschaften seines Genrebildes: „Die Tochter des Maharadscha“, namentlich der Figuren darin, fallen übrigens ins Gewicht. Auch die landschaftliche Idee ist hier erkennbarer und mehr mit einem Griff erfaßt. Ein gelber Abendhimmel, in den ein weißes Haus mit famoser blauer Wirkung hineinragt, und dann die gelben Reflexe auf Allem, die freilich wie Wasser davonzusprühen scheinen – das hat koloristischen Sinn. In der fett skizzirenden Weise ist etwas, was der Beschauer nur mit einiger Mühe überwindet. Das

Wort „appetitlich“ ist viel mißbraucht und mißverstanden, aber eine gewisse Appetitlichkeit ist doch mit das Erste, worauf die Wirkung eines harmlosen Zimmerbildes beruht. Was man heute „suggestiv“ nennt, ist im Grunde nichts Anderes. Ganz westländische Schule sind die gewiß guten Landschaften von Mihalik („Steinblöcke unter Schnee“), Olgay („Abend“) und Szikßay („Sturm im Anzug“). Das erste und das letzte tragen Pariser Stempel. Aus dem Szikßay'schen ist die Natur eigentlich schon ganz hinwegdestillirt und von dem Seewasser bleibt nur eine Schattenmasse übrig, die sich ringsum in eine gedämpfte Helle verliert. Daß diese Helle den Charakter von Durchsichtigkeit hat, z. B. als letzte Wellen am Strande, ist der letzte Rest von Natur darin; das Uebrige ist mehr Van Goyen. Der Mihalik'sche Schnee mit seinen Rabenschwärmen wirkt unmittelbarer. Olgay's „Abend“, eine Aulandschaft mit großen Silberpappeln, Trauerweiden und ölig spiegelndem Wasser, hat im Arrangement hübsche Züge, z. B. wie oben vom Rahmen Zweige einer unsichtbaren Trauerweide in die Luft hinabhängen und den Raum räumlicher machen. In der Farbe klingt ein angenehmer Verdürenton aus alter Gobelinzeit an. Dabei sitzt Alles fest und weiß, was es will. In Ujváry's „Ernte“ und „Blumengarten“ ist viel lokales Wesen, aber eine zu schwere Hand. Die Nordländer Zorn und Kroyer empfinden die Sommersonne doch viel körperloser, optischer; von ihnen wäre zu lernen. Béla Gründwald's „Nacht“ (ein Flußthal voll Nachtnebel) führt das Motiv bloß auf seine Formel zurück, ohne eine Besonderheit gerade dieser einen Nacht ahnen zu lassen. Und das sollte doch ein solches Bild aus der Allgemeinheit des Nächtlichen herausheben. Dies läßt z. B. Karl Ferenczy in seinem Dämmerungsbilde: „Die Dame im gelben Kleide“ sofort empfinden. Das Laub des Gartens, das Weiß des Hauses, das Gelb des Kleides sind bloß drei verschiedene Nüancen einer als Ganzes grauen Dämmerung und haben doch jedes seine spezifische Note. Das Gelb ist besonders interessant, wie es vor Gräulichkeit einen grünlichen Stich bekommt. Auch in einem männlichen Porträt des Künstlers dämmert es, aber in der schwärzlichen Tonart. Auf diesem Gebiete hat der Künstler entschieden Glück.

Doch Raum und Zeit werden mir zu eng und es ist noch eine der interessantesten Gruppen zu würdigen. Das Sittenbild, das mit überraschendem Ernst gepflegt wird. Nur der hochbegabte Csók enttäuscht mich. Wo ist die schöne Zeit seiner blauen Morgendämmerung im Dachstübchen, mit der er seine Wiener Medaille gewann? Hier ist ein Genrebildchen von ihm, das bedauerlich ins siebzehnte Jahrhundert zurückgeht. *Que diable allait-il faire dans cette galère?* Eine Dame in gelbem Seidenkleid, mit rothem, weiß verbrämtem Sammpelz in Methu-Mieris'scher Weise, nur noch süßer und porzellanhafter. Schade um die Handfertigkeit, die daran gewendet ist. Als Bild von heute ist das ganz werthlos. Wenn ein Jetziger die damaligen holländischen Kleinmeister kopirt, nimmt er ihnen vor allem ihre kernige Gesundheit und verflaut sie durch Uebertreibung des Gefälligen. Was für eine Sammlung von seidenen Zuckerpüppchen hat z. B. der sonst an-

ders geartete Brozik in dieser Weise zusammengepinselt. Aber in Amerika findet das Absatz. Man athmet auf, wenn man Fényes' lebensgroße „Witwe“ sieht. Das Schwarzbrod dieses Schmerzes ist Erquickung nach jenem bunten Bonbon. Die derbe Gesundheit dieser Form und Farbe, die große „touche“, aus der sich eine so kolossale Fleischfarbe wie die der Hände ergibt, überhaupt die Breite des Stromes, in dem hier das Talent ausströmt, ist erfreulich. Dazu das Seelische des Ausdrucks, ein Ding, mit dem so viele mittelmäßige Maler bestechen wollen, daß man es schließlich nur noch als Violin- oder Baßschlüssel vor dem Musikstück gelten läßt. Zemplényi's alte Kirchgängerin ist ein gesundes Stück Realismus aus halbvergangener Zeit. Alles mit so viel Sachlichkeit gesehen und gegeben und ganz frei von Sauce, die doch zeitweilig seine Muttermilch gewesen. Was daran stört, ist höchstens der Geist der Korrektheit; man vermißt das Unerwartete, den Seitensprung. Man möchte den Maler dieses trefflichen Bildes zum Professor ernennen. In einem zweiten Bilde: „Pilgerzug“ stürzt er sich kühn in die Flammen der heimathlichen Sonne. Aber mit einer sehr besonnenen Kühnheit. Alle Hemdärmel zwar sind ganz violett, alle Haare ganz roth, alle schwarzen Kleider ganz braun vor Sonne, es geht wie eine akute Entzündung durch die ganze Volksmenge. Trotzdem macht es keinen elementaren Eindruck. Man hat nicht das Gefühl, das es so sein muß. Das gesetzte Temperament und das ruhige, sichere Können des Künstlers sind in jener alten Kirchgängerin vollgiltig; dem Pilgerzug fehlt das Cholerische eines Michetti, das Sanguinische eines Bastida y Sorolla, das Illuminative eines Melville, das Sprühende eines Bukovac.

Zemplényi ist ein gediegener Künstler, aber einen Rausch glaubt man ihm nicht. Kernstock's „Schiffszieher“ sind ein glücklicher Griff. In der feuchten Donauluft, die etwas wässrige Sonne im Rücken, werfen die vier angestregten Männer ihre vier tief eisengrauen Schatten vor sich auf den Boden. Als hätten sie Vorspann genommen und es zöge noch ein geisterhaftes dunkles Gespann mit an der Last. Die Wirkung kann gar nicht versagen. An Meunier darf man bei den Figuren nicht denken, das große Epos der Arbeit klingt bei ihnen nicht an. Sie sind auch mehr Attitüde, als Anstrengung. Aber sie sind aus dem Leben geholt und illustrativ gesehen. In den beschatteten Gesichtern flackert es von warmen Freiluft-Reflexen, auch die nackten Theile der einen Figur haben einzelne gute Details von Farbauflösung, obgleich ja in diesem Punkte das Auge mit Phantasie sehen muß. Diese Phantasie besitzt Vlaho Bukovac in ungewöhnlichem Maße. (Er gestatte mir, ihn in freundlicher Gesinnung hier einzuschalten.) Man sieht es schon seinem bekannten geistreichen Selbstporträt an, mit dem rothgesprenkelten Blondgesicht und dem weißen Hemde. Das ist der geborene Sonnenmensch, dem, was Andere nicht mehr gestalten würden, zum Capriccio wird, das seinen malerischen Sinn hat. Kein Wunder, daß er in seinem großen Bilde: „Abel“ stark zum Neo-Impressionismus neigt. Er hatte nicht weit dahin, denn schon auf der Millenniumsausstellung konnte man seine analytische Strichelkunst ad notam neh-

men, die namentlich dem Nackten viel Leben gab. Neo-Rubensismus, möchte ich sagen. Auch im „Abel“ ist dies der Fall. Die drei nackten Figuren (die verzweifelten Eltern an der Leiche Abel's) sind von Flammen und Rauch angehaucht, vermuthlich von den Altären her und haben daher eine warme und eine kühle Seite. Das ist Alles goldbraun und violett, goldgelb und grünlich getüpfelt und gestrichelt, was zum schönsten, lustigsten Flimmer verschmilzt. Fantin-Latour macht Aehnliches in der silbergrauen Skala. Der allgemeine Zuschauer weiß wohl nicht viel damit anzufangen. Ein hübsches Phantasma ist auch ein „Paradies“ mit einer zuschauenden Dante-Figur. Feuerluft, in der grünlich-violette Engel schweben, mit elektrisch strahlenden Lichtsternen an den Stirnen. Das farbige und stoffliche Problem ist trefflich gelöst, namentlich das Stofflose der Engelsleiber durch den Farbenkontrast dem Beschauer insinuirt. Weniger ansprechend sind zwei kleinere Badestrandszenen, obgleich der Künstler den Akt meistert. Sie grenzen mehr an die Konditorei.

Zwei Figurenbilder stehen ganz beiseite: Robert Wellmann's „Mutter und Kind“ und Johann Vařary's „Madonna“. Auch das Wellmann'sche Bild ist eigentlich eine Madonnenszene, aber ohne Heiligenscheine. Eine junge Bäuerin hält ihr eingeschlafenes Kindchen im Schooße. Ihr Gewand hat ungefähr die liturgischen Farben und sogar Formen. Das Obligate des Kopftuches, wie es den dunklen Teint überwölbt, wird nur durch die feinen dunklen Stirnlöckchen gemildert, die eine Madonna nicht haben könnte. Das Ganze ist übrigens von aufgelegt Holbein'scher Empfindung; die Zeichnung straff, aber voll, die Farben kräftig aufgesetzt und verschmolzen, das bräunliche Modelliren des Fleisches ganz im Sinne des Vorbildes. Manche Partien sind hierin sogar besonders gelungen, so das rechte Bein des Kindes, der Hals der Mutter. Aus dem Tone des Kopfes fällt nur die rechte Wange mit ihrer Rosigkeit etwas heraus; es ist, als legte man Himbeeren zu Pfirsichen. Höchst bedeutend hebt sich die Gruppe von einem landschaftlichen Hintergrund ab, der ein labyrinthisches Felsengebirge darstellt, aber wie ein ruhiges graues Tapetenmuster hinter der dunklen Gestalt liegt. Ueber dem Gebirge der eben aufgestiegene Vollmond, am Himmel leises Abendroth. Eine athmende Stille in dieser ganzen Natur, die wie abgespannt aussieht von ihrer eigenen Feierlichkeit. Die Unterlage, auf der ein solches Bild entstehen kann, ist eine so große Summe solidester Eigenschaften, daß man sich darüber freuen darf. Vařary's Madonna ist ein Ausflug ins Byzantinische, wie ihn nur ein Modernster wagen kann. Ein Traum von einer Welt, die aus grünem Malachit aufgebaut und ganz mit riesigen veilchenblauen Amethysten und smaragdgrünen Smaragden besetzt ist, während Goldmosaik etwaige Lücken füllt. Als Farbenharmonie eine Barbarei, aber eine, die ihren pikanten Zauber hat und die man nicht verbieten möchte. In hieratischer Starrheit sitzt die Muttergottes da, ein Cimbaue'scher Typus, der übrigens auch an den weiblichen Porträtstatuen der mittelalterlichen Kathedralen Frankreichs vorkommt. Das Kind, das in ihrem Schooße steht, ist ein kleiner ungarischer Bau-

er. Eine kreuzförmige Glorie aus den genannten Edelsteinen in riesigem Format umgibt das Haupt der Madonna als eine Art äußerer Nimbus, diesem folgt ein innerer in Gestalt einer Krone aus ähnlichen Juwelen. Schwere Schnüre von Smaragdperlen, mit langen Amethysttropfen an den Enden, hängen bündelweise auf die Schultern herab. Die Finger sind mit Ringen in seltsamen Formen und Farben bedeckt, auch am Gewande funkeln überall mächtige grüne und violette Steine. Der Künstler wälzt sich förmlich in diesen Schätzen. Selbst die Figuren sind in so grünlichem Ton gehalten, daß sie mehr nach Smaragd als nach Fleisch aussehen. Das Ganze ist eine der bizarrsten Farbensymphonien, die man sehen kann, eigentlich mehr moskowitzisch als ungarisch, wird aber in Venedig als magyarischer Nationalstyl von größter curiosità bewundert.

Ueber die wenigen plastischen Werke, die den Saal möbliren helfen, ist dem ungarischen Leser nicht viel zu sagen. Man hat sie gut ausgewählt. Die Medaillen und Plaketten Philipp Beck's werden aufmerksam betrachtet, die Kraft Fadruß' macht Eindruck. Eine Intrigue für die Italiener ist aber Ligeti's „Anonimo“. Unser guter alter Anonymus Notarius in seiner Kutte, die (etwas zu langen) Beine weit von sich gestreckt, eine düstere Flamme in dem von der Kapuze beschatteten Gesichte, wir hier für einen ganz Anderen gehalten. In Manzoni's „promessi sposi“ kommt nämlich ein großer Herr vor, der so unmenschlich haust, daß der Dichter aus Abscheu seinen Namen nicht nennt. Er nennt ihn blos den „Ungenannten“, l'Innominato. Eine berühmte Figur in der historischen Romanliteratur Italiens; ich besitze sogar einen alten, von Manzoni angeregten Roman (ich glaube, von Guerrazzi): „L'Innominato“, dessen Hauptfigur er ist. Nun denn, im Vorbeigehen hörte ich einen alten Herrn bemerken: „Ah, l'Innominato del Manzoni!“ Nämlich in seinem späteren Stadium, als er, durch den Erzbischof Karl Borromäus bekehrt, sich bereits der Reue widmete und die Kutte trug. So findet schließlich doch Alles auf Erden Verständniß.

Internationale Kunstausstellung in Venedig.

(Fremden-Blatt, Nr. 135. S. 13-15. Samstag, 18. Mai 1901)

Venedig, 12. Mai.

Man muß es den Venezianern lassen, daß sie ihre Kunstausstellungen trefflich einrichten. Vor Allem kommen sie nur in jedem unpaarigen Jahre, die Mailänder gar nur in jedem dritten, und das gibt ihnen Zeit und Raum. Es ist mittlerweile wieder etwas Kunst vorgefallen in der Welt und man kann wählen. Embarras de richesse ist noch immer besser als embarras de pauvreté. Und dann erlauben sie sich, ein wenig retrospectivi zu sein. Es gibt immer ein paar Todte und auch Lebende, die es werth sind, für ein paar Monate ausgegraben zu werden. So stellt sich denn die jetzige Ausstellung folgendermaßen zusammen: Italiener, namentlich aus Nord und Mitte, mit besonderen Abtheilungen für Gaetano Previati, dem wir bereits einen eigenen Aufsatz gewidmet haben, Luigi Nono, Antonio Fontanesi und Domenico Morelli; eine internationale Auswahl aus der Pariser Weltausstellung, erweitert durch bedeutende Nova von Carrière, Lavery, Lambeaux, Byam Shaw, Khnopff, Bartels, Raffaelli u. A. m.; eine kleine Reihe der schönsten Millet, Corot, Daubigny, Dupré, Monticelli, de Nittis, die uns in eine der reizvollsten Gegenden der Kunstgeschichte, an die Quelle des modernen Malens zurückführen; eine sehr originelle Gesamtausstellung Ungarns von 52 Nummern, die mit Ueberraschung betrachtet wird; eine Rodin-Ausstellung von 20 Nummern; eine Auswahl aus Böcklin's Nachlaß (12 Nummern); eine Revue der modernen Plakettenkunst; eine starke Schwarzweiß-Ausstellung, in der Burne-Jones, Chahine, Rassenfosse, Rysselberghe und Ensor die Hauptrollen spielen. Das ergibt über tausend Nummern und dennoch ein Niveau, wie man es nicht oft findet. Auch ist die Ausstellung ein großer Erfolg, das ständige Tagesereigniß, selbst für die Einheimischen, die das Ganze mehr so im Corso-Stil behandeln und dadurch sich selbst zum sehenswerthen Ausstellungsgegenstand machen.

Indem wir diese Masse von Stoff sichten, müssen wir uns natürlich bescheiden. Beginnen wir bei uns selbst. Doch ... das ist ja nicht möglich. Oesterreich könnte mit bestem Willen nicht abwesender sein, als es ist. Nach der bekannten Redensart kann man zwar auch dadurch „glänzen“, aber aufrichtig gesagt, haben wir in dieser Richtung schlechterdings nichts Glanzartiges wahrgenommen. Schade! Man sieht uns hier gerne und vermißt uns. Dafür haben die Ungarn die Gelegenheit ergriffen, ihre frische Kunst in das Licht dieser farbigsten aller europäischen Sonnen zu stellen. Sie stehen als eine festgefügte Phalanx da, trotz der Selbstständigkeit jedes Einzelnen. Es ist erstaunlich, wie mannigfaltig es da hergeht. Ihr Porträt ist besonders anziehend. Horowitz hat das berühmte Bildniß seines Töchterchens im rothen Kleide hergeschickt, das selbst in der grauen Abbildung des „Studio“ nicht zu übersehen war. In seiner klaren, mit weicher Hand so fest behandelten Plastik,

der ruhigen Leuchtkraft des Fleisches und der unübertrefflichen Natürlichkeit der Anordnung ist es ein wirkliches Hauptbild. Es kann sich mit Allem messen, was die Ausstellung an Bildnissen aufweist. Neben ihn stellt sich Philipp Laßlo, der heute ungefähr das ist, was Angeli in seinen jüngeren Jahren war. Ein frischer, natürlicher Künstler voll Schick und Takt, den die internationale Gesellschaft zu ihrem Hofmaler gemacht hat. Er hat hier drei Bilder, jedes in seiner Art vorzüglich, ohne alle Selbstwiederholung, wie es denn besonders zu vermerken ist, daß der Vielbeschäftigte noch immer nicht beim Cliché hält. Sein Sitzbild des Kardinals Rampolla erregt die größte Aufmerksamkeit. Die feine Farbigkeit des Südländers ist hier mit einer Harmonie von Roth verbunden, das in vier oder fünf Nüancen aufklingt. Das Publikum bewundert theils die Virtuosität, mit der das Moiré der rothen Seide gemalt ist, theils die interessante Charakteristik, in der die eine Gesichtshälfte mit dem halb geschlossenen Auge und dem feinen Zucken um den leicht emporgezogenen Mundwinkel ganz von der anderen verschieden ist. Das andere Bildniß ist das einer schönen Dame in Weiß, von musterhafter Eleganz der Behandlung; das dritte eine geistvolle Paraphrase des Themas Alice Barbi. Interessant sind auch die Porträts von Ludwig Mark, Rippl-Ronai und eine englisch geschnittene Silhouette von Karl Ziegler. Wie muthig diese jungen Leute ins Neue hineingehen, das merkt man besonders an ihrer Stellung zum Alten. Da ist eine Madonna von Johann Vafary, die das Entsetzen der Bürger erregt und schließlich doch gelobt wird. Sie sieht sich in ihrer thronenden Starrheit ganz byzantinisch an, moskowitzisch sogar. Malachitgrün ist die Grundfarbe, dabei ist aber Thron, Gewand und Nimbus über und über mit großen geschliffenen Smaragden und Amethysten besetzt. Ganze Gehänge von Edelsteinen gehen vom Stirnreif nieder, die Finger sind bedeckt mit Juwelen von seltsamer Form. Vor einigen Hundert Jahren hätte man das Bild selbstverständlich für wunderthätig gehalten. Die Suggestion davon drängt sich auch jetzt auf, hauptsächlich durch das Farbenspiel dieses bizarren Juwelenkonzerts. Der Siebenbürger Robert Wellmann erreicht eine heilige Wirkung auf rein menschliche Weise, durch die Darstellung einer Mutter, auf deren Knien ihr Kindlein schläft. Dieses ewige Madonnenthema, das so alt ist wie die Menschheit, ist mit jener soliden Sorgfalt für Form und Farbe gemalt, die etwa von Holbein bis Dagnan-Bouveret reicht. Auch das ist ja ein modernes Experiment, die stille Gediogenheit der Alten zu erreichen. Man kann es freilich nur aus der eigenen Natur heraus, und darum bleibt man trotzdem echt und wird mit keinem Cinquecentisten verwechselt werden. Das eindrucksvolle Bild gehört dem ungarischen Staate, wie noch manches andere der hier ausgestellten. Unter den Realisten der halbvergangenen Münchner Weise ragt Theodor Zemplenyi hervor, von dem man soeben auch jenes große dunkle Tableau im Künstlerhause gesehen hat. Unter den Freilichtmalern Karl Kernstock („Schiffszieher an der Donau“) mit vier lebensgroßen Männern in zerstreutem Tageslicht, die ihre vier dunklen Schatten vor sich auf die Erde werfen. Lyrische Stimmungen der Natur

geben Szinnyey-Merse, Olgyay, Pallya, Mihalik, Katona, Kann mit durchaus verschiedenen Mitteln wieder. Wir könnten noch andere Namen nennen, denn der Nachwuchs ist recht üppig.

Böcklin wird jetzt auch hier gefeiert, denn für Italiener ist er zunächst der große Todte von Florenz. Sein Sohn Karl hat aus dem Nachlasse werthvolle Dinge übermittelt. Intime Sachen, die zu des Künstlers Lebzeiten nicht in die Oeffentlichkeit gelangt wären. So die kleine Farbenskizze zum „Krieg“, den wir soeben in Wien gesehen haben. Diese Szene aus der Apokalypse Böcklin's ist nicht vollendet, seine Hand erlahmte daran, und doch ist die Skizze schon 1896 gemacht. Sie ist wesentlich anders, als das Bild. Der hinterste Reiter, der mit dem furchtbaren Thors-Hammer in der Hand, ist in der Skizze nicht blos mit einem rothen Mantel bekleidet, sondern trägt eine prächtige Stahlrüstung, bunte Federn auf dem Helm, und sein Roß ist mit Purpursamt bedeckt und mit Scharlach gezäumt. Diese Pracht wäre im großen Bilde wohl aus der Perspektive herausgefallen, so gab denn der Künstler schließlich lieber dem vordersten Pferde eine Decke mit bunter Einfassung. Den Hammer aber, den der dritte Reiter auf der Skizze geschultert hält, trägt er im Bilde aufrecht. Das ist die richtige Bereitschaftsstellung, die ihn noch schauerlicher macht. Auch die feste Stadt, über die sie hinwegsprengen, ist in der Skizze anders, mit einem Stadthor vorn und einer Landstraße, die heranzführt. Im Bilde ist sie mehr in Vogelperspektive gegeben, so daß man in die öden Straßen hineinblickt. Es liegt auf der Hand, wie sinnvoll diese Aenderungen sind, und wie sie die Wirkung steigern. Ein kleines Selbstporträt Böcklin's, offenbar aus seiner ersten italienischen Zeit, ist rührend in der aufrichtigen Schwerfälligkeit, mit der der junge, tiefbrünette Mann unter diesem blauen Renaissancehimmel, neben der braunen Renaissancesäule sitzt, die ihm noch so gar nicht italienisch aus dem Pinsel gehen. Er trägt den kaffeebraunen Rock und schwarzen Mantel, in dem die deutschen Kunstjünger schon zu Goethe's und Tischbein's Zeit nach Rom reisten. Den Kopf wendet er ins Profil, so recht wie einer, der sich in einer neuen Welt umsieht. Der rechte Arm liegt auf einer Brüstung und die blasse Hand hängt noch lässig nieder. Wie bald, und sie wird den Pinsel ergreifen, der diese Welt erobern soll. Es sind noch zwei große Porträts aus Familienbesitz da und verschiedene Studien und Phantasien. Eine gibt eine Idylle mit zweien jener maritimen Spießbürger, die den sogenannten Mittelstand in der Böcklin'schen Mythologie bilden. Sie stehen im Wasser vor einer Felsgrotte, an der man unwillkürlich die Hausnummer sucht. Das Wasser aber kommt in zwei oder drei ganz prächtigen, langen, grünen Wellenkämmen zu ihnen heran, mit Schaum verbrämt, der dann in den bekannten weißen Kringeln gegen das Ufer spielt. Eine andere Szene, in Schwarz, Grau und Weiß, stellt eine düstere Felsküste vor, an der ein Segelschiff ankert. Felsen und Schiff in scharfer Schwärze aus dem Hellen ausgeschnitten, im Uebrigen Luft und Meer von weißen Nebelgestalten durchzogen, ganzen Prozessionen von Geistern. Nur ein rother Punkt an der Küste, wo die Schiffer Feuer gemacht haben,

erinnert in dieser Gespensterwelt an lebendige Menschen. Eine Studie: „Polyphem“ gemahnt an Preller-Schirmer'sche Weise, was ja begreiflich. Eine „Jagd der Diana“ ist die Studie für eine Felsschlucht mit großen Bäumen. Ganz lieblich ist ein Figürchen: „Hoffnung“, in durchsichtigem hellgrünem Schleier, mit goldener Palme in der einen, goldenem Kettenlämpchen in der anderen Hand. Sie schwebt vor schwarzem Grunde, eine offenbare Pompejanerin. Diese Dinge kommen Ende Mai nach Basel, auf die Böcklin-Ausstellung.

Von Rodin, der den Wienern diesen Winter so nahe gerückt ist, sieht man hier mehrere seiner bekannten Hauptsachen. Einiges ist auch uns noch neu, trotz des Pariser Rodin-Pavillons. Eine kleinere Bronzearbeit der Eva faßt die Formen weniger nervös, in glatten, derben Massen, das Haar ist herabgelassen, die Haltung durch stehengelassenes Material gestützt, fast schon sitzend. Offenbar ein früherer Versuch, die Formel des Motivs zu finden. Dann ein Kopf Johannes des Täufers, auf der Schüssel liegend. Und zwar, ganz unherkömmlich, auf einer Wange, so daß das feine Profil mit der gebogenen Nase und dem halboffenen Munde sich aussprechen kann. Langes Lockenhaar wellt sich oben und unten wie freies Ornament entlang. Dann eine merkwürdige Szene: „Auferstehung“. Eine jener kleinen Bronzegruppen, in denen Rodin die unwillkürliche Bewegung der Gliedmaßen zu überraschen liebt. Der Mann ist schon halb erwacht und streckt die Arme quer über die Frau weg, deren Bewußtsein sich nur erst in einem kräftigen Aufzucken der Beine meldet. Das Unbewußte einer gleichsam rein physischen Bewegung, durch Anstoß von außen, indem die Posaune erschallt, das hat der Künstler hier merkwürdig auszudrücken gewußt. Den Schreck, der in diese Glieder fährt, in seiner ganzen Plötzlichkeit, die vorderhand alles Bewußtwerden der Handlung ausschließt.

Hoffentlich kommen diese Dinge auch nach Wien, nebst so manchen anderen Rodiniana, die uns das Bild des Meisters erst vollständig machen werden. Einer, der sicher kommen wird, ist der junge Russe Philipp Maljawan, der sich voriges Jahr in Paris seine erste große Goldmedaille geholt hat. Er ist noch sehr jung, 1879 geboren, ein Schüler Repin's. Aber er tritt bereits auf, wie Einer, dem die Welt gehört. Sein Riesenbild: „Das Lachen“ war eine der stärksten malerischen Noten der Weltausstellung. Eine Gruppe russischer Bäuerinnen bei der Feldarbeit hält plötzlich inne, um dem Beschauer mit allen Zähnen ins Gesicht zu lachen. Alles lacht, am lautesten das feurige Roth, in das sie gekleidet sind, das Roth ihrer Röcke und Kopftücher, ihrer glühenden Vollblutgesichter. Eine so ungeheure rothe Fanfare ist schon lange nicht gesehen worden. Es hat den Charakter eines Ausbruchs von Temperament und ist auch mit selten gesehener Wucht, Breite und Saftigkeit hingefegt. In diesem Jüngling aus dem Gouvernement Samara muß es kochen, wie in einem Vulkan. Dabei ist die Gesamtwirkung keineswegs roh. Diese enormen Krusten scheinen so durchsichtig und wimmeln so von vermittelnden Feinheiten, daß man nichts Gewaltiges spürt. Daneben hängen zwei lebensgroße Studien,

ein Bauer und eine Bäuerin. Diese alte Frau, wie sie in ihrer ganzen Rüstigkeit und Verrunzelung hingesezt ist, mit dem mohrenmäßig schwarzen Gesicht und den auch nicht weißeren Händen im Schooße, ist mit einer Fülle von koloristischer Feinheit gegeben, die selbst das große rothe Bild in Schatten stellt. Wie gesagt, der Jüngling heißt Maljawin. Er wird einer der glänzenden in der Kunstgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts sein.

Die Venezianer nennen ihn gern mit einem der Ihrigen, Lionello Ballestrieri in Paris, zusammen, der sich auch für ein großes Tableau eine goldene Weltausstellungsmedaille geholt hat. Das hier vielgepriesene Bild, mit lebensgroßen Figuren, heißt „Beethoven“. Es stellt ein dämmeriges Gemach vor, in dem ein Klavier und eine Geige Beethoven spielen. Der Geiger ist eine echte Bohème-Figur in weiten gelben Hosen, die unten ganz eng werden, und einem langen schwarzen Flausrock von vollständigem Mangel an Façon. Sein schwarzstruppiger, ungekämmter Kopf liegt so tief auf der Geige, daß man sein Gesicht nicht sieht. Die verbissene Innigkeit seines Spiels ist ungemein überzeugend, desgleichen die Haltung der verschiedenen Anwesenden, auch ein Liebespaar ist darunter, die im Zuhören ganz aufgelöst herum sitzen und lehnen. Die Charakteristik ist wohl in italienischer Art etwas zu anekdotisch, aber wenigstens sehr national. Wesentlicher ist aber das Beethoven-Kolorit, das der Maler anstrebt; eine tiefe und sonore Tonart mit viel sattem Roth und Schwarz, so daß man an Munkácsy erinnert wird. Die weiße Todtenmaske Beethoven's, die über dem Klavier hängt, ist der einzige helle Punkt in dem schwermüthigen Tutti. Es ist schließlich ein unleugbar italienisches Beethovenbild. Man wundert sich, daß Michetti's Riesenbilder von der Weltausstellung nicht hieher gelangt sind. Aber man sagt sich: sie hätten ja ohnehin keinen Platz gehabt. Michetti ist nur durch ein scharfes, blau und grünes Seebild: „Thunfischfang“ vertreten. In der krausen Brandung steht eine Reihe Mädchen, die Kleider bis über die Knie durchnäßt, und ein paar nackte Jungen, die den Fischen zusetzen. Es ist augenscheinlich Nordwind, das ganze Kolorit tramontanisch, was übrigens bei diesem Maler des Brütenden, Dünstenden, Stockenden als ein Ausflug in die Fremde erscheint. Die Mehrzahl des Publikums weiß auch damit nichts anzufangen. Sie hängt zu sehr an der Anekdote. Und am augentäuschenden Kunststück, wie der Sizilianer Giuseppe Enea eines vollbracht hat. Das Bild heißt: „Fröhliche Kindheit“ und stellt ein Marmorrelief mit spielenden Kindern vor. Das entfesselt nun den nämlichen Jubel, wie vor zehn Jahren Bazzani's gemalte Travertinquadern mit ihren schwarzen Zeitspuren. Dieses Relief übertrifft an Verxirkraft Alles, was der alte Fiammingo seinerzeit an nachgemalten Reliefs vorge spiegelt hat. Natürlich ist das Relief auch anständig verstaubt und die Damen, die vorübergehen, machen mit ihren Schnupftüchern unwillkürlich abstaubende Bewegungen.

Sehr viel Anerkennung hat man für zwei fremde Künstler, die Venedig verherrlichen. Nur versteht man nicht recht, wie. Der eine ist der Pariser Gaston La

Touche, aus der Gruppe der Anglomanen. Man denke sich venezianisches Genreleben in die Feuerglorien Turner's getaucht, in Brand gesteckt, daß sie als Farben-capriccios auflodern oder in farbigem Dunst umherrauchen. Ein elegantes Paar sitzt in der gedeckten Gondel und fährt unter einer Brücke durch, an einer Obstbarke vorbei. Eine solche Szene pflegt sonst mit der säuberlichen Eleganz gemalt zu werden, die allen sauberen und eleganten Leuten gefallen muß. Dieser Pariser aber trinkt das mit Rosenöl und zündet es an. Es macht sich ja sehr schön und ist ohne Zweifel sehr malerisch, poetisch, mystisch, was man will, aber ... „wir erkennen uns darin nicht,“ sagten uns kundige Leute. Besser erkennen sie sich in den Aquarellen der hier lebenden und sehr geschätzten Engländerin Klara Montalba. Eine geschickte Dame, selbstverständlich ohne Originalität. Wenn sie so den Palazzo Dario in schwimmenden Goldtönen hinlavirt, ist es einfach die Nachempfindung einer in Goldbraun abgezogenen Radierung Whistler's. Darauf wird auch kein Werth gelegt. Eine Regatta mit wimmelndem Canal Grande, Klecks an Klecks lauter Menschen, das wird mehr goutirt, das ist die richtige, auf sich selbst eingeübte Damenmalerei, wie sie Venedig mit der scheinbaren Einförmigkeit seiner Elemente ausbrütet. Es sollte einmal eine Geschichte der venezianischen Damenmalerei geschrieben werden, aber von einem Humoristen.

Unter den jüngsten Erscheinungen ist noch der Engländer Byam Shaw (geb. 1872) hervorzuheben, der erst jetzt seine obligate „große Tour“ auf dem Kontinent beginnt. Er hat hier zwei hochinteressante Bilder, die ja wohl auch nach Wien gelangen werden. Zwei große Szenen, in denen eine ungeheure Zeichen- und Malarbeit steckt. Dieser junge Mann hat die Gründlichkeit der Präraphaeliten und frisiert jedes Härchen besonders, aber er spannt auch seine letzte Faser an, um seine Idee herauszubringen. Schon von Weitem kündigt er sich an durch die Stärke seiner wenig gebrochenen Lokalfarben und die Bestimmtheit seiner Figuren, die von keinem Nebel wissen. Man glaubt an einen alten Kölner Meister heranzukommen. Das bessere der beiden Bilder heißt: „Liebesscherze“. Ein Schwarm schöner junger Damen umdrängt einen geflügelten Jüngling, der einen Korb herrlicher Früchte trägt. Alle wollen von seinen Aepfeln, er scheint aber etwas spröde zu thun. Sein Haupt ist von einer Menge Schmetterlingen umschwärmt, jeder von anderer Gattung und mit zoologischer Genauigkeit gemalt. Das ist echte Präraphaelik. Die Brüderschaft hat ja, um nicht ideologisch zu erstarren, die liebevolle Naturbeobachtung zur Pflicht gemacht. Und wie diese Schmetterlinge, sind auch diese jungen Damen mit aller zoologischen Richtigkeit dargestellt. Die verschiedensten Typen, Teints, Haarfarben, Charaktere, Kostüme, Bewegungsmotive. Anklänge an die alte venezianisch-römische Damenmalerei fehlen übrigens nicht. Das andere Bild heißt: „Wohin?“ Ein Liebespaar gondelt auf seltsamem Fahrzeug über ein sonderbares Meer. Allegorische Schicksalsfiguren lenken den Kahn. Ringsum schäumt die Fluth in Perlen auf, die schon ganze Seifenblasen sind. Und in jeder einzelnen sieht man, wie in Burne-Jones' Schöpfungsbildern, eine kleine

feinfarbige Szene abgebildet, irgend eine der vielen Illusionen, denen dieses Pärchen sich hinzugeben scheint. Die Allegorik der Szene ist wegen des großen Apparats recht frostig und auch die malerische Bildwirkung leidet unter allzuvieles Bedeutsamkeit.

Auf weiteres Schildern einzelner Werke gehen wir nicht ein. Nur Trubetzkoy's Plastik: „Tolstoi zu Pferde“ sei noch erwähnt. Ein russischer Bauer auf einem russischen Steppenpferdchen, das langbärtige Antlitz mit der Ruhe eines Feldherrn gleichsam dem Feinde zugewendet. Warum sollte dem Dichter nicht einst dieses Reiterdenkmal gesetzt werden, da doch auch der Maler Velazquez in Paris eines hat?

Aus allem Bisherigen wird der Leser entnommen haben, daß die Ausstellung reich und interessant genug ist, um einen Ausflug nach Venedig zu lohnen. Warum von manchen Seiten gar so heftig das Gegentheil behauptet wird, ist uns unklar. Es scheint ein allgemein menschlicher Zug zu sein, daß immer die frühere Ausstellung die bessere gewesen ist. Nur der „retrospektive“ Theil wirkt etwas einschläfernd, mit Ausnahme Gaetano Previati's, dessen großes modernes Experiment den Reiz einer kühnen Wahrheitsahnung nie verlieren wird. Die anderen drei Wiedererweckten lassen uns schon jetzt ganz kalt. Antonio Fontanesi (1818–1882) hat eine akademische Laufbahn hinter sich und wirkte sogar zwei Jahre als Direktor der neugegründeten Kunstakademie zu Tokio. Seine Landschaften haben einen merklich Claude Lorrain'schen Unterbau, der aber mit Rousseau-Corot'schen Manieren und Wirkungen verkleidet ist. Eine fruchtbare Eigenart geht aus seinen 68 Bildern nicht hervor. Auch die 44 Bilder Luigi Nono's (geb. 1850), der jetzt Professor an der hiesigen Akademie ist, sind trotz der geschickten Mache nicht stark. Die Venezianer schätzen ihn als den ernstesten Volksschilderer im Gegensatz zu dem heiteren Favretto. Aber der früh verstorbene Favretto, dessen geniale Frische der vorigen Ausstellung einen so starken nationalen Reiz verlieh und der jetzt als zierliche Bronzestatuette unter den Arkaden des Akademiehofes weiterexistirt, war ein Ursprünglicher. Nono ist das nicht. Er bringt die schulgerechte Modellmalerei seiner Zeit, novellistisch und sachlich, aber wenig malerisch. Wo er malerisch werden will, fällt er ins Schwere und das obligate Braun von damals erinnert bei ihm an Chokolade. Die Wiener kennen ihn übrigens von ihren eigenen früheren Ausstellungen her als soliden Kunsthandelmaler. Mehr Malerblut ist im Neapolitaner Domenico Morelli, der eine italienische Pilsenerzeit darstellt und seinerzeit belebend auf den Nachwuchs gewirkt hat. Er gibt seinen Motiven, z. B. biblischen, gern eine Wendung ins Ethnographische und stattet sie überdies mit kuriosen Zügen aus. Der Christus seiner Kreuzabnahme liegt als weiß eingewickelte Mumie am Boden. Die Geschichte von Jairi Töchterlein ist als orientalische Todtenklage von heute kostümiert. In der „Verhöhnung Christi“ bewegt sich der Arm mit dem Rohrhalm, der Christum berührt, an einer hellen Wand vorbei, von seinem parallelen Schatten begleitet, der zugehörige

Mensch aber bleibt außerhalb des Rahmens. In der „Versuchung des heiligen Antonius“ wird das saubere Pariser Nackte mit einer bürgerlich noch zulässigen Koketterie verwendet. Eine elementare Note fehlt auch bei diesem gewiß südlichen Geist. Seine 31 Bilder sehen nach einer hübschen, achtbaren Vergangenheit aus, die man sich nie zum Muster nehmen wird. Diese drei gewiß ehrenwerthen Namen, hinter denen 144 Bilder stehen, sind unverkennbar die Schwäche der Ausstellung. Solche Dinge gehören nur in eine lokale Ausstellung, nicht auf den Jahrmakkt des Lebens, auf dem wird uns nun einmal zu tummeln haben.

L. H-i.

Internationale Kunstausstellung in Venedig

(Pester Lloyd, Nr. 116. S. 2-3. Mittwoch, 15. Mai 1901)

Venedig, 10. Mai.

L. H-i. Wir selbst sind und die nächsten, darum habe ich vor Allem geschildert, wie sich Ungarn in diesem internationalen Kreise ausnimmt. Wir dürfen zufrieden sein, aber wir sollen es nicht. Die Arbeit wie der Erfolg sind ein Einstweilen. Die anderen Völker, die schon eine Kunst gehabt haben, sagen, im neuen Morgenroth erwachend: Wir leben wieder. Ungarn kann nur sagen: Wir leben endlich. Jedenfalls hat die ungarische Kunst den Vortheil, daß sie an keinem alten Erbe hängt und nicht trachten muß, mit diesem ehrwürdigen Ballast beschwert, jung zu sein. Welche schwere Existenz hat dagegen Italien. Die italienische Malerei war Jahrhunderte lang die offizielle Malerei der Welt. Selbst die Franzosen und Spanier haben noch jetzt ihre Akademien für konzessionirte Kunst in Rom. Die Landsleute Watteau's und Delacroix', Velazquez' und Goya's müssen sich dort mit Gewalt akademisiren lassen. Das haben wir nicht nöthig. Uns ist die Freiheit beschieden, so frei und neu zu sein, als wir nur irgend können. Als unser Talent reicht oder reichen wird. Schade, daß Munkácsy nicht heute in seinen Anfängen steht. Und Makart und Matejko. Die vorige Generation hat den drei großen Völkern der Monarchie drei unvergleichliche Farbenschöpfer gegeben. Heute kommen sie uns wie verfrüht vor, weil wir einstweilen noch keine modernen Nachfolger für sie haben. Aber alles auf Erden ist ja ironisch, auch die Chronologie.

Die Italiener, mit ihrer so lange Zeit alleinseligmachenden Kunstgeschichte, machen heute die größten Anstrengungen, die Welt einzuholen. In Venedig kann man sich alle zwei Jahre davon überzeugen, während auf nördlichen Ausstellungen die italienischen Maler nur vereinzelt aufzutreten pflegen. An Talenten fehlt es keineswegs, Venedig hat sogar einige hervorragende. Aber einen starken nationalen Zug findet man bei ihnen nicht. Wenn man Bezzi's ungemein lustig hingenebelte venezianische Ansichten betrachtet, muß man an einen vortrefflichen Engländer denken. Desgleichen bei den Szenen von Lancerotto, Milesi, Zanetti und verschiedenen Lombarden. Es sind in einander gewaschene Aquarelltöne, zu einer schwimmenden Harmonie gleichsam zusammengeschimmelt. Der alte Watts hat besonders tief auf sie eingewirkt. Es ist wie wenn eine elegante englische Yacht im Bacino San Marco ankert, wo einst der schwere Bucentoro lag, und ein moderner norditalienischer Millionär das Stabilimento beauftragt, ihm auch genau so ein Fahrzeug zu bauen. Es ist schließlich nicht das Schlechteste, was man thun kann, aber national ist es nicht. Dazu müßte es direkt von der klassischen Gondel herkommen und doch hochmodern sein. Die übrigen Italiener stehen heute unter dem Einfluß Segantini's. Die beiden Ciardi, Fragiaco, Sartorelli, Fornara, Salassa, der Mailänder Grubicy de Dragon, der auch mit der Feder tapfer für Segantini gekämpft hat, sind der Strichel-

kunst ergeben, die in Segantini's Händen solche ungeahnte Wunder gewirkt hat. Bei ihnen allen ist die analytische Behandlung der Farbe obligat geworden. Sie zerlegen die Farbe in ihre Elemente, die primären Töne, die sich erst auf der Netzhaut des Beschauers mischen sollen. Dadurch erreichen sie eine gewisse Bewegtheit der Erscheinung, die an den ewigen, rastlosen Flimmer in der Natur erinnert. Der Leser weiß ja, welche glänzende Erfolge die französisch-belgischen Neo-Impressionisten (Van Rysselberghe voran) und Segantini damit erzielt haben; die Italiener nennen das Verfahren „Divisionismus“. Und zur Geschichte dieser Technik bringt die jetzige Ausstellung einen werthvollen Beitrag, nämlich einen Saal voll Bilder und Zeichnungen des Mailänder Bahnbrechers Gaetano Previati.

Dieser bedeutende Neuerer ist im übrigen Europa noch ganz unbekannt, und doch war er es, der die größten Felsen auf der glänzenden Bahn Segantini's gesprengt hat. Er ist in Ferrara 1852 geboren und hat anfangs mit Auszeichnung in der offiziellen Richtung gearbeitet. Also große Historien, wie „Cesare Borgia in Capua“, mit 40 Kostümfiguren im heftigsten Lichte, das seitwärts durch ein rundes Fenster in den Saal fällt, und dergleichen mehr. Diese „spektakulöse Theatralität“, wie ein italienischer Schriftsteller sich ausdrückt, gefiel der Akademie. Bald aber entzog sie dem Künstler, der rebellisch wurde, ihre Gunst und sogar einen Preis, den die Jury seiner „Kleopatra“ bereits zuerkannt hatte. Previati begann nämlich „verrückt“ zu werden und zu divisioniren. Als er 1891 in Mailand sein großes Bild: „Mutterschaft“ (Maternità) ausstellte, schrie Alles: Der Mann ist reif für Lombroso! Das Bild ist jetzt hier zu sehen, und auch die „Madonna mit den Lilien“, die drei Jahre später folgte, und noch viele andere ähnliche Werke, die jene Technik in verschiedenen Varianten zeigen. Auch „Maternità“ ist eine Art Madonnendarstellung. Die Mutter stillt ihr Kind, unter einem Apfelbaum sitzend, von hohem Gras umgrünt, und Engel mit großen weißen Fittichen drängen sich huldigend um sie. Das ist Alles in jener strichelnden Weise gegeben, nicht in kurzen straffen Strichelchen, wie sie bei Segantini so eigenthümlich pikant und moussirend wirken, sondern in langen, leise niederwogenden Strichen, die ein Theil einer unendlichen Undulation zu sein scheinen, gleichsam Licht von dem Lichte der Undulationstheorie. Die Wirkung hat etwas Unwirkliches, Traumhaftes, Visionäres. Aus einiger Entfernung gesehen ist es wie ein Vorbeischweben, das für einen Augenblick Halt gemacht hat und gleich wieder weiterschwimmen wird. Die langen, flimmernden Striche folgen übrigens im Allgemeinen den Körperformen oder Gewandfalten, so daß sie nicht unlogisch werden. In der Lilien-Madonna versucht es der Künstler schon auf manigfaltigere Weise. Auch hier sitzt die junge Mutter im Freien, wie es scheint, in einem hohen Saatfelde, rechts und links von zwei Reihen hoher, weißer Lilien flankirt, die einer strammen Leibgarde gleich aufmarschirt stehen. Hier jedoch sind, im Gegensatz zur senkrechten Strichelung die Fleischtheile und die der Quere nach gespannten Theile der Kleidung horizontal gestrichelt, die blaue Luft aber goldgelb gepunktelt, gegen die Gruppe hin immer dichter, so daß ein Goldschein die Madon-

na umgibt. Hier macht also die Technik wesentliche Unterschiede, um verschiedene Theile des Bildes von einander abzuheben. Der Flimmer ist immer vorhanden, aber die verschiedenen Dinge flimmern verschieden. Die Wirkung ist unleugbar interessant, obgleich sie noch keineswegs die Empfindung des Experiments überwiegt. Dies ist erst dem Genie Segantini's gelungen, bei dem man nicht mehr an die technische Methode denkt, weil sie sich im ganz Kleinen, sozusagen im Molekularen abspielt. Es gibt hochkonservative Kunstbetrachter, denen auch sie noch als äußerliches Kunststück erscheint, das sich bald überlebt haben werde. Aber sie täuschen sich. Segantini war auch vor seiner Strichelmanier ein großer Maler und wäre es auch ohne sie geblieben. Seine analytische Methode aber liegt in der naturwissenschaftlicher gewordenen Betrachtungsweise unserer ganzen Zeit. Die Malerei ist immer mehr eine praktische Aesthetik der Optik geworden. Es hat auch früher Zeiten und Techniken gegeben, die instinktiv Aehnliches anstrebten. Die enkaustischen Mumienporträts aus dem Fajum sind etwas Derartiges. In den byzantinischen Mosaiken ist dasselbe Prinzip rein aus der Natur des Materials und der materialmäßigen Technik hervorgegangen. Bei Rembrandt und Velazquez, in ihren reifsten Jahren, tritt diese Tendenz immer mehr hervor. Delacroix unterläßt in seinen Tagebüchern keine Gelegenheit, dies hervorzuheben und die koloristischere Wirkung des fleckweisen, punktwweisen Auftragens zu betonen. Er ist sogar überrascht davon und hält es für sehr gewagt, ähnlich zu arbeiten, was er aber doch immer häufiger thut. Die französischen Impressionisten schrecken dann überhaupt vor nichts mehr zurück. Gerade in dieser venezianischen Ausstellung hängt eine wunderbare Winterlandschaft von Millet, wo ein dichter brauner Wald im Hintergrunde, der ungeheuer wahr aussieht, genau so aus senkrecht niederrieselnden Strichen besteht, wie die Bilder Previati's, der übrigens diesen Wald gewiß nicht gekannt hat. In ein festes System wurde das Prinzip freilich erst von Georges Seurat gebracht und dann von Paul Signac praktisch ausgeübt, allerdings nicht mit ausreichendem Talent, wie wir voriges Jahr in der Wiener Sezession sehen konnten. Das schöpferische Talent ist eben die Hauptsache. Ein solches wird auch kein Rezept kopiren, sondern das ein- für allemal richtige Prinzip in seiner persönlichen Weise, im Geiste seiner eigenen Hand, zur Anwendung bringen. Wer sich auf das einfache Nachahmen Segantini's verlegt, ist von vornherein geliefert. Auch Segantini hat Previati nicht nachgeahmt, wie dieser Millet nicht. Man muß malen, wie einem die Finger gewachsen sind; sind es moderne Finger, so wird schon von selbst etwas Derartiges herauskommen, wie oben bei Millet, denn es liegt im modernen Auge.

Previati hat noch viele andere Bilder hier hängen, darunter zwei Versionen einer Ausfahrt des „Roi Soleil“, von 1886 und 1901, wo man deutlich sieht, wie sein Verfahren keimt und schließlich überwältigt. Jedenfalls ist er heute weitaus interessanter als einige andere italienische Maler von Belang, die hier „retrospektiv“ als Ganzes vorgeführt werden. Der bedeutendste ist der Neapolitaner Domenico Morelli, ein Gefeierte der Halbinsel. Sein Ruhm geht bis in die Fünfziger-Jahre zu-

rück und steht in den Siebzigern am höchsten. Er geht auf üppige Tonalität aus, mit aller Pracht der braunen Skala, aus der einzelne Farben trompetengleich hervorschmettern. Dabei wird Nacktes mit aller bürgerlichen Sorgfalt des zweiten Kaiserreichs herausgearbeitet. Das ethnographische Element und eine Vorliebe für kurioses Arrangement machen sich geltend. Auch witzige Einfälle echt italienischer Art, z. B. wenn in einer „Verhöhnung Christi“, von einem Manne, der außerhalb des Bildes steht, nur der Arm mit einem langen Rohre sich hereinstreckt, um Christus zu berühren, wobei zum Ueberfluß noch Arm und Rohr ihren parallelen Schatten an die helle Wand werfen. Ein solchen Scherz würde heute Niemand machen. Uebrigens wird Morelli noch jetzt verkauft. Er steht im historischen Lichte seiner Zeit und war ein Könnner; das nimmt ihm keine Wendung der Kunstanschauung. Das verbürgt auch einem Segantini seine Geltung in späterer Zeit, die wieder andere Augen und Finger haben wird.

Diese Ausstellung ist sogar besonders sehenswerth, weil sie sich nicht auf die Produktion des Tages beschränkt, sondern ein wenig auch in die frühere Generation zurückblicken läßt. Wer sollte sich nicht freuen, ein paar wunderbare Bilder von Corot, Daubigny, Dupré, Millet, Monticelli, De Nittis zu sehen oder wiederzusehen? Von der Pariser Weltausstellung sind viele treffliche Sachen hiehergelangt, namentlich französische und englische. Die Engländer, die aus burischen Gründen wenig in Paris waren, wissen das hier besonders zu schätzen. Aber auch unsereins findet immer wieder Neues von Bedeutung. An dieser Stelle seien natürlich nur die Hauptsachen erwähnt. Etwas Eugène Carrière's „Theater von Belleville“, das größte Bild, das ich von ihm kenne. Ein ganzer Theatersaal, mit mehreren Galerien, die sich als helle Kurven durch den dunklen Raum schwingen und mit Publikum besetzt sind. Ein Publikum von Gespenstern in allen Stadien der Undeutlichkeit, wie es dieser vaporoseste aller Maler liebt. Der Reiz seiner Kunst ist ja eben, daß er den Beschauer immerfort suchen läßt. Wenn man schon alle Schatten durchstöbert zu haben meint, findet man noch immer feinere Abstufungen von Erscheinungen, immer noch etwas und wieder etwas zu errathen. In der Wirklichkeit ist es ebenso, und diese Illusion der Wirklichkeit will uns der Künstler geben. Von John Lavery ist diesmal ein berittenes Damenporträt zu sehen, eine Mrs. Brown Potter; vortrefflich, wenn auch im ganzen Habitus von Van Dyk beeinflusst. Von Sargent sein famoser Jüngling Graham Robertson Esq. aus Paris, noch immer in seinen langen Ulster eingeknüpft und um kein Quentchen Fett stärker geworden. Der feurige Besnard, der düstere Cottet, der kreidige Dubufe, der glühende Henri Martin und die übrige glühende Schule, wie man sie nennen könnte. Einer von ihnen, Gaston La Touche, ist den Venezianern besonders lieb, denn er bringt lauter große Szenen aus Venedig. Prachtszenen von üppiger Farbenphantastik, auch wenn bloß ein vornehmes Pärchen dargestellt ist, das im Schatten seines Gondeldaches unter einer Brücke hindurchfährt. Es ist eine Vision von schwimmender Farbengluth, von schwer brütender Sinnlichkeit, die sich aber in

eine Art Hauch auflöst und vorüberschwindet. Lord Byron, wenn er D'Annunzio hieße. Auch von Raffaelli köstliche neue Sachen: ein Blumenmädchen in Schwarz und Weiß, eine „schöne Neapolitanerin“ in gelbgeblütem Kleide. Diese Dinge zerflattern aber unter der Feder, die sie fixiren will. Unter den Engländern fallen zwei große Szenen von Byam Shaw ganz besonders auf. Er ist eigentlich Schotte und 1872 geboren, er gilt Vielen als der „kommende Maler“. Jedenfalls ist er ein moderner Phantast und altväterischer Kolorist. Seine Szenen sind mit größter Gründlichkeit gezeichnet und mit ungebrochenen Lokalfarben gemalt. Die eine heißt „Liebesscherze“ und setzt einen ganzen Schwarm von Beautés jeder Haar-, Teint und Kleidfarbe in Bewegung. Nicht das kleinste Fältchen oder Löckchen ist übersehen; wer das erwirbt, hat die Katze nicht im Sack gekauft. Das andere Bild heißt: „Wohin?“ Ein Kahn mit einem Liebespaar dem unzuverlässigen Glück nachtreibend, über ein blaues Meer, das sich ganz in Seifenblasen auflöst. In jeder Schaumblase sieht man eine kleine Szene gemalt, von irgendwelchem Glück, das zerstieben wird. Also Burne Jones'sche Symbolik. Ueberhaupt das Ganze viel zu symbolisch, um nicht zu erkälten. Man muß nach Rußland gehen, um sich davon zu erholen. Der Leser, der voriges Jahr nicht in Paris war, merke sich den Namen Philipp Maliawin. Das wird ein ganz großer, und er ist es fast schon, obgleich erst 1879 geboren. Er ist ein Schüler Repin's. In Paris hat er Sensation gemacht. Sein Riesenbild: „Das Lachen“ zeigt einen Schwarm russischer Bäuerinnen, die in der Feldarbeit innehalten, um in einen Chorus von Gelächter auszubrechen. Alle sind hochroth gekleidet, auch die Gesichter sind roth von Sonne und Lust, nur die Zähne und Augen blitzen weiß hervor. Diese Fröhlichkeit überfällt den Beschauer mit der Wucht eines Sturmes, und all das viele Roth lacht wie rasend mit. Gemacht ist das Zeug mit der Hand eines Riesen, die den größten Besen führt. Auch ein russischer Bauer und eine Bäuerin, die als Studien nebenan hängen, sind so fabelhaft hingefegt, und doch voll der feinsten Naturwahrheit. Die Venezianer sind übrigens noch nicht so weit, um das ohne Bedenklichkeit zu goutiren. Desto mehr Beifall findet ein großes Bild: „Beethoven“, von Lionello Balestrieri, einem Schüler Morelli's, der in Paris lebt. Mich erinnert es eigentlich an Munkácsy. Satte, schwere Farben fügen sich zu einer düsteren Harmonie zusammen, in der die weiße Todtenmaske Beethoven's der hellste Fleck ist. Ein struppiger Geiger, der das Klavier begleitet und dessen Kopf fast in seiner Fiedel untertaucht, dann die verschiedenen Attituden der Zuhörer in ihrer Versunkenheit und Hingegebenheit sind so wahr, wie die Volksfiguren aus Munkácsy's erster Zeit. Ganz durchgereift ist die Malerei noch nicht, aber sie ist der Anfang eines starken Malers.

Von Rodin hat man eine ganze Sammlung zusammengebracht, etwa die Hälfte von dem, was wir diesen Winter in Wien gesehen. Auch die „Bürger von Calais“, die „Eva“, die „alte Frau“. Zwei Sachen habe ich auch bei Rodin in Paris nicht gesehen. Einen Kopf des enthaupteten Täufers, auf einer Schüssel liegend, und zwar im Profil, wie er vielleicht noch nie gelegen, und oben und unten von seinem Lo-

ckenhaar wie von einem Ornament umrahmt. Sehr neuer Anblick. Dann eine seiner liegenden Gruppen: „die Auferstehung“. Mann und Frau in Schlaftrunkenheit kreuzweise über einander wegliegend; der Mann etwas mehr erwacht, die Frau noch ganz benebelt, bis auf die Beine, die unbewußt ihre erste erschreckte Bewegung machen. Als Bewegungsstudie, die auf Belauschung unwillkürlicher Regungen hinausgeht, außerordentlich. Von sonstiger Plastik ist Jef Lambeaux hervorzuheben. Seine bekannte Skizze: „Gewissensbiß“ hat sich zu einer gewaltigen Bronzegruppe ausgewachsen, einer der kühnsten, die er geschaffen. Ein Paar wie Adam und Eva auf der Flucht, in raschem Laufe, um dem Unentrinnbaren zu entrinnen. Die beiden Akte dicht aneinander, in ganz paralleler Knickung, einer den anderen vorwärtsdrängend. Man glaubt, sie müssen im nächsten Augenblick aufs Angesicht niederfallen. Von dem russischen Mailänder Paolo Trubetzkoy, der übrigens jetzt in Moskau Professor ist, fällt besonders eine Reiterstatue Tolstoi's auf. So sollte man sie wenigstens einst in Vergrößerung aufstellen. Der alte langbärtige Muschik sitzt ruhig, mit gefalteten Händen, auf einem jungen Kosakengaul und schaut uns unheimlich lebendig an. Es ist so viel Erdenkloß in ihm, trotz der Bronze. Sehr reichlich ist die Ausstellung mit Plaketten besetzt. Wer diese reizende moderne Kleinplastik noch nicht kennt, kann sich hier ganz einweihen. Cazin, Charpentier, Du Bois, Frampton, Lamaire, Patey, Roiné, der hauchartig verwischene Yencesse, also auch einige weniger Bekannte. Die farbige Kleinskulptur von Paris ist auch ein wenig vertreten und von Henri Vernhes sind sogar farbige Wachsfigürchen ausgestellt. Warum nicht? Die Renaissance hat sie sogar lebensgroß gemacht.

Schließlich sei Böcklin erwähnt, dem hier eine ganze Wand geweiht ist. Das Meiste ist von seinem Sohne Karl Böcklin dargeliehen, der auch das letzte Bild des Meisters, den großen „Krieg“, ins Wiener Künstlerhaus geschickt hat. Hier sieht man eine kleine Farbenstudie zu dieser so apokalyptisch wirkenden Szene. Der sterbende Künstler hat sich das Thema für die Ausführung vereinfacht. In der Skizze ist der Reiter mit dem schauerlichen Hammer prächtig geharnischt und trägt einen Helm mit Straußenfedern, sein Pferd aber eine karmoisinrothe Sammtdecke und breites zinnberrothes Riemzeug. Auch die Stadt, über die sie hinwegreiten, ist ganz anders, mit einem Thore vorn und einer Zufahrtsstraße. Die Skizze ist 1896 gemalt. Das übrige sind frühe Porträts, Entwürfe zu phantastischen Szenen, landschaftliche Studien, allegorische Figürchen. Ein frühes Selbstporträt, Profil, sitzend, in schwarzem Mantel und braunem Rock, ist außerordentlich bezeichnend für seine frühromische Zeit. Köstlich ist die Studie zu einem „Idyll“ mit zweien seiner alten Seephilister, zu denen das Meer in einigen ganz großartigen, jetzt hochmodernen Wellenzügen heranrollt. Eine andere große Studie („Vision“) zeigt eine schwarze Felsküste, an der ein schwarzes Segelschiff hält, während weiße Geisterreigen Meer und Luft durchschweben. Am Strande brennt ein Feuer und macht das Uebrige nur noch spukhafter. Jedes einzelne Bild ist der ganze Böcklin, es hat sich wirklich gelohnt, dieses Stückchen Nachlaß auszustellen.

Ungarische Kunst in Wien

(Pester Lloyd, Nr. 85. S. 3-4. Donnerstag, 9. April 1903)

Wien, 7. April.

L. H-i. Im Salon Pisko am Parkring ist heute ein richtiger „Nemzeti Szalon“ eröffnet worden. Ein Fähnlein von dreißig ungarischen Malern und Bildhauern – ein Architekt, der aber malt, ist auch dabei – hat dieses Stückchen Parkring besetzt, um von da aus womöglich das Komitat „Bécsmegye“ zu erobern. Das Unternehmen ist löblich, denn diese jungen Leute können etwas. Es sind sogar ganz überraschende Arbeiten ausgestellt, muthige und gelingende, ein Niveau, das gar nichts Oestliches mehr hat. Ich höre sogar, daß im Gegentheil eine Anzahl der besten Sachen unseren Landsleuten noch immer allzu ... westlich vorkommen. Zu modern, modernistisch, modernatorisch. Ach Gott, wenn sie eine Ahnung davon hätten, wie viel Wasser die Donau hinabfließen und wie viel ungarisches Blut die ungarischen Adern entlang rinnen muß, bis der avitische üstök, der seit Jahrzehnten in einem Schulzopf erstarrte, in dieser Weise umgekrempelt ist. Ist es wahr, daß Ferenczy's „Abraham opfert Isaak“ daheim nicht vertragen wird? Eines der verträglichsten Bilder der Ausstellung, nichts als Harmonie, allerdings von Farbentönen, die auf älteren Ladenschildern nicht vorzukommen pflegten. Ein Fleck, wie aus einem Guß, mit all seinem Grün, Blau und Gelb, oder vielmehr Grünlich, Bläulich und Gelblich, eine einzige große verschwimmende Heimlichkeit von Farbenahnungen, und mit einer Bescheidenheit vorgetragen, die wie Sicherheit wirkt. Wenn unter dem Bilde der Name „Archibald F. Hutchinson (Helsburgh bei Glasgow)“ stünde, der übrigens gar nicht existirt, wäre das Bild längst gekauft. Und wenn der weiße Fleck an Isaak's Gürtel nicht aus dem Einklang herauskrackelte, sondern mit einer Spur von neutralem Ton gedeckt wäre. Das ist das Merkwürdige, daß der Ungar so leicht fremde Sprachen lernt, und mit allen ihren Finessen, dabei aber sie alle mit seiner ungarischen Zunge, gleichsam wie entlegene Dialekte seiner Muttersprache, ausspricht. Da ist, wiederum von Ferenczy, eine große Landschaft, mit grünen Bäumen, mit einem blauen Himmel, der im Bach abfährt, und mit zwei badenden Männern, in deren Muskulaturen die blauen Luftreflexe gleich flächenweise liegen. Ich war an Wilhelm Trübner erinnert, an den der Künstler gewiß nicht gedacht hat. Es ist aber etwas merkwürdig Resches, Knallendes in dem Bilde, das kein Trübner hat. Das sichtbare Geraschel im Laube und das spitz Zustechende der ungarischen Sonne, wie vor einem Gewitter. Gerade diese Sonne hat auch Ferenczy's Bild von Nagy-Bánya, mit dem gelben Kirchthurm in der blauen Luft und den Fiakerpferden, die so blaue Schatten vor sich hinwerfen, als hätten sie blaue Vorspann bekommen. Das ist ohne Zweifel ungarische Atmosphärik. Auch das Gelb des gemähten Getreides auf einer Studie Bihari's gibt einen gelben Fleck, wie er auf westlicheren Erntebildern (Kallmorgen,

Jettel, Thiele ec.) nicht möglich ist. Das ist das ungarische Weizengellb, das noch im ausgedroschenen Stroh weiterglimmt. Sehr großen Eindruck machen die Bilder von Kernstock, Vaszary und Fényes. Von Kernstock besonders das ländliche Pärchen im Grase unter dem Baume, in seiner engen Umarmung. Dieses große Bild ist ein so satter, mit sich selbst ausgefüllter Farbenfleck, in dem nirgends ein Nachlassen zu merken, daß ein großer Fond von Kraft dahinter stehen muß. Das Hintereinander der Sonnenstreifen im Grase gibt dem Bilde eine Räumigkeit, wie die Kähne auf einem Strome der Wasserfläche. Und der dunkle Baumstamm vorn dient als weiteres repousoir, so daß dieser Graspark gar kein Ende zu haben scheint. Weit weniger von selbst ist ihm ein anderes großes Bild gekommen, wo Mädchen in grellen Kattunen Pflaumen pflücken und die Sonne sie blendend ansieht. Die eine steht halb in Brand und muß die Augen gegen den Glanz schirmen, aber wo bleibt die Auflösung des Uebrigen im Dust, wie es Besnard ganz gewiß mit Meisterschaft zuwege phantasirt hätte? Denn natürlich ist ja Phantasie dabei; eine Modellstunde gibt die in er Sonne zerstiebende Erscheinung nicht. Sie muß denn doch in Palettensprache, in „Kruste“ übersetzt werden. Nur muß die Suggestion dabei sein, daß dies nicht der Fall war. Das sind die schwersten Malprobleme seit Erschaffung der Ockererde, und Turner hat sie zum ersten Male gelöst, wofür er natürlich als Narr und Verkömmeling angenagelt wurde. Jeder wirklich Neue ist nämlich ein Narr und Perverser. Darum sind ja die Akademien keine Narrenhäuser; er kommt dort eben nichts Neues vor. Von Vaszary sieht man hier unter Anderem jenes Bild mit Weidenbäumen am stillen Wasser, wo die Spiegelung einen Abklatsch der Natur zu geben scheint. Oder ist die Natur der Abklatsch der Spiegelung? Diese grüne Verschwommenheit, als ob köstliche, aber verblühte Dinge da zerweicht und aufgelöst wären, gibt wieder einen jener Flecke, die es früher an keiner Wand gegeben hat. Ein solcher Fleck muß einem einfallen, von innen heraus (wenn man den scheinbaren Widerspruch des Ausdruckes erlauben will), man muß ihn in den Nerven haben, sonst sieht man ihn in der Natur nicht. Und es ist ein rein malerisches Phänomen, Musik, deren Instrumente man nicht sieht. Vaszary hat viel Musik – Ton – auf der Palette. Von ihm ist auch jenes Bild mit zwei Mädchen und einem Handspiegel. Die eine ist nackt und hebt sich von all dem Schwarz ringsum ab. Und dieses Nackte ist lauter Ton, eine auserlesene vornehme Dämpfung von klarem Fleischton, durch eine an sich kurze Skala mit unerwarteter Mannigfaltigkeit durchmodulirt. Schade, daß das Gesicht des Modells so störend kommun ist. Bei so noble Fleischton hätte sich die Person schon eine distinguirtere Visage beilegen können. Bei Fényes sieht man das Gegenheil dieser Hand und Empfindungsweise. Ihn zieht das Derbe an und er greift derb zu. Mitten in das Volk hinein, wo es am rußigsten und klebrigsten ist. Seine lebensgroßen Armuthstudien mit ihren trostlosen Schwärzen sind aus der Verwandtschaft jener schwarzblütigen Südländer, der Ribera, Zurbaran, Velazquez. Wenn man seinen zerlumpten Bettler in der Ecke stehen sieht, mit dieser polizei-

widrigen Greifbarkeit und Naturwahrheit, glaubt man, die Sonne habe ihn überhaupt nie beschienen.

Es ist merkwürdig, wie diese Talente alle sich zum Dunkel des Dunkels hingezogen fühlen. Auch andere gehen heute in die Schule des Velazquez und Goya (wenn auch nicht alle mit so gutem Schulerfolge wie Boruth mit seiner „Dame in Schwarz“), aber man betrachte diese ganze Ausstellung und man wird sehen, daß das Beste immer von der Nachtseite des Farbensinnes herkommt. Auch jener weibliche Akt Vaszary's dürfte zum Harem Carrières gehören, des nebulösen Gespenstersehers an der Seine. Er ist von den Fledermausflügeln gestreift, deren unheimliches Huschen man immerfort über sich, um sich her hört, sobald der Tageslärm für einen Augenblick verstummt. Es ist das ewige Spuken in der Natur, im Menschendasein, die natürliche Folge der Begrenztheit unseres Bewußtseins, das damit aufhört, daß es sich seiner Grenzen bewußt ist. Wenn einmal eine Geschichte der Malerei geschrieben wird, in der Ungarn als Ungarn vorkommt, dann wird diese Note eine der dunkelsten in der internationalen Farbenpanorama sein. Munkácsy ein einziger tiefer Schlagschatten. Und Ladislaus Paál, von dem hier auch ein halbdutzend Bilder zu sehen sind. Und Rippl-Rónai, einer der Anziehendsten der Ausstellung, dem der Tag aus vierundzwanzig Geisterstunden zu bestehen scheint. Und Csók, der sich zwar in wirklichen Farben versucht, aber am liebsten in unheimlichen, wie in dem Blau jener Dachkammer, die ihm einst die große Goldmedaille des Wiener Künstlerhauses gewann. Es ist da in der That ein ganzer Chorus von Schwarzsehern und Schwarzmalern. Sie stehen bei einander und führen die alte, ergreifende Symphonie auf, das Lied von der magyarischen Melancholie. Selbst ein Lebenslustiger, wie Magyar-Mannheimer, der in allen Sätteln geritten ist und noch reitet, hat hier, unter reizenden, boudoiringerechten Kleinigkeiten, solche tief ins Tiefe reichende Bilder, wie die Landschaft bei Jesi (in der Mark von Ancona), deren Luft eine der ergreifendsten ist, die ich seit Langem gesehen, eine Luft für Dämonen oder als ob vor zehn Minuten die Stadt Jesi in die Luft gegangen wäre und die Trümmer erst jetzt langsam wieder zu Boden sanken. Und von ihm ist auch jener rothblonde Männerkopf im schwarzen Hut, der ganz und gar aus einer dunklen Rembrandt'schen Tonart geht, lebensgroß, fest durchknetet, daß jede Form auf dem rechten Flecke sitzt. Ein starker, im Dunkel leuchtender Fleck, den ich ihm gar nicht zugetraut hätte, namentlich nicht, wenn er persönlich dabeisteht und deutsche Kalauer macht, um den Wiener Kunstkritikern zu zeigen, daß er kein Asiate mehr ist, sondern mit ihnen auf dem nämlichen indogermanischen Niveau steht. Auch mein alter Freund Josef Kiss stand dabei, der erfolgreichste der jetzt lebenden Balladendichter. Wer dichtet noch Balladen? Zum letzten Male that es vor einigen Jahren Oskar Wilde, der Vervehmte, als er aus dem schweren Kerker von Reading kam und jenes Meisterwerk schrieb: „The ballad of Reading gaol“, förmlich ein kleines Epos von Auswurftragik. Balladen werden in Mitteleuropa nur noch in den Literaturklassen der Mittelschulen gele-

sen, von denselben Knaben, die sich für Mohikanerromane begeistern, und in Konzertsälen gesungen, wenn sie von Löwe vertont sind. Aber in Ungarn dauert der große Balladenerfolg noch heute an und die düsteren Gesänge Josef Kiss' sind in über zehntausend Exemplaren verbreitet. Das fiel mir ein, als ich den kleinen, strammen Poeten da unter den ungarischen Bildern wandeln sah, den Schwarzmalter und den Schwarzmalern, die richtige Staffage für den gemeinsamen Vordergrund aller dieser Bilder, das seiner Wischung harrende Parket.

In Budapest sind alle diese Bilder natürlich bekannt, ich brauche also ihre Eigenschaften schwerlich zu erörtern. Es freut mich nur zu sehen, daß meine Wiener Kollegen diese Unaussprechlichen so weit goutiren. Es herrscht wirklich große Anerkennung und ich bedaure, daß Richard Muther zum Kongreß gereist ist, denn er hätte hier gewiß etwas von der frischen Kraft gefunden, die er nicht überall findet. Auch ich, dem Manches neu ist, bin von Manchem überrascht. Von der wirklich eleganten Entwicklung, welche die Porträtkunst Ludwig Márk's genommen hat. Von den Plastiken Ligeti's und Telcs'. Von Letzterem ist aus Rom jener glattrasirte feiste Römerkopf hier, den Jedermann als Vitellius anspricht. Welch ein enthauptungswürdiges Individuum! Die Bilder Julius Kan's machen mir auch Vergnügen, und nicht zum Wenigsten weil sie ein Architekt gemalt hat. Von einem Architekten, der solche Landschaften malen kann, möchte ich mir ein Haus bauen lassen. Und eine Landschaft möchte ich mir von einem Maler malen lassen, der auch ein feiner Sänger ist, wie Schindler es war. Daß er auch ins Irrenhaus gelange, wie Ladislaus Paál und der jetzt so gefeierte Komponist Hugo Wolf, fordere ich nicht. Schade, daß eine größere Paál-Ausstellung hier nicht zu Stande gekommen ist. Dieser Fontaineblauer, dieser Munkácsy der Landschaft, hätte hier Augen geöffnet. Augen, um in schrecklich Abgründe hinabzuschauen, wo Dunkelheiten sich Zusammenballen zu Baum- und Felslandschaften. Die Landschaft ist ja die moderne Lyrik. Das eigentliche literarisch-lyrische Jahrhundert ist das achtzehnte, das neunzehnte ist das der großen Prosa, das zwanzigste wird das des Feuilletons sein. Man wird keine Zeit mehr haben, länger als vier Spalten lang bei einer literarischen Sache zu verweilen. Wer ans Publikum kommen will, wird sich das Unterhaltungsmoment zu Nutze machen müssen. Seine Sache vorspielen lassen, oder selbst vortragen, oder sie vorturnen, vortanzen, vorexperimentiren. Ich glaube, daß man im zwanzigsten Jahrhundert weniger Bücher und noch mehr Zeitungen drucken wird. Im Jahre 1950 wird die erste „Geschichte der Artikel-Literatur im XX. Jahrhundert“ erscheinen.

Doch ich komme ins Tausendste, ehe ich im Hundertsten war. Von der Ausstellung ist dem ungarischen Leser weiter nicht viel zu berichten. Ein kraftvolles Porträt von Lábló (Freiherr Mumm von Schwarzenstein) ist auch zu sehen. Ein sehr sonniges Aquarell von Tull, mit vier oder fünf Bauern, gefällt allgemein. Die naiven Sachen von Nagy Sándor nimmt man nicht so glatt hin, obgleich er Berührungspunkte mit Maurice Denise und Vogeler hat. Der Szolnoker Hausgang von

Bihari und seine kleinen Landschaftsmotive von der Theiß und Zagyva, auch aus dem Biharer Komitat, finden Verständniß. Glatz, Kézdi-Kovács, das sehr interessante Frauenporträt von Aladár Kriesch, ein Intérieur von Max Bruck, die Schneelandschaft von Szlányi werden gewürdigt. Ich vergesse die starke sonnige Note Grünwald's und das Kapitalstück von Szenes (Mädchen mit einer Henne). Ich glaube es fehlt Niemand mehr. Ich möchte nur wünschen, daß der Besuch recht stark werde. Aber es sind jetzt gleichzeitig zehn Kunstaussstellungen in Wien – und zerreißen thut sich der Wiener doch nicht gern.



Ungarische Künstler in Wien.

Salon Pisko

(Fremden-Blatt, Nr. 97. S. 9–10. Mittwoch, 8. April 1903)

Drei ungarische Musen sind nach Wien gekommen und empfangen jetzt im Salon Pisko. Nämlich eine Gruppe junger Maler, zwei Bildhauer und ein Architekt, der aber auch Maler ist. Lauter moderne Menschen, voll von dem Empfinden des frischen Tages. Es sind auch einige darunter aus der Malkolonie Nagy-bánya, diesem ungarischen Worpswede, und einer aus Szolnok, der berühmten Theißstadt Pettenkofen's, wo das ungarische Unterrichtsministerium so hübsche Malerateliers hat erbauen lassen, die auch so billig sind. Die meisten dieser Künstler habe ich vor zwei Jahren auf der internationalen Ausstellung zu Venedig gesehen und von dort aus an dieser Stelle besprochen. Aber nur zwei der hiesigen Bilder waren in Venedig, alles Andere ist neu. Die Anordnung ist im Allgemeinen gut, obgleich nicht alle Wände einer aus Zimmern bestehenden Wohnung lichtiges Licht haben können. Einzelne Zimmer haben durch Gruppierung gleichartiger Bilder sogar eine starke besondere Stimmung. So namentlich eines, wo Bilder von Ladislaus Paál (Mit Accent auf dem zweiten „a“) vorkommen. Diesen Namen sollen sich die Wiener jedenfalls merken, oder vielmehr auffrischen, denn er war vor einem Vierteljahrhundert den Wiener Ausstellungsbesuchern nicht unbekannt. Ladislaus Paál ist im März 1879 im Irrenhause gestorben, wo er die letzten andert-halb Jahre zugebracht hatte. Er war nur 31 Jahre alt und hat nur etwa 160 Bilder gemalt. Eine leidenschaftliche, tragische Natur, dabei ein Charmeur, wie die Meisten, deren Stirne mit dem Zeichen gezeichnet ist, das frühen Künstlertod bedeutet. Paál ist, merkwürdig genug, eines der stärksten Talente der Schule von Fontainebleau. Ein Ungar, der von diesen Franzosen als ihresgleichen betrachtet und geliebt wurde. Jahrelang wohnte er in jenem Barbizon, dem berühmtesten Maldorfe der Welt, und war der Intimus und Liebling Millet's. Bis zum Tode dieses Meisters war er von ihm unzertrennlich und sein Nachlaß strotzte von Millet-Briefen. Nach Barbizon war er von Paris gekommen, wo er 1873 mit Munkácsy zusammen gearbeitet, nachdem sie Beide das Knaus'sche Düsseldorf überwunden hatten. Von dorthier hatte Paál ein gewisses Schiefergrau auf der Palette behalten, das er in Frankreich loszuwerden trachtete, das sich aber zeitweilig mit einer eigenen Halsstarrigkeit wieder meldete. Der Weg von Düsseldorf nach Paris hatte ihn über Baylen geführt, auch so ein Malerdorf bei Amsterdam; drei Studien in der jetzigen Ausstellung (von 1870) erinnern an diese Station. In Holland ist Paál noch jetzt sehr geschätzt. Ein Kenner, wie der berühmte Maler Mesdag, der im Haag eine allbekannte Bildergalerie besitzt und Fontainebleau sehr kultiviert hat, führt

mit seinen tadellosen Daubigny, Rousseau und Millet auch eine ganze Serie Paál, für die er förmlich Propaganda macht. In Ungarn hat Paál's Stern erst voriges Jahr durch die große Paál-Ausstellung im vollen Glanze aufgeleuchtet. Die Ungarn sind nämlich in der Kritik landsmännischer Kunst gerade das Gegentheil von Chauvinisten. Nirgend hat z. B. ein Laßlo einen so schweren Stand als in seiner Heimath. Auch die Bedeutung Paál's wurde erst voriges Jahr voll anerkannt, wozu ein trefflicher Kunstschriftsteller, Dr. Bela Lazar, in der vornehmen ungarischen Kunstzeitschrift „Művészet“ (Kunst), Verlag von Singer und Wolfner, wesentlich beigetragen hat. Ich habe diesen Winter in Budapest nur noch beaux-restes dieser Ausstellung gesehen, darunter aber wirklich großartige Sachen. Voll Kraft und Leidenschaft, in der düstersten Skala, in allen Schwärzen der Melancholie begraben, aus denen aber die eigenthümlichen Jauchzer des ungarischen Temperaments mit einer besonderen feinen Grellheit hervorstechen. Jedes Bild eine „Ap-passionnata“. Man sehe nur die hier ausgestellten Stücke, etwa die schwarze Landschaft mit dem weißen Gebrodel am Horizonte, oder die Studie aus Fontainebleau mit den bemoosten Felsbrocken vorne. Man wird die Klaue des Meisters nicht mehr vergessen. Von seiner ganzen Größe geben freilich diese Proben nicht das Maß.

Einigermaßen zur vorletzten Generation gehören noch Alexander Bihari und Gustav Magyar-Mannheimer, aber sie haben die Frische, den heutigen Tag mitzufühlen und mitzugestalten. Bihari verdankt seinen Namen dörflichen Richter- und Wirthsstuben, von deren geweißten Wänden sich die Schwärze von Pußtenmenschen und Zigeunern mit allem Humor des Kolorits abhob. Mannheimer hat in Venedig den großen Erfolg gehabt, daß die Stadt eines seiner Bilder um 4000 Lire für die neue städtische Galerie ankaufte. Jetzt sieht man von Bihari eine ganze Wand voll lebendiger Landschaftstudien aus Szolnok und dem Bihar Komitat. Die mit den schwarzgrünen Eichen sind Bihar, die mit graugrünen und strohgelben Tönen Szolnok. In der Mitte ein famoser weißgetünchter Hausgang, durch dessen schwere Rundbogen rundbogige Lichtflecken auf das Pflaster fallen. Sehr gut gesehen das Alles und die kleineren Sachen mit einer gewissen Zierlichkeit von gestern gegeben. Mannheimer hat in einer Stube 22 Bilder vereinigt, die sehr verschieden geartet sind. Man sehe die „Landschaft bei Jesi“ (Italien) mit ihrer originell heroischen Luft, deren Zauber man nicht widersteht, und noch andere energische Tieftönigkeiten – und dann wieder diese zierlich gezeichneten und dünn kolorirten Bildchen, wie die Bauern mit dem Wägelchen, deren grün und gelb gemischte Landschaft an die der ungarischen Spielkarten erinnert, oder die Budapester Regenstimmung mit dem weißen Sonnenschein auf den Dächern, oder das Bildchen mit den Truthühnern. Und dann wieder diese „Vorstadtleute“ in gelb nachglühender Abendlandschaft, mit farbigen Lichtern, die wie vom Wind an die Dinge geworfen sind. Er experimentirt viel und mischt Mischungen aus zahllosen kleinen Dosen, die nebeneinander haften. Als ehemaligem Makartschüler gehen

ihm wohl auch solche Reminiszenzen nach, z. B. in einem kleinen Idyll, in dem winzige Pröbchen eines ganzen Makart'schen „Sommers“ beisammen zu sein scheinen. Und dieselbe Hand malt den mächtigen Kopf eines rothbärtigen Mannes mit schwarzem Hut, ganz aus Rembrandt'schem Dunkel herausgemodelt, mit unverrückbar sitzender Anatomie.

Das Porträt ist natürlich stark vertreten. Selbst Laßlo erscheint, und zwar mit dem lebensgroßen Bilde des deutschen Gesandten in China, Freiherrn Mumm von Schwarzenstein, mit energisch gefärbtem Gesicht vor röthlichem Hintergrunde und dem gelben Bande des Schwarzen Adlerordens um die Brust. (Daneben hängt eine ungemein ruhig und tonig gegebene kleine Studie.) Ein sehr geschätzter junger Porträtmaler ist Ludwig Mark, der erstaunliche Fortschritte gemacht hat. Das schlanke, elegante Sitzbild der schönen ungarischen Schauspielerin Frau Ratonyi, in schwarzem Kleide mit großem schwarzem Federhut gibt eine interessante Silhouette und ist voll Detailfeinheiten (Hände z. B.), dabei das Gesicht in gewissen auffallend konzentrischen Kurven mit gesundem Strich eingesetzt. Sehr merkwürdig sind die Porträts von Josef Rippl-Ronai, dem wohlbekanntem Pariser Künstler, der in der Gegend Carrières so eigenthümlich seine, nebelnd vernebelte Erscheinungen gefunden hat. Auch seine kunstgewerblichen Arbeiten sind sehr anerkannt. Das Doppelporträt seiner Eltern, in graulicher Tonart halb zeichnend hinarabeskirt, wird gewiß ansprechen. Sein Selbstporträt, gleichfalls in Grau, erinnert an den jungen Lenau. Dann kommen seine eigenthümlichen Schwarzweißarbeiten. So das meisterhafte Frauengesicht, dessen Züge in wenigen Linien, aber mit aller feinfühligem Linienkunst von heute ergründet sind. Und als Perle die schwarze Dame, die einen grünen Vogelkäfig hält, wobei Gesicht und Hände als blasse perlenreine Tonflecken von feinstem Umriß aus dem allgemeinen Dunkel hervortreten. Ein kleines Winterbild aus Rußland fällt ganz aus dieser, etwas gespensternden Art, ist aber wieder in seiner Weise ansprechend. Sehr bemerkenswerth ist noch das „schwarze“ Damenporträt von Andor Boruth, dem man ansieht, daß der Künstler viel in Spanien studirt hat. Desgleichen Aladar Kriesch's Porträt seiner Mutter, in schwarzer Schauben, mit gelindem Stich ins Archaischere.

Dann sind einige starke koloristische Talente zu nennen. Alexander Csok, der vor Jahren sogar im Künstlerhause eine große goldene Medaille davontrug (mit einem unheimlich blauen Dachkammerbild voll Armuth) hat ein großes Bild: Herr und Dame in einer Laube. Die Dame in Weiß, der Herr in grauem Sommeranzug, das Laub mit großen einzelnen Blättern hinter ihnen und um sie her Alles durchsprengelnd, und dabei Alles von gedämpften Tageslicht durchsetzt. Etwas durchaus Atmosphärisches, Frucht langer malerischer Versuche. Ein Kolorist, den man für einen Engländer halten möchte, ist Karl Ferenczy in dem großen Bilde: „Abraham opfert Isaak“. Der Engel, in gelblichem Kleide, tritt dazwischen, und grünes Laub wirft seine Flecke auf alle Farben. Es ist überhaupt ein eigenartig harmonischer Farbenfleck, mit lauter besonderen Tonschwebungen, die ruhevoll zusam-

mengehen. Nur eine einzige weiße Note, am Gürtel Isaak's fällt störend heraus. Was Ferenczy kann, sieht man noch an zwei anderen großen Bildern. Zwei badende Männer an einem blauen Bach unter großen dunkelgrünen Bäumen haben eine seltene Kraft der blau schattenden Sonne; man ist einigermaßen an Wilhelm Trübner erinnert. Und ein drittes großes Bild zeigt ein Motiv von Nagy-Banya mit Fiakern, die in der intensiven Nachmittagssonne tiefblaue Schatten werfen. Immer ist es eine große Wahrheit des Lichtlebens, ob in Dämpfungen oder in lustigem Losknallen. Einige Verwandtschaft hat er mit Karl Kernstock, dessen „Pflaumenleserinnen“ in starkfarbigen Kattunen diese starke Aufrichtigkeit haben. Immerhin wird man eine andere Szene des Künstlers vorziehen, ein bäuerliches Pärchen, das in dringender Umarmung unter einem Baume sitzt, während ringsum tiefes Grün sich mit Sonnenschein mengt. Das Bild ist durchaus ganz und stark und wäre einer öffentlichen Sammlung würdig. Zu den Sonnigen gehört ferner Bela Grünwald, in einer großen Baumlandschaft (Nagy-Banya), in der ein rother Sonnenschirm die Gegennote angibt. Dann Glatz mit seinen gelben Pappeln, hinter denen der Plattensee seinen blauen Streifen zieht. (Ich ziehe übrigens ein ruhigeres Bild, mit Hügeln, vorne ein Bursch mit Pferden, vor.) Andere bewegen sich lieber auf der Schattenseite der Erscheinung. Vortrefflich ist Johann Vaßary in einem weiblichen Akt, dessen mattes, feintoniges Wesen meisterlich von einer schwarzgekleideten Nachbarin abgehoben ist. Sein Bild mit Weidenbäumen, die sich in einem Bache spiegeln, ist ganz und gar eine schummerige grau-grünliche Tonstudie von großem Reiz. Der Robuste bis aufs Messer ist dagegen Adolf Fenyés, dessen große Studien aus dem niederen Volk von Kraft strotzen. Auch er hat sich seine Velazquez und Ribera gut angesehen, aber eine Faustarbeit wie sein „Bettler“ in der Ecke ist nicht zu verachten. Seine Landschaft bei Salgo-Tarjan hat im Hintergrunde treffliche dunkelerdige Hügel. Kraft ist auch der Charakter von Philipp Szenes, dessen tüchtiger brünetter Bauernmädelkopf hier alle Welt an die Müllerschüler erinnert. Ein Mädchen mit einer Henne im Schooße, mit starkem Grün und Sonne hinein, hat gleichfalls Fülle der Erscheinung. Ein geistvoller Künstler ist Julius Kan. Als Architekt gehört er der modernsten Richtung an und eine Sammlung von Entwürfen (bei Schroll in Wien erschienen) läßt ihn als Mann von Phantasie und unabhängigem Geschmack erkennen. Unter den Landschaften, die man hier von ihm sieht, wird der Feinschmecker wohl die grüne mit vielen einzeln aufstrebenden Bäumen bevorzugen, die bloß als Farbflecke, aber im Werth sehr richtig, gegeben sind. Andere sind mehr ausgeführt. Eine große von Lussin grande, mit Schnee auf dem großen Berg dahinter, ist in diesem Theile am besten. Andere sind Sonnenscheinstudien, und es ist immer Raumkunst in dem Inhalt eines solchen Rahmens. Von Alexander Nagy sieht man Bilder, die das Voraussetzungslose suchen und wirklich einen Zug von Naität erzielen. „Unser Garten“, mit Mann, Weib und Kind, hat etwas, als wäre es einem gelungen, handwerksmäßiges Zeichnen und Malen zu vergessen. Er be-

rührt sich mit gewissen letzten Parisern. Vielleicht wird er aber doch dabei nicht verharren. Große Frische hat ein Aquarell mit Bauern von Edmund Tull. An Courtens'sche Alleen erinnert ein Herbstbild von Ladislaus Kézdi-Kovacs, der von der Schriftstellerei herkommt und schon ein Stück Weg zum Maler zurückgelegt hat. Bemerkenswerth fein ist ein zwischen Weiß und Schwarz schwebendes Intérieur von Max Bruck. Und eine Schneelandschaft mit Heuschobern von Ludwig Szlanyi spricht durch sauberes Wirtschaften an.

Auch zwei Plastiker haben gewichtige Scherflein zur Ausstellung beigetragen. Eduard Telcs dürfte in Wien nicht mehr unbekannt sein. Er genießt jetzt ein Stipendium in Rom und hat von dort diesen felsenfest modellirten, ultraglaten Vitelliuskopf eingesandt; solche Köpfe gibt es dort noch heutzutage. Zwei lebensgroße Büsten des sehr begabten Nikolaus Ligeti stellen die Maler Rippl-Ronai und Bela Grünwald vor. Sie sind aufgelegt pikant und man möchte sie für gute italienische Modernitäten halten. Aber der Künstler hat auch sinnige Stunden. Man sieht hier sein Denkmal des „Anonymus“, jenes halb sagenhaften „Anonymus Regis Belae Notarius“, der zur Zeit Bela's IV. die Geschichte der ungarischen „Landnahme“ beschrieben hat. Der Künstler stellt den Chronisten selbstverständlich als Mönch in Kutte und Kapuze dar, sitzend, sinnend, augenscheinlich erfindend, den Mann von „Dichtung und Wahrheit“. Das fein gestimmte Werk wird als Denkmal ausgeführt. Es hat auch in Venedig so gefallen, daß es angekauft wurde, und zwar für ein ... Dantemuseum. Es sieht halt so dantesk aus.

L. H-i.



Sezession. Miethke

(Fremden-Blatt, Nr. 344. S. 17–18. Mittwoch, 13. Dezember 1905)

Die Ausstellung in der Sezession wird von Tag zu Tag wichtiger. Weil sie nämlich zum Denken und Fühlen in einer Richtung anregt, die man schier endgiltig verrammelt wähnte. Aber sie wird ewig gleich gangbar sein, wenn auch vielleicht unter wechselnden Namen. Entrücktheit wird immerdar in den nervösen Möglichkeiten, ja Bedürfnissen des Menschen liegen. Die Gestalten eines Georges Minne sind einer märtyrerhaften Kasteiungswonne fähig, wie sie nur die Thebais kannte. Jan Toorop hat von Heiligen ohne Heiligenschein geträumt, von Altarbildern ohne Altar, die er innerlich kniend gemalt haben muß. Oder vielleicht auch nicht. Wer weiß, welche Hypnosen oder Nervosen sich in diesen Formen ausstammeln oder ausjubeln. In den einen lebt ein abenteuerlicher Atavismus auf, eine Gottseligkeit als Ueberlebsel, und macht sich eine religiöse Kunstform. Der andere phantasiert linear durch die laue, flaue Dämmerung eines Pariser Vergnügungstages und nennt sich Rosenkreuzer, wie Carlos Schwabe (in den ersten Katalogen der Rose+Croix finde ich ihn noch „Schawbe“ gedruckt), von dem die Sezession jetzt auch eine Zeichnung hat. Wie viele verschiedene Beweggründe bedeuten die Namen in dieser Ausstellung, und alle kommen sie „religiös“. Selbst Louis Corinth, der Farbenkneuter aus Berlin, dessen Weltlichkeit kein Mensch bezweifelt, auch wenn er seine Grablegung malt. Sie ist ihm gewiß nicht mehr als ein überaus geschickt in Licht und Halblicht hinmodellierter Akt, ein Bravourstück gewollter Feinfühligkeit von Formenspiel mit Akkompagnement von Tönespiel. Vermutlich hat er es dem Liebermann des Delilabildes zuvortun wollen. Religiosität aus technischem Problem. Nicht anders Stuck's hingestreckter Christus, nach Art von Holbeins Christus im Grabe hinanatomiert, aber lediglich auf große, schattenwerfende Massenplastik, grau in grau wie ein gemaltes Steingebilde. Selbst Uhde, in seiner großen Szene: „Predigt am See“, mit all den Leutchen aus dem Volke, so aufmerksam sie dem heiligen Worte lauschen, wird nichts weniger als religiös. Es ist mehr Plage, als Stimmung darin; je sorglicher er die Personen durcharbeitet, in diesem großen Maßstab, der ihm nicht im Handgelenk liegt. Bei einem religiösen Bilde stört handwerkliche Ungelenkheit nicht; im Gegenteil, es ist, als halte ein Stotternder plötzlich eine Rede. Wunder. Während ein Meister, der sich handgreiflich plagt, um als plaglos Schaffender zu erscheinen, den göttlichen Funken vermissen läßt.

In der Sezession gibt es etliche, die etwas Wesentliches für religiöse Kunst besitzen. Nämlich die Freude daran. Diese Freude ist die eine Hälfte der künstlerischen

schen Frömmigkeit, die andere Hälfte heißt freilich Talent. Solche freudige Werkleute im Dienste des frommen Gedankens, oder in unserem Falle Losungswortes, sind vor allem Krämer, Bacher (der leider diesmal nicht dazu kam), Lenz, König, Andri; ich will nicht zu viele Namen nennen. Von Krämer weiß man es schon seit seinen Palästinabildern, besonders wenn man ihn darüber hat reden hören. Bacher hat längst giltige Proben geliefert. Lenz ist überhaupt eine innige Natur und wäre unter Umständen ein Bekenner geworden. König ist ein Poet in der Großstadt, der davon träumt, daß er naiv ist; folglich muß er wirklich Naivität besitzen. Andri ist ein Bauer und Idealist dazu. Um dem gemeinsamen Zweck zu dienen, steckt er sich in die Retorte und läßt sich dreimal verdampfen und wieder präzipitieren, bis er als etwas ganz anderes herauskommt. So in seiner großen Vision von der Dreifaltigkeit, diesem unerwarteten Bilde, zu dem er von Natur aus gar nicht verpflichtet war. Nicht anders Ederer, mit seinem reizenden Glasfenster, das dem Auge einen Ausblick in alles Immergrün des Jenseits öffnet. Es steckt mehr in den Leuten, als sie selber wissen, und ihr guter Wille geht noch ein ganzes Ende weiter, als die Gelegenheit ihn zu betätigen reichen mag. Sie war auch noch nicht oft genug da, die Gelegenheit, und sie wissen noch nicht. Nicht ob sie können, sondern ob sie sollen. In der Dreifaltigkeit Andris gärt es von mancherlei modernen Archaismen und Stilismen; es sind jene gewissen guten Dinge drin, die man später zu überwinden pflegt. Köstlich ist sein Altar mit dem holzgeschnitzten und vergoldeten Deckel, dem heiligen Johannes, der in halber Figur aus dem Wasser ragt. Andri hat das echte österreichische Schnitzgenie und in diesem Material einen selbsterfundenen Stil, der eine Merkwürdigkeit unserer stilsuchenden Zeit ist. Die gekräuselten Wellen des Wassers sind förmlich sehenswert. Man sieht deutlich, an der Hinterseite, wie er das beste Schema der Kräuselung sucht, bis er es findet und dann siegreich ins Werk setzt. Es ist elementare Stofflust in solcher Arbeit. Hoffentlich wird dieser Taufstein in einer unserer neuen Kirchen unterkommen. Für seine malerische Umgebung wären ja die Kräfte auch vorhanden. In der vorliegenden Zusammenstellung wirken sie freilich nicht organisch; die Persönlichkeiten und Methoden sind gar zu verschieden. Man sehe etwa den Müllerschen Neu-Kartonstil und Engelharts ergreifende Szene mit den toten Kindern, zu denen er die Studien wochenlang schauernd im Sezierraum gemalt hat.

Die Sezession bietet in diesen und anderen Arbeiten das Beispiel einer großen Aufraffung. Stimmung muß gezüchtet werden, was allerdings in Wien sein Nisi hat. In Beuron oder Monte Cassino geht es leichter; Talent natürlich vorausgesetzt. Es fehlt wohl auch an Ermunterung, zu verschiedenen Dingen, zum Beispiel zur Farbe, wenn man einmal farbige Plastik zu machen hat. (Schimkowitz, so viel Lob er verdient.) Oder auch an der unbekümmerten Knorrigkeit eines Ashbee. Von der großen Eigenschaften Mehoffers (Krakau) ganz zu geschweigen. So eine Mehofferwand, mit farbigen Entwürfen für seine Glasmalerei in der Kathedrale zu Fribourg, ist eine Welt für sich. Und zwar eine Urwelt, in der es wuchert von

Form und strotzt von Farbe. Mächtige dekorative Phantasie ist da mit erfinderrisch spielendem Kombinationswitz vereint. Das moderne Glasgemälde, das die Fesseln des ornamentalen Musters abgestreift hat und so phantastisch frei mit den kühnsten Gemäldeelementen schaltet, feiert hier einen Triumph. Es ist in unserer Zeit nichts Besseres geschaffen worden. „Jauchzet, ihr Himmel!“ Und der große Engel zu Plock tanzt förmlich in seiner großen Seligkeit. Woran natürlich die Gutgewöhnten aus Philistää, die niemals tanzen, gebührend Anstoß nehmen.

Einer sollte noch in dieser Ausstellung sein, der ist aber bei Miethke (am Graben) zu sehen. Früher stellte er gelegentlich in der Sezession aus. Es ist Karl Anton Reichel, ein Abkömmling des wackeren k. k. Feldkriegsregistrator, der den Reichelpreis gestiftet hat; natürlich nicht für solche Bilder, wie sie sein hochmoderner Sproß malt. Doch wer weiß, wenn er heute lebte ... ! Reichel ist ein Eigener, ja zum besten Teil Autodidakt, obgleich er auch bei Julian und in Dachau gewelt hat. Er wohnt jahraus jahrein im Gebirgsnest Großmain und hängt dort seinen malerischen und sanskritischen Träumereien nach. Die eine Seite seines Wesens ist nämlich brahmanisch geartet; der Ausdruck ist gewiß unrichtig; aber ich weiß keinen besseren für einen Menschen, dem die Bhagavad-Gita geläufiger ist als der Pentateuch. In einer Abendgesellschaft belauschte ich ihn neulich, wie er abseits von der Turba einigen Herren der Wiener Geisteswelt diese Dinge erläuterte und ihre Vorstellungen berichtigte. In minutiös ausgezirkelten Sätzen, die wie mathematische Formeln klangen, die Buchstaben abgezählt, die Silben auf einen haardünnen goldenen Faden gereiht. Eine stille Orgie in Uebersinnlichkeit. Nun hat er eine Reihe von Bildern und Miniaturen im neuen Miethke-Salon, als Gast der Wiener Werkstätte. Es sind Gesichte eines solchen Menschen, aber echt malerische. Natürlich Stilkunst von reinstem Wasser; früher sagte man „symbolisch“ oder sonstwie. Linien, in denen ein Ton tönt; Flächen von jener idealen Geometrie, in denen sich eine unbekannte Formel sichtbar abzuformen scheint; einige kaum schattierte Farben, wie aus einem optischen Apparat, den man morgen erfinden wird, schon gestern auf die Tafel geworfen. Da hängt unter anderem eine Mutter mit ihrem Kind. Sie heißt nicht „Madonna“, aber sie ist es. Irgend eine Ur-Madonna, eine subtile Formel für diesen Begriff, aus persönlicher Religion geboren und weder in katholische, noch in protestantische Farben gesetzt. Solche gibt es ja, und sie sind grundverschieden, wie im 17. Jahrhundert eine katholische Sprache und Sprachlehre entstand, um die übermächtig werdende Luthersche zu bekämpfen. Diese Nicht-Madonna, die aber mit Religion gesättigt ist (übrigens sofort verkauft), könnte jetzt ganz gut in der Sezession hängen. Und auch jenes betende Mädchen von eigentümlicher Problematik, bei der dem Künstler eine Art erlöste Kundry vorgeschwebt hat, nicht gerade ausdrücklich, aber eigentlich auch nicht abweisbar. Die Stilsucher geraten unbewußt in solche Nähen und streifen Verwandtschaften, die sie erst hinterher erkennen. So kommt die Nicht-Madonna irgendwie aus einer Sphäre, aus der vor Zeiten Cimabue und seinesgleichen gekommen. Die Pfor-

ten jener geheimnisvollen Welt sind noch keineswegs verschüttet, nur finden sie heute wenige. Am meisten von diesen Bildern sagt mir ein Gebirgssee, an dessen klippigem Ufer ein schwarzer Mann wandelt. Barhaupt, bleich und hager, eine hohe, dünne Gestalt in schwarzem Mackintosh. Mein unmittelbarer Eindruck war: Mitterwurzer in der Rolle jenes Zarathustra, der „also sprach“. Mit einer elementaren Simplizität gelingt da dem Maler ein Ewas von Illusion, eine Vorspiegelung von einem Etwas, in das der Beschauer so viel hineinlegen kann, als in ihm selbst ist.

Auch das ist Religion. Ein religiöses Bild. Ein Gefäß für das Ewige, das der Einzelne in der ihm eigenen Einzelform in sich trägt. Das beste, was die Kunst tun kann, ist ja doch, unserem Empfinden die Form zu leihen. Wer das kann, den nennt man mit dem jetzt landläufigen Worte „suggestiv“. Darin liegt die Stärke dieser jetzigen Stilisten, daß jedes Talent seinen eigenen Stil gibt. Wer das nicht kann, hinab mit ihm in den Limbus! Er hat nicht das Recht zu atmen. Ach, die Talente, die großen Eigenen, haben das zu allen Zeiten gefühlt und sogar gesagt. Selbst zu Zeiten, wo man es gar nicht für möglich halten sollte. Man höre die folgenden Sätze und versuche zu erraten, von wem sie sind. Natürlich nicht von Goethe.

„Durch die endlose Untertänigkeit, zu welcher ihr euch beim Kopieren in Galerien und Sälen verdammt (muß eure Phantasie) zu Grund und Boden gehen Denn die Aufgabe, Himmel und Erde! ist ja nicht, ein anderer, sondern ihr selbst zu sein, und euch selbst, euer Eigenstes und Innerstes, durch Umriß und Farben zur Anschauung zu bringen Ihr bildet euch ein, ihr müßtet durch einen Meister, den Raphael oder Correggio, oder wen ihr euch sonst zum Vorbild gesetzt habt, hindurch, da ihr euch doch ganz und gar umkehren, mit dem Rücken gegen ihn stellen und, in diametral entgegengesetzter Richtung, den Gipfel der Kunst auffinden und ersteigen könnt.“

Diese Sätze vor hundert Jahren geschrieben! Und noch viele andere, das Thema umständlich ausführende, dazu. Von Heinrich v. Kleist, in dem „Brief eines jungen Dichters an einen jungen Maler“. Nicht der aller-ultramodernste Zukunftsaesthetikus kann etwas von Grund auf Gründlicheres über den Fortgang der Kunst sagen. Und er sagte es, umgeben von Wiederkäuern der alten Kunst, unter diesen Larven die einzige vernünftig fühlende Brust.

So malt Maurice Denis heilige Szenen. Man sieht von ihm drei ganz herrliche Bilder in der Sezession. Die Anbetung des Jesuskindes in sonniger Herbstlandschaft, mit einer goldgelben Rebenlaube als Hintergrund. Eine Schulkinderszene mit vielen weißen Hauben, die natürlich alle Farben spielen („Notre Dame de l'Ecole“). Und eine Anbetung der heiligen drei Könige, mit einer Stallaterne, die am Boden steht und Mutter und Kind bestrahlt, während draußen im grünen Mondlicht die dunklen Schattenrisse von Rossen und Reitern abenteuerlich. Correggio hätte da diese Mütze gezogen. Weniger hoch steht das gleichwohl vortreff-

liche Bild Gauguins: „Traum Josefs“. Gauguin, der Seefahrersohn und spätere Pariser Wechselagent, der seine 50.000 Frank jährlich im Stiche ließ, um nach Tahiti zurückzukehren und dort zu leben, zu malen und früh zu sterben. Sein Josef ist ein brauner Tahitier und liegt auf gelber Liegerstatt, andere braune Menschen sitzen dabei, und draußen strotzt die Landschaft der Tropen. Ein religiöses Bild, an dem unsere Enggesinnten sich blaue Flecke stoßen. Weil der Josef braun ist. Aber sie würden kein Wörtchen raunen in der Santa Casa zu Loreto, angesichts der schwarzen Madonna, die der heilige Lukas selber gemalt hat. Und selbst eine gewöhnliche „Maria Aegyptiaca“ von mohrenschwarzem Teint würden sie mit keinem Worte kritisieren. Denn diese Dinge sind längst gebucht, im Bädeler natürlich, den sie ja auf der Hochzeitsreise gelesen haben. Aber ein kaffebrauner Josef? Von einem gewissen Gauguin?

L. H-i.



Wiener Künstlerhaus

Von Ludwig Hevesi

(Pester Lloyd. Nr. 63. Dienstag, 16 März 1909)

Ein Winter ohne alle bildende Kunst ist vergangen. Keine Denkmäler, keine Ausstellungen, keine Ausrottungen Otto Wagners, Winterschlaf der Sezession, des Hagenbundes, der Galerie Miethke, der Künstlergenossenschaft, der Klimtgruppe sogar, Snob und Antisnob im Waffenstillstand – man erkennt die Wiener nicht mehr. Bei Miethke war einmal eine modern starke Bilderausstellung Wilhelm Trübners, in der Sezession kürzlich eine Prachtausstellung von Frank Brangwyns. Radierungen, unter denen auch etliche leicht hingewaschene Aquarelle von feinsten Qualität hingen. Im Künstlerhaus sah man bloß den Aquarellistenklub; massenhaft und unbedeutend, durch ganze Körperschaften fadester mittel-westdeutscher Gäste verstärkt, d. h. geschwächt. Nun ist der wunderschöne Monat März da und die ersten Knospen springen, möchten aber bei diesem kalten Nebelreißen den Sprung lieber zurücknehmen. Das Künstlerhaus geht voran und eröffnet morgen seine 35. Jahresausstellung. Die Anwesenheit Sr. Majestät wird ein Fest daraus machen, wie alljährlich seit einem Menschenalter. Treue zur Kunst, das ist einer der hellsten Charakterzüge des Monarchen.

Glücklicherweise wird er diesmal keine öde Wüstenei betreten, wie in den letzten Jahren. Der Nachwuchs, der malende namentlich, ist erstarkt und es bot sich auch Gelegenheit, einige Kapitalstücke zu schaffen, mitten aus der Zeit heraus. Ein großes Repräsentationsbild und viele Porträts ziehen selbst das große Publikum an; jeder wird diese Dinge sehen wollen. Was der Genossenschaft fehlt, sind heute nicht die Talente, sondern eine äußerste Linke. Sie ist ein Parlament ohne jede Opposition. Selbst die frischesten Frischlinge hüten sich vor jedem Vorstoß, Wagnis, künstlerischen Neuversuch. Jeder sucht möglichst bald in ein Geleise zu kommen, in dem er gefahrlos weiterkommt; macht sich frühzeitig seine Schablone und wird nach seiner Manier selig. Die Porträtmaler klagen zwar auch so. Es läßt sich niemand mehr malen, sie müssen ihre eigenen Kinder konterfeien, wenn sie nicht müßig gehen wollen. Oder sie malen zum Geschenk, eine schöne Künstlerin, eine bejahrte Berühmtheit. Die Rasse der Auftraggeber scheint im Aussterben begriffen zu sein. Voriges Jahr gaben sich Adams und Schram gar selber den Auftrag zu zwei großen Wandgemälden für die Ausschmückung des Rathauses; sie waren aber danach, Verlegenheitswerke des Lokalpatriotismus. Diesmal hatte einer der Jungen, Josef Jungwirth, einen wirklichen, großen Auftrag, vom niederösterreichischen Landesauschuß. Eine Sitzung des Landtages zu malen, im Jahr 1908, mit 120 Bildnisfiguren, jede nach der Natur. Das ist richtige Kunstför-

derung, und sie hat sich selbstbelohnt durch einen großen künstlerischen Erfolg. Der junge Maler, der zwei Jahre schärfster Arbeit an diese Aufgabe wandte, hat sich nun plötzlich in die erste Reihe der Wiener Hoffnungen gestellt. Er hat im Künstlerhause einen ganzen Landtagssaal belegt, denn eine Wand ist mit seinem großen Bilde bedeckt, die anderen mit den vielen großen und kleinen Oelstudien, unter denen die lebensprühenden kleinen Porträts besonders interessieren. Man darf natürlich nicht an Herkomers Gemeinderatssitzung zu Landsberg denken, mit lebensgroßen Figuren, die eine ganze Wand des Sitzungssaales bedecken. Das kann sich der Gemeinderat von Landsberg gestatten; weil er's nämlich vom Künstler geschenkt kriegt. Wir kochen mit Wasser, aber es ist wenigstens Hochquell, und nicht einmal mehr „gedrosselt“. So eine gemalte Szene sieht übrigens heutzutage ganz anders aus als einst. Selbst in Terbrochs „Westfälischem Frieden“, in der Londoner Nationalgalerie, sind die sechzig Porträtköpfe schön regelmäßig hingeklebt, wie Briefmarken in einem Sammleralbum. Isabeys „Wiener Kongreß“ und Anton v. Werners „Berliner Kongreß“ sind Salonparaden ohne Leben. Heute muß selbst ein Landtag malerisch sein, wie Menzels „Eisenwalzwerk“. Als wenn der Landmarschall vor allem einem Lichtphänomen zu präsidieren hätte. Durch die Fenster links kommt ein kalter Wintertag herein, während rechts mehrere elektrische Kronleuchter Wärme spenden. Dies zwei Gegensätze von Kalt und Warm führen ein unendliches Kampfspiel um die Figuren auf, die in einem sprühenden Reflexleben agieren. Auf der Galerie stehen auch noch elf Lampen mit grünen Schirmen, die eine Reihe pikanter Lichter in das Helldunkel setzen. Und die Köpfe, die auf den meisten solcher Bilder wie eine Schnur farbiger Lampions ausgespannt sind, haben hier die Freiheit zu einem als „Gefühlslinie“ entlang schwingenden Reigen, dem oben auf der Galerie ein zweiter als unregelmäßiger Widerhall folgt. Und die Figuren selbst sind so natürlich gestellt und gesetzt. Die Sprechenden, Horchenden, Notierenden, die auf dem Sprunge stehende Opposition, einen Mann hoch, den Sozialdemokraten Seitz. Kein Mensch hätte dem Künstler eine solche Vollprobe von Leistungskraft zugetraut. Man wird sich den Namen Jungwirth merken müssen.

Unter den großen Porträts steht das des Deutschen Kaisers von Viktor Stauffer voran. Es wurde schon mit Spannung erwartet, schon wegen seines zeitgeschichtlichen Nimbus. Es ist ein Geschenk Kaiser Wilhelms an den Grafen Hans Wilczek, auf dessen Burg Kreuzenstein der Kaiser voriges Jahr zu Besuch geweiht. In der gothischen Welt Kreuzensteins wird das Bild auch zu dauerndem Gedächtnis seinen Platz finden. Und es paßt auch hinein, wegen des historischen Kostüms, das die neuzeitliche Uniform verdeckt. Der Kaiser trägt nämlich über der blendenweißen Garde du Corps-Uniform den roten Samtmantel des Schwarzen Adlerordens, der die ganze Gestalt umhüllt. Das Weiß wird nur an den Vorderärmeln sichtbar, da der Kaiser beide Hände auf die Kuppel des Pallas stützt. Im blitzenden Stahl spiegelt sich das Rot des Samtes, den Kopf bedeckt der silbern blickende Ad-

lerhelm. Als Hintergrund dient der leuchtenden Gestalt das neutrale Dunkel einer Wand, mit der herkömmlichen Säule davor und einem schmalen Streifen Luft. Als Porträt zunächst ist das Bild vortrefflich. Der Künstler bekam reichlich Sitzungen, die letzte in Wilhelmshöhe, wo der Kaiser, wie auch die Kaiserin gelegentlich hervorhob, sehr frisch und wettergebräunt aussah. Diesen kräftigen Fleischton, als rötlich-gelblichen Valeur, hat der Künstler vollauf zur Geltung gebracht, was ihm bei der Nachbarschaft des vielen Rot zum Lobe gereicht. Dieses Rot an sich ist übrigens nicht weniger als günstig. Es hat einen leeren Glanz von heller Rubinfarbe, auch fällt der Stoff zu dünn und scharf in den Falten, vollends wenn man an die mächtig bauschenden Faltenwürfe denkt, welche die Purpurmäntel in der Barockzeit hatten. Die waren für die Maler erfunden. Dieser Samtmantel von heute läßt sogar die Kanten der Epauletten als störende Formwidrigkeit durcherkennen, die der Schulter ein künstliches Profil gibt. Doch das ist nun einmal das historisch Gegebene und wird als authentisch willkommen sein müssen. Der Kaiser trägt diesen bedeutsamen Habit sehr schlicht und ohne Pose, die Figur macht überhaupt einen sympathischen Eindruck. Der Maler, ein Schwager Canons, gehört nicht mehr zu den Jungen, er hat sich aber seit einigen Jahren, nach Abstreifung der Canonschule, in selten vorkommender Weise verjüngt. Auch ein feines Damenporträt in dieser Ausstellung (Frau v. Reininghaus), mit duftig behandelter Toilette, zeugt davon.

Ein Porträt von Bedeutung ist ferner das des regierenden Fürsten Liechtenstein, von John O. Adams. Er sitzt im Frackanzug, auf dem Weiß der Hemdbrust schimmert das goldene Vließ. Das Gemach ist tiefschattig, nur hinten links fällt ein Fensterlicht zweiter Ordnung ein. Die Möbel sind von einem alten Dunkelrot, das uns als Anklang eines Farbtones mitspricht. Es ergänzt das rötliche Element, das in der gesunden, ja tiefen Teintfarbe des bärtigen Antlitzes vorherrscht. So ist das Ganze aus wenigen ernsten Tönen zusammengestimmt. Fern von aller Kuriosität des Effekts, im Sinne einer ruhigen Gehobenheit: Einige Dämpfung des Schwarz und Weiß, durch die Zeit, wird noch dazu beitragen. Von Adams ist auch noch das hochelegante und dabei malerisch dankbare Porträt der Sängerin Selma Kunz. Ein durchaus brünettes Bild; auch das leicht schwarze Kleid, das eine Spirale um die aufrechte Figur skizziert, und das schwarze Klavier, vor dem sie steht, sind nicht als blond anzusprechen. Der Teint, sammt dem tiefen viereckigen Ausschnitt, hat den entsprechend dunklen Reiz, und dazu stimmt ein Anflug von melancholischer Resignation, dessen stadtbekannte Grundlosigkeit sich als leise Nuance von Koketterie verrät. Und der Gegensatz zu diesem Schwarz-in-Schwarz ist ein großes Weiß-in-Weiß, mit fünf lebensgroßen Figuren in leinenen Operationskitteln. Adams hatte die blutige Idee, den berühmten Chirurgen, Professor Wertheim, bei der Operation eines Tumors im Unterleib dazustellen. Im Bettinapavillon, unter dem Beistand des Dozenten Mikulicz, zweier Assistenten und einer Wärterin. Das Zimmer ist weiß, die Kittel sind weiß, der metallene Wasserstän-

der und die Instrumente blitzen weiß: blutrot aber ist die ungeheure Wunde, aus der der Tumor schon seine schauerliche Masse rundet. Vor dem vielen Rot wurde den Herren im Künstlerhause selber schon bange, denn der Maler deckte noch hinterher einen Teil davon mit einem weißen Laken. Und da das Bild bereits unter seiner Glasplatte geborgen war, malte er dieses Linnen . . . auf die Glasplatte. Das Bild an sich ist sehr gut. Man malt das doch heute viel koloristischer als vor zwanzig Jahren Gervex den Chirurgen Péan mit seiner weißen Assistenz am Operationstisch. Das war eine bildsaubere Szene, mehr wie aus einer Herrschaftsküche heraus, wo eben ein Braten dressiert wird. Von Blut sah man dabei nichts. Heute ist Blut eine rote Farbe, die der Kolorist nicht missen mag. Unnötige „Sensation“ ist der Tumor als solcher, in den zwei stählerne Haken eingreifen, um ihn herauszuheben. „Tranche de vie saignante“ sagte man in Paris zur Zeit Henri Becques, als man im Theater das „genre rosse“ pflegte. Malerisch ist damit nichts gewonnen, also wozu die Apotheose eines Neugebildes? Vorzüglich ist der kraftvolle Kopf des Operateurs, fast schon überplastisch in seinem massiven Relief. Sehr geschickt ist all das Weiß in seinen verschiedenen Tonigkeiten behandelt. Noch ein berühmter Chirurg ist übrigens auf der Ausstellung; Professor Baron Eifelsberg, gemalt von Joannovits. Dieser überaus geschickte Künstler hatte voriges Jahr eine Zeit der faden Eleganz, von Toiletten- und Tapeziererfarben, die auf der Zunge den Geschmack von Schaumtorten hervorriefen. Jetzt hat er ein schwarzes Jahr, das sich sehr interessant anläßt. Baron Eifelsberg und der Kommerzialrat Peter Habig sind so dargestellt, sitzend, in ganzer Figur; vorzüglich durchstudierte Erscheinungen und in der schwärzlichen Tonart von der Art spanischer Pikanterie.

Heller scheint die Sonne Lászlós. Man sieht von ihm das 1906 gemalte Sitzbild Sonnenthals im schwarzen Pelzmantel, mit dem en face herausleuchtenden, rosig illuminierten Gesicht, das in einem mäßig beleuchteten Wohnraume einen wohlthätigeren Lichtreiz entfalten muß. Dafür sieht man im grellen Ausstellungslicht die Feinheiten seiner geistreichen Zeichnung, die Virtuosität im Nachmodellieren und Linienspiel eines Auges, eines Nasenflügels oder Mundwinkels. Das sprechende Bildnis eines Sprechkünstlers. Ein anderes Porträt Lászlós stellt die junge Fürstin Lilly Kinsky dar, in blauen und rosa Duft von Flören gekleidet, überaus geschmackvoll arrangiert. Eines der appetitlichsten Mädchenbildnisse ist ferner von Horovitz, das seiner jugendlichen Tochter, in hellblauem Kleidchen sitzend, das Gesicht von einer Klarheit wie Mondschein, die Ausführung von jener Meisterschaft des Sauberen, die der heutige Geschmack ja zugunsten farbentechnischer Pikanterien geopfert hat. So ein Bild ist heute wie ein Mädchen aus der Fremde. Aber aus einer angenehmen Fremde. Horovitz hat übrigens auch die Naturstudie eines seiner besten, älteren Porträts, der alten Gräfin Potocka, ausgestellt. Da sieht man, wie er die Verklärung gleich im ersten Griff hatte. Sie sahen die Natur gleich so destilliert an, während es heute reizt, dem Destillationsprozeß beizuwohnen. In Budapest wird es auch interessieren, daß ein tüchtiges Porträt des

Bischofs Fraknói, von Temple, zu sehen ist. Sitzende Halbfigur, mit einer optischen Täuschung von imposanten Verhältnissen. Unter den jüngeren Wienern ist dann noch W. V. Krauß, einer der begabtesten für das moderne Porträt. Sein Sportsman, Baron Parisch, im jagdmäßigen Dreß, ist eine schneidig gegebene Figur. Schattenstein (Frau Auernheimer), Epstein, Rauchinger, Krestin, Scharf wären weitere moderne Porträtamen. Im Genre ist weniger Bewegung. Gediegen, wie immer, eine Beth-Hamidrasch-Szene unseres Landmannes Isidor Kaufmann, aus seiner galizischen Welt, und noch zwei rabbinische Einzelfiguren, mit einer förmlich religiösen Sorgfalt gemacht, wie jetzt wieder häufig in Wien. Tomec, Suppantchitch, Brunner, Quittner, Baschny, neuestens Windhager, sind gute Namen. Sie stehen jedes Jahr unter guten Bildern. Auch die plastische Kleinkunst blüht, namentlich der Nachwuchs in der Palette. Sornik geht auch mit Kraft ins Große; Gruppe von vier lebensgroßen Mönchen auf dem Beerdigungsgang, sichtlich von Rodins „Bürgern von Calais“ angeregt. Ein Pariser Gast, Sinayeff-Bernstein, ist ein scharfer Marmor-Realist, für das Porträt wie für Nacktes. Reizend die sitzende Marmorstatuette der Baronin Schey und die bronzene des Professors Leschetitzky. Die Statuettenkunst sollte wirklich schon landläufiger geworden sein als sie es ist. Die lebensgroßen Büsten Bernsteins (Berthold Fischauer, Professor Leschetitzky) haben etwas Strotzendes. In diesem Künstler wohnen zwei Seelen, die eines wilden Moskowiters und eines jüdischen Pfeifenschneiders, wie sie Anno dazumal blühten. Das ist eine gute Mischung, damit hat er sich in Paris durchgesetzt.



Internationale Kunstschau Wien 1909

Von Ludwig Hevesi.

Pester Lloyd, Nr. 101. S. 1–3. Donnerstag, 29. April 1909)

Wien, 26. April.

Die Klimtgruppe, deren vorjährige Kunstschau einen so frischen Luftzug in den Wiener Sommer brachte, wiederholt soeben ihre Tat. Die weißen Bauten Hoffmanns haben ja einen Winter ausgehalten, der für zwei ausgab, was man von ihnen nicht einmal verlangen durfte. Nun sind sie wieder bezogen, und zwar von einer sehr internationalen Gesellschaft. Am meisten freut mich dabei die Unabschreckbarkeit der Beteiligten, zumal der Geldkräfte. Denn der große künstlerische Erfolg des Vorjahres war, ganz unter uns, denn doch mit einem baren Fehlbetrag von 100.000 Kronen gefüttert. Und dafür sind die Opfernden mit der Noblesse, die schon wirklich nobel ist, aufgekommen. Ja, sie schicken sich soeben wieder dazu an, obgleich infolge der Balkanmisere zum Teile nicht ohne einiges Zaudern. Immerhin, bei sogenannten Geldmenschchen ist so viel Idealismus nicht gering zu schätzen; es sollte für sie ein eigener Orden, das Idealkreuz, geschaffen werden. Was diese Ausstellungen der Klimtgruppe noch besonders erstaunlich macht, ist, daß sie immer erst im vorletzten Augenblick unternommen werden können. Die amtlichen Erlaubnisse lassen sich so lange Zeit, daß dann in drei oder vier Wochen alles durch heftiges Schütteln aus dem Ärmel ins Werk gesetzt werden muß. Voriges Jahr kam man in der Tat erst Ende Mai heraus und sofort in eine verfrühte Hundstagshitze hinein. Heuer ist man wenigstens in menschlicher Jahreszeit fertig geworden; bis auf Einzelnes, z. B. eine Sammlung Tooropscher Werke, die noch aussteht. Besonders verdienstlich ist die Menge neuester Pariser Bilder, die man in aller Hast beschafft hat. Zum ersten Male sieht man hier die neue Farbenschule, die sich aus der Erbschaft Gauguins, des Südseeinsulaners, entwickelt hat. Immer, wenn man glaubt, nun sei der Kreis der farbigen Möglichkeiten ganz durchmessen, und es müsse etwas ganz anderes, womöglich wieder etwas Farbloses kommen, blüht noch ein letztes Farbwunder auf, vermutlich auch dieses in Erwartung eines noch letzteren, eines allerletzten und so fort in unendlicher Blühsal.

Der Clou der sehr umfassenden und mannigfaltigen Ausstellung ist Gustav Klimts Gemälde: „Die Hoffnung“. Es wurde schon vor sechs Jahren gemalt und gehört dem verdienstvollen Kunstfreund Herrn Fritz Wärndorfer. In seinem Hause blühte es hinter geschlossenen Flügeltüren, wie in Kirchen alte Andachtsbilder, nur die Vertrauten haben es gesehen. Klimt wollte es schon dazumal ausstellen, allein Minister v. Hartel, der damals der Sezession wohlwollte, beschwor

ihn, es zurückzuziehen, um nicht allzu viel glühende Kohlen auf das Haupt der Jungen zu sammeln. Ein junges Weib in gesegnetem Zustande, ohne jede Hülle, wollte man das der Oeffentlichkeit zumuten? Seitdem hat allseitiges ernstes Erörtern des ganzen Rattenkönigs von Begriffen, den die bürgerliche Sittenkommission auf den Index gesetzt hat, das Empfinden des Publikums doch einigermaßen geklärt. Wie das Theater, ist auch der Ausstellungssaal nicht für Kinder, sondern für Erwachsene. Soll der reife Mensch sein ästhetisches Erfahren, zu dem sogar das unästhetische gehört, in einen Backfischhorizont einschnüren lassen? Vor wenigen Jahren noch hätte da die Zensur eingegriffen, heute wäre das eine Blamage. Das Publikum mag sich in aller Freiheit zanken, ob schön, ob nicht schön; entscheiden wird es diese Frage nicht. Nur wenige „skandalisieren“ sich, wie man das ja nennt, eine Menge Leute sehen die Andacht zum Menschlichen, die tiefe Andacht zum ewig Menschlichen, die in dieser Darstellung lebt, sie fühlen sich ergriffen von dieser letzten Unumwundenheit, mit der die Verkörperung alles Süßen und Bitteren, was im Begriffe „Weib“ lebt, ihnen vor Augen tritt. Wem diese in ihrem Kontur so ungewohnte Profilmacktheit nicht „ästhetisch“ erscheint, wohne ruhig weiter in seiner Ueberzeugung. Stratz erzählt von einer Künstlerin, die ihm gesagt habe, „ein schönes Weib müsse im Zustande der Gravidität am schönsten sein“. Als vor vielen Jahren Bonnat seinen verrunzelten, nackten Greis Hiob ausstellte, war auch ein groß Geschrei über das Unästhetische des Anblicks. Der Künstler solle nur das „Schöne“ darstellen usw. Als ob die Ruine eines Menschen nicht ebenso „schön“ wäre wie die einer Burg. Rodins Statue einer Greisin ist ein herrliches Werk, wie Houdons nackter Porträtgreis Voltaire eines ist. Der Bourgeois ist freilich gewohnt, das Weib als eine Art Polstermöbel zu betrachten, an dem die Tapeziererarbeit streng nach dem Musterbuch ausgeführt sein muß. Gut, er braucht sich ja „la belle Heaulmière“ nicht zu kaufen, und Klimts „Hoffnung“ auch nicht. Für den Künstler hatte diese Form einen elementaren Reiz, dem sein „Artistismus“ nicht widerstehen konnte. Rodin erfuhr das einst ebenso, als er nach einem weiblichen Modell arbeitete, das ihn ganz unqualifizierbar interessierte. Einer Tages sagte sie: „Morgen werde ich wohl nicht mehr kommen, weil ich schon entbinden werde.“ Ihr Zustand war so eigentümlich unausgesprochen, daß er den Sachverhalt gar nicht erkannt hatte, sondern an ein anziehendes Naturspiel dachte. Uebrigens liebten es in allen christlichen Jahrhunderten die Künstler, ganz die nämlichen und noch viel ärgere Naturalismen selbst in den Kirchen anzubringen. Sogar in der Peterskirche zu Rom, am Hauptaltar, in höchst gynäkologischer Weise. Im Besitze des Grafen Hans Wilczek befinden sich zwei Türen aus einer alten Kirche, mit ganz solchen „Zuständen“, die aber weit drastischer ausgedrückt sind. Kein Mensch stieß sich an dergleichen, auch die Kirche nicht. Mit welcher Weihe dagegen, in welcher gehobenen Stimmung hat Klimt die Sache geführt. Seine Hoffende schreitet still ihren Weg, an mancherlei Schreckgestalten vorbei, die sie bedrohen. Nicht rechts, noch links schau sie, sie

trägt die Hoffnung der Menschheit in sich, ein heiliges Vermächtnis, und wandelt unbeirrt fürbaß, in unbewußter Unanfechtbarkeit. Wie jener aufrechte Reitersmann auf Dürers berühmten Blatt: „Ritter, Tod und Teufel“, welches Motiv offenbar auch Klimt angeregt hat. Und dabei ist das Bild ein wunderbar durchfeinertes Meisterwerk seiner neuartigen „Malmosaik“, die ich an dieser Stelle gelegentlich schon erörtert habe. Die Pracht der alten Mosaiken, ihrer schweren Stofflichkeit entkleidet, für eine Wohnung von heute ermöglicht, daß sie unter leichten Möbeln, auf einer Papiertapete sogar existieren kann. Mit einer langsam gustierenden Feinschmeckerei setzt er die selbsterfundnen, unter dem Scheine der Einfachheit so durchtriebenen Zierelemente zusammen. Der weibliche Körper selbst, bei aller fleckenlosen Blankheit, flimmert wie von ungezählten farbigen Berührungen. Man sieht nicht die Tüpfel der systematischen Tüpfel, das alles verschwimmt in einer Ganzheit von luminöser Vibration. Dieses Bild ist das delikateste, intimste, das Klimt in dieser Weise geschaffen. Eine „Judith“ und eine „Vision“, beide neu, zeigen das Verfahren in weniger ästhetischer Weise. Bei der Judith geben Schwarz und Weiß den Ton an, bei der Vision Scharlachrot mit Gold und Silber. Dort hat das Ornament eine schneidige Schärfe, wie von Widerhaken und blinkenden Sicheln; hier etwas Mystisches, wie von Amuletten und uralten Königssiegeln. Und neben diesen Prunkstücken malt Klimt eine alte Frau in schwarzem Ueberwurf, von ergreifender Innerlichkeit und Simplizität, und eine seiner unendlich stillen, lauschenden Landschaften, und eine Blumenwiese, die ein Sternenhimmel auf Erden ist.

Noch andere Wiener Künstler sind in der Kunstschau sehr gut vertreten (Moll, Blauensteiner, Auchentaller, List, Pollak-Karlin, auch mehrere Damen uff.); für den Leser außerhalb Wiens hätte näheres Eingehen darauf wenig Wert. Ein ganz junger Maler, Egon Schiele, erregt Aufmerksamkeit als unverhohlener Nachahmer der Klimtschen Mosaikmalerei. Das wird er wohl bald aufgeben, denn dabei kommt man um; aber Talent hat er jedenfalls. Viel Oesterreichisches kommt heute aus dem Auslande. So ist ein ganzer Saal mit Entwürfen und Studien aus Olbrichs Nachlaß gefüllt, aber ganze Kisten voll stehen noch im Depot, weil man alles gar nicht unterbringen konnte. Die Schöpferkraft dieses seltenen Menschen tritt hier wie ein großartiges Naturschauspiel hervor. Unversieglich und unermüdlich, ein endlos Ausströmender. Er wurde bloß vierzig Jahre alt und man hat hier genau ausgerechnet, daß auf jeden Tag seines Lebens, seitdem er ins Schaffen gelangte, acht solcher Blätter kommen müssen. Das ist ein Feuerwerk von Einfällen, zwanzig Jahre hindurch, in immer steigender Mannigfaltigkeit. Im Auslande wirken bekanntlich auch die beiden Großplastiker Franz Metzner (von dem nun Wien doch das originelle Nibelungendenkmal bekommen soll) und Hugo Lederer, der Bismarckmacher von Hamburg. Von diesem Riesendenkmal und dem Kruppdenkmal in Essen hat er acht Nebenfiguren ausgestellt, Kolosse natürlich auch diese, voll wuchtiger Selbstfülle, die in Ruhe gebunden sich unterordnet.

Auch sein markiger reitender St. Georg (für die Fassade des Museums zu Münster in Westfalen) ist zu sehen. Gute Uebung für geschwächte Augen, diese starken Sachen. Metzner ist dann wieder ein ganz anderer. Der ist ein genialer Stilist und hat sich seine eigene Welt geschaffen, der Architekturplastiker, wie wir ihn noch nicht gekannt haben. Einen Verwandten hat er, dem eine gleiche Eigenwelt gelungen ist; Georges Minne. Allerdings nur im kleinen. Auch von diesem sieht man ein ganzes Kabinett voll Sachen, besonders interessant seine ausgeführten Bleistiftstudien (eine Neuheit), mit denen alle Wände behängt sind.

Nach diesem germanischen Formenstil der französische Farbenstil allerneuester Observanz. Wie um das A anzugeben, ist auch ein vollwertiger Gauguin zu sehen (er gehört Karl Moll). Das quillt wie eine Quelle und es spiegeln sich neue Himmel darin. Tropischere, unter denen alles ins Exotische wuchert. Und doch klagt er, er könne kaum den Schatten all des Lichtes haschen. Dieses Bild hängt in einem Zimmer voll erstklassiger Van Gogh, die wohl schon bekannt sind, die man aber mit immer neuem Staunen wieder sieht. Auch er hat die Welt aus einem neuen Gefühl heraus geschaffen, aus dem tragischen Beben der Nerven heraus. Wie hätte sonst einer darauf kommen können, diesen Olivenhain zu malen, der förmlich erschauert in Licht und Luft; der vom Erdbeben von Messina geschüttelt sein könnte. Oder diese ungeheure, von Strahlenkreisen umflamte Sonne, die alle Furchen der gepflügten Äcker in ein flimmerndes Gewimmel verwandelt. Oder dieses „Hospital in Arles“, mit den gelben Säulen des blumenbepflanzten Hofes, eine melancholische Pracht, wie auf Seuche und Totenkränze gestimmt.

Von Gauguins Nachkommenschaft tritt namentlich Henri Manguin in gebieterischer Stärke hervor. Sein lebensgroßer liegender Frauenakt genügt, um einen Begriff von dieser jüngsten koloristischen Aufmischung zu geben. Das ist ein neuer, tiefgegriffener, heißdurchwühlter Fleischton, innerhalb dessen es lodert und schwehlt. So sieht Fleisch aus, nach dem Gauguin den liegenden Akt seiner Tajitischen Geliebten gemalt hat. Tehura hieß sie, und das Bild gehört dem Grafen Harry Keßler in Weimar, der sich auch ein Zimmer von Maurice Denis ausmalen ließ. Von jenem purpurbraunen Südseefleische stammt dieses europäische her; früher sah man eben diese Hilfsquellen von Farbe nicht. Die Wirklichkeit ist ja so phantastisch, sobald nur das Auge darauf eingestellt ist. Und nach dieser Nackten sehe man eine andere, gleichfalls lebensgroß hingelagerte, von Felix Vallotton. Sie ist gewissermaßen ein Seitenstück von Manets „Olympia“, die seinerzeit solche Enttäuschung erregt hat, jetzt aber im leibhaftigen Louvre hängt, und zwar eigens als Gegenstück zu ihrem eigentlichsten Gegensatze, einer Frauengestalt des Neu-Akademikers Ingres. So versöhnt die Zeit tödliche Todfeinde. Manet hatte den Mut, unser Nacktes nicht mit dem Galerieauge zu sehen, sondern im Lichte von heute. Auch Tizian hätte heute ganz andere Augen. Seit Manet hat sich dieses Organ wieder geändert, d. h. weiter geschult. Es ist seither namentlich durch die Japaner hindurchgegangen; und durch die Flächenkunst des Plakats ja auch. Und

hat einerseits sich auf Stilismen eingeübt und gleichzeitig den Mut zur Wahrnehmung schneidender Natürlichkeiten erlangt. Das alles ist in dieser „nackten Frau“ Vallottons. Wie sich das verschmilzt, ob es sich verschmilzt, wie weit es organisch wird, das wird wohl jeder Beschauer anders finden. Aber unsere Zeiteinflüsse sind darin lebendig und der Künstler findet eine Formel, in der sie jedenfalls merklich anklingen. Es gibt nichts Lehrreicherer, als die genaue Durchmusterung solcher Werke. Immer noch ist Paris die Stadt, wo die Februar- und Julirevolutionen der Malerei stattfinden. Die Männer, die diese anstiften, sind ungleich groß, aber die Bewegung der Geister hört nicht auf und schlägt breite Wellen, namentlich über Mitteleuropa weg. Zum Kreise Gauguins zurückkehrend, wird zunächst Charles Guérin zu nennen sein, einer der Jüngsten und Stärksten; seine weibliche Aktstudie zeigt die nervigen Vorzüge dieser Farbenmaler in besonderer Frische. Aber es sind auch (zum ersten Mal in Wien) zwei Bilder von Henri Matisse zu sehen. Das ist jetzt der Wauwau für den Pariser Bourgeois; übrigens hat er auch Berlin nicht wenig erschreckt, als Cassirer ihn en masse ausstellte. Matisse kommt von Cézanne her; wie aber auch Manguin ursprünglich. Sie sind von Hause aus Synthetiker, nach einem Menschenalter der Analyse. Zusammenfasser in großen Flächen und Massen; also auch wieder in ihrer Weise Stilisten. Matisse hat die gründlichste Schule, die man sich denken kann; in seinen älteren Bildern feiert sie Triumphe. Seine Akte, die er zu Tausenden gemalt hat, sind genial; seine Stilleben waren stets bewundert. Jetzt ist er der kühnste Landstreicher im weiten Bereiche der möglichen Vereinfachungen. Und dabei ist alles, wie er neulich erst in einem Aufsatz ausführte, auf das reiflichste erwogen. Er ist denn auch der Prophet für viele der Jüngsten in Paris, für Puy z. B., von dem man hier sehr Talentvolles sieht. Von Matisse findet man einen sitzenden weiblichen Akt von gewaltigem Ton und Schneid', der schon einen Begriff von seiner Malkraft gibt; dazu eine flüchtige Landschaftsstudie mit einer Feldarbeiterin, nicht für alle Welt genießbar, aber das lyrische Farbenmoment darin mit einer fast rohen Frische angeschlagen. Aus der Stilschule glänzt ferner Maurice Denis hervor, mit zwei Bildern, deren eines, ein „Herbstfest“, in allen Feuern der Jahreszeit prangt. Zu jenen ganz jungen Parisern von Zukunft ist dann noch der Krakauer Witold Wojtkiewicz zu zählen. Und auch Erich Klossowski, der Kunstschriftsteller, dem man die glänzende Daumier-Monographie verdankt, bewegt sich, wie der Breslauer Eugen Spiro, als Maler in diesem fruchtbaren Milieu. Auf dieser ganzen Linie ist lebendige Regung. Dazu kommt natürlich noch die Gruppe Vuillard-Bonnard, die hier schon von der alten Sezession her bekannt, jetzt übrigens mehr durch Skizzen aus dem Ate-liervorrat vertreten ist. Von stilistischer Plastik aus Neu-Paris seien die buddhistisch angewandelten Figurinen Hötgers hervorgehoben, dessen hübsche Marotte ich an dieser Stelle schon einmal (in Verbindung mit Maillot, Haller und anderen Simplisten) gewürdigt habe.

Auch die moderne deutsche Malerei hat ihre stärksten Männer entsendet. Liebermann, Slevogt, Corinth, Trübner, L. v. Hofmann, Kalckreuth, Th. Th. Heine, den interessanten Phantastiker Walser, E. R. Weiß, den ausgewanderten Oesterreicher Orlik u. a. Von einigen sind Hauptwerke zu verzeichnen. Von Liebermann auch das große, leuchtkräftige Bildnis des Barons Alfred v. Berger; von Slevogt ein lebensgroßer weiblicher Rückenakt seiner stärksten Faktur, aber doch angesichts der Franzosen ein erdiges Präparat. Liebermann bleibt noch immer der stärkste Lichtmensch, von dem etliche lernen, wie andere wieder von Trübner, der immer seine starke, dankbare Note von Rot und Grün hat. Ein Spezialist eigener Art ist der Münchner Max Mayrshofer, dessen zahlreiche Tuschzeichnungen von Akten und ruppigen Arbeitern, Clowns usw. eine eigene Abhandlung verdienen. In der deutschen Plastik steht Max Klingers kolossaler Bronze-Athlet voran. Kniet vielmehr, denn er ist niedergebroschen und wehrt sich. Ich sah ihn vor einigen Jahren im Atelier des Meisters, als Teil einer Gruppe. Ein Weib ist es, das ihn niederkämpft, im Kampf der Geschlechter. Eine großartige Figur, mit der ganzen Anatomie des großen Kraftaufwandes und der ganzen Belebtheit jetziger Oberflächen, die den leisesten modellierenden Druck festhalten. Statt „jetziger“ lese man immerhin „gestriger“; der Nachwuchs würde das alles schon in mächtige Einfachheit zusammenfassen. Ein interessanter Berliner Gast ist der Bildhauer W. Barlach, dessen viele Figürchen und Grüppchen eine eigene plumpe Natürlichkeit haben, die aus slavischer Heimat stammt. Die Tierplastiken des trefflichen August Gaul (Berlin) sind längst bekannt. Dann sieht man viel Interessantes an neuartiger Szenenausstattung. Munch, Czeschka, Walser, Orlik, L. v. Hofmann, alles für Berlin, wo man alles versucht. Näheres würde hier zu weit führen. Und sehr reichlich ist die beste englische Graphik des Tages vertreten, sowie das neueste Londoner Kunstgewerbe, namentlich in Metall; Ashbee an der Spitze. Die rasche Skizze möge genügen, um eine Vorstellung von dem überaus anregenden Stoff zu geben, den diese Kunstschau bietet. Die Wiener, denen alle Kunst ins Haus kommen muß, erfahren doch wieder einiges von dem vielen, was draußen vorgeht.

Wiener Sezession

Von Ludwig Hevesi

(Pester Lloyd, Nr. 75. S. 1-3. Dienstag, 30. März 1909)

24. März.

Nach dem kunstlosen Winter, den wir verbracht haben, tut es fast wieder wohl, Künstler an der Arbeit zu sehen. Wie neulich im Künstlerhause, ist jetzt auch in der Sezession der Frühling ausgebrochen. Und für den Sommer steht vieles bevor. Wien soll aufhören, im Sommer, wo andere Kunststädte erst aufleben, seine bequeme Siebenschläferei zu treiben. Im Künstlerhause wird der Verband aller deutschen Kunstvereine eine Massenproduktion veranstalten, die mich freilich nicht in frohe Träume wiegt, da die Amtlichkeit in diesen Sphären allzusehr vorherrscht. Aber die Klintgruppe macht ihre zweite Kunstschau, und die wird allerdings frischen Luftzug für unseren Sommer schaffen.

Heute ist Firnißtag in der Sezession. Seit der leidigen Spaltung beobachtet sie eine wohl- oder übelwollende Neutralität, man weiß nicht recht, wem gegenüber. Eigentlich sich selbst gegenüber. Eine gezähmte Sezession, eine Sezession, die zuhause bleibt und nicht mehr auf den heiligen Berg wandert, um den heiligen Frühling zu grüßen, der doch immer kommt, sobald er merkt, daß es jemandem Ernst damit ist, ihn grüßen zu wollen. Wollen: das ist und bleibt das große Wort. Schon die Alten sagten: in großen Dingen genügt es sogar, gewollt zu haben. Die ganze Welt Schoppenhauers tut ja nichts anderes, als daß sie „will“. Nun, die Sezession feiert den Frühling doch in ganz herzhafter Weise. Es lohnt schon, ihre Ausstellung zu besuchen, man begegnet da auch manchem guten Beispiel modernen Wollens. Was fehlt, ist der Durchbruch irgendeines starken Eigengeistes. Der große wilde Mann ist nicht mehr da. Man sehnt sich nach einem Feuerfresser, wenn schon kein prometheischer Feuerbringer verfügbar. Wo ist die Zeit, als das freche Zweckhaus Olbrichs (das seither Typus gemacht hat) der Sammelplatz aller Freigeister war, der Kreuzweg aller Hexen und Hexenmeister, die auf ihren Pinseln herangeritten kamen, mit den neuesten Nachrichten aus Himmel und Hölle. Was man jetzt sieht, sind Nachklänge jener Zeit. Einzelne stärkste Neumeister haben wahrhaftig Schule gemacht. Leider, sage ich, aus alter Erfahrung. Ist man denn der Schule entlaufen, um gleich wieder in eine andere Schule zu gehen? Was kann daraus anderes werden, als Nachahmung? Seitdem Ferdinand Hodler mit seiner hiesigen Ausstellung eine Weltstellung erlangt hat und alle monumental Wollenden nach ihm schießen, ist diese gesunde Stärke für uns und andere ein Quell der Schwächlichkeit geworden. Wir haben da einige von Hause aus recht urwüchsige Krafttalente, die schon begonnen hatten, sich ihren eigenen Pfad auszutreten;

heute sind sie mehr oder weniger verschämte Hodlerianer. Da ist zunächst Albin Egger-Lienz, gewiß ein derber Tiroler Bauer von 1809, wie die Helden, die er mit Vorliebe heroisiert. Er begann dies als stürmischer Kolorist, in Eisengrau und Grün, wie die Tiroler Gewitter es haben. Darwin nennt das „Mimicry“. Das Tier nimmt die Farben seiner Unterlage an. Warum nicht auch der Mensch? Der Aeppler kostümiert sich in Grau und Grün; gewiß, damit die Gemse ihn zwischen grauem Fels und grünen Latschen weniger gut unterscheiden kann. Der englische Soldat hat sich jüngst in Khaki gekleidet, aus gleichem Grunde; der wüstenfarbene Soldat ist ein Geschöpf des neuesten Kolorismus, der mit Darwinismus gefüttert ist. Also warum nicht auch der Maler? Er hat immer die Farben seiner Umgebung; in der guten Zeit nämlich, wo nicht die akademische Dressur alles Klimatische aus der Kunst herauswischt. Heute ist Egger-Lienz der aufgelegte Hodlerschüler. Sein Kolossalbild: „Haspinger 1809“, das Hauptbild der Ausstellung, zeigt es sofort. Die Tiroler Kleingemeinde St. Martin im Pustertal hat es für den Saal ihres Schützenhauses bestellt; ein fröhliches Zeichen von erwachendem Kunstsinn in bäuerlichen Schichten. Dem rotbärtigen Haspinger nach stürmen lauter Wilhelm Tells, jeder einzelne mit schwarzer Umrißlinie gepaspelt (passepoiliert), jeder aus einem Block gehauen ohne Einzelheiten, eine Schar von Denkmälern, die von ihren Sockeln gestiegen sind, den Franzmann zu hauen. Dabei haben die meisten unerkennbare Meunier-Köpfe, mit Meunier-Hütchen, wie die Auslader von Antwerpen oder die Kohlenarbeiter des Borinage. Das Bild ist trotzdem vorzüglich, und vor allem echt wandbildmäßig; nur ist es kein Egger-Lienz mehr. Auch anderen seiner Bilder sieht man das Vorbild deutlich an. Und daneben den Einfluß des Finnländers Axel Gallèn, dessen Menschen in Blockhäusern geboren werden. Das Leben spielt sich vor dem Hintergrund einer quergestreiften Bohlenwand ab, oder silhouettiert sich in ihren Türausschnitten. Man glaubt gar nicht, wie in einer ganz Egger-Lienzisch ansprechenden Landschaft, wenn man sie nur erst zerfasert, ganz „unbewußt“ Gallèn und Segantini Arm in Arm spazieren gehen können. Natürlich sollen diese Bemerkungen den Wert des trefflichen Künstlers durchaus nicht schmälern. Wer könnte sich, unter so bedrängenden Nachbarschaften, der geistigen Endosmose ganz entziehen?

Einer der Gesunden von Wien, von Niederösterreich vielmehr, auch so ein „Bauer“, ist Ferdinand Andri. Der Klassiker der kattanbunten Volksgewühle, und auf der anderen Seite der Mystiker bis aufs Messer. Fast hätte ich bis aufs Taschenfeitel gesagt. Holzschnitzer ist er nämlich auch, und darin ein wirkliches Original, voll Handwerkerhumors, wie ihn das Mittelalter hatte, und voll spezifischer Gotthik. Wenn ich Regierung wäre, ließe ich von ihm einen großmächtigen Veit-Stoß-Altar schnitzen. So ein hölzerner St. Georg, farbig und vergoldet, von der vorjährigen Ausstellung, wird jetzt in Metall ausgeführt und soll an der Ecke der granitnen Zacherlburg, hoch über dem Pflaster, angebracht werden. Jetzt hat Andri eine Reihe Märtyrer für die Ottakringer Kirche zu malen und fünf Farben-

kartons dieser Fresken sind ausgestellt. Wie Hodler die Vorliebe der Fünffzahl hat, die ihm eine Wand am organischsten gliedert. Und auf diesen Vormeister gehen die Figuren auch sonst zurück; als markig-spießiger Linienzug, als Vereinfachung, als klobig-ruppiger Typus. Und ebenso meldet sich der Geist des unabwehrbaren Genfers in der großen, sitzenden St. Lukas-Statue von Schimkowitz, für den Zentralfriedhof. Der Kopf erinnert an Hodlers Tell, der eben seinen Schuß getan hat und nun, vor sich selbst entsetzt, dem Bolzen nachstarrt. Der Künstler wird gewiß am meisten überrascht sein, dies zu hören. Er ahnt gar nicht, was für Ahnungen ihn damals durchschlichen und geistig auswechselten.

Natürlich stößt man auch auf Kämpfer um den Stil. Das ist ja die große Voreingenommenheit des heutigen Tages. Stil ist natürlich etwas ganz anderes, als was die Schule lehrte. Mit den Schulstilen ist gründlich aufgeräumt, und wer sich deren unterfängt, soll sich lieber gleich begraben lassen. Wir gehen auf den Zeitstil unserer Zeit aus, jeder nach seiner Natur, indem er einen persönlichen Eigenstil zu schaffen meint und strebt; im Auge der Zukunft wird sich dann ein Gesamtcharakter summieren und unsere zerfahrene Zeit geradeso aus einem Guß erscheinen, wie die nicht weniger individualistische Frührenaissance- oder Barockzeit. Die innerliche Datertheit wird sich einstellen, hat sich zum Teil bereits eingestellt, so daß man jedem Werk ohneweiters wenigstens sein Jahrzehnt ansieht. Wir durchleben jetzt eine bewegte Periode der Zehnjahrstile, deren jeder innerlich begründet und der Sachlage nach notwendig ist. Das ist ganz einfach eine Kette von Reaktionen, die nicht ausbleiben können. Am handgreiflichsten sieht man das im Kunstgewerbe, doch das würde hier zu weit führen. Persönlichen Stil hat jeder Mensch, auch der unbedeutendste. Es ist nicht wahr, daß man dazu bedeutend sein muß. Der unbedeutende freilich unterliegt der Suggestion vollständig; der bedeutende nur unvollständig. (Egger-Lienz.) Wer sich nicht verlieren will, greift unwillkürlich nach einer Stütze. Und die hat die weise Natur jedem Bettler an die Hand gegeben, nämlich das Material, in dem er arbeitet. Der Materialstil ist die sichere Rettung; in ihm gibt es wenigstens keinen Unsinn. Da haben es denn die Plastiker besonders gut, denn ihnen diktiert der Stoff, wie sie es sollen. Wie dem Architekten der Zweck, auch so ein freiwilliger Retter, den er nur anzutelephonieren braucht. Der Maler, Musiker und Dichter haben es schwerer, weil ihr Element kein handgreifliches ist, sondern die Täuschung als solche, die Illusion. Das sind die wahren Stimmungskünste. Nun, die jüngeren Wiener Bildhauer spüren das alles ganz deutlich und arbeiten danach. Anton Hanak, Josef Müllner, Alfred Hofmann, Ivan Mestrovic (jetzt in Paris) sind hochbegabte Stilisten. Die sich denn auch mitunter verhauen. Hanak schöpft seinen Stil gern aus einem Untersberger Marmor, dessen natürlicher Fleishton bei nicht zu glänzendem Schliff viel Stoffreiz entwickelt. Breite, geschwungene Flächen, weiche Krümmungen stellen sich wie von selbst ein; scharfe, grätige, spröde Einzelheiten schalten sich von selbst aus. Ein Marmor für den weiblichen Akt, den groß gesehen, flächig und wölbig

gebildeten. So hat Hanak eine „Mutter“ hingestellt, als aufrechten Akt, am Beginn ihres „Zustandes“, ein Symbol der sich ewig neu gebärenden Menschheit. Ein tieferntes Werk, bedeutsam in der majestätischen Wucht des Auftretens, in der unerschütterlichen Fülle des Daseins, in seinem ganzen Raumfüllen und Insgewichtfallen. Die Prüden werden natürlich zu rasonnieren haben, obgleich der Künstler Maß hält. So ist auch seine kolossale Grabmalfigur „Die Ewigkeit“, für Olmütz. Im alten Aegypten sitzen Statuen so versteinert, aber das hieratische Schema ist hier interessant belebt durch stilisierte und eigentümlich angewendete Gewandfalten. Josef Müllner hat ein Jahr lang an einer kolossalen Reiterfigur gearbeitet. Ein nackter Mensch auf einem nackten Pferde, wie die Natur sie für einander geschaffen; und für Louis Tuaille, der mit solchen Gebilden in Berlin ein wohlverdientes Glück gemacht hat. Auch dieses Stilwerk ist stark und logisch, es ist Denkmalgeist darin, aber wann wird er ein Denkmal zu machen kriegen? Verhauen hat sich diesmal Mestrovic, dessen bronzener Hirt eine böse Karikatur ist. Und sein Schüler, der Neuling Thoma Kosandic, übertrumpft ihn womöglich noch. Ein Ohr von seiner Bronzebüste eines alten Mannes sollte im Abguß an alle Kunstschulen verschickt werden, zum abschreckenden Exempel. Als hätte der Mann vierundzwanzig Stunden lang auf seinem Ohre gesessen, so verdrückt und schief verbügelt sind alle Details. Wie es einem nicht Stiltfähigen geht, wenn er den Stil sucht, zeigt eine Richard-Wagner-Büste von Canciani. Mit nacktem Oberkörper wie Klingers Beethoven. Ein lustig grinsender Richard Wagner, das Kinn auf die Faust gestützt, Haar und Backenbart nur so angehauen, die reine Humoreske. Die Zukunftsmusik von einem Zukunftsplastiker ausgehauen.

Unter den neueren Malern arbeitet sich jetzt Ludwig Wieden kräftig heraus. Er war bei Herterich in München und hat damals weiße Farbenwirbel gemalt. Diese Wirklichkeit ist jetzt überwunden und er ist einer der gesündesten Figuren- und Porträtmaler geworden. Eines seiner Bilder stellt eine Gruppe Mechitaristenpriester vor, ein anderes den Prälaten dieses Klosters, ein drittes eine schöne Schauspielerin. Sein schönes, toniges Schwarz fällt besonders auf, und überhaupt fehlt der farbige Akkord nie, „obgleich“ er so gut zeichnet und modelliert. Im Genre ist wieder der junge Krakauer Wlastimil Hofmann mit voran, der die polackischen Bauern so katholisch-märchenmäßig zustutzt („Madonna“, „Pietà“) und dem polnischen Gassenjungen so einen Max und Moritz-Humor eingeflößt hat, mit dem er ihn aber legendenhaften Ulk treiben läßt. Merkwürdig ist nur an ihm, wie er mit dem einst so verpönten, jetzt als „Bahnbrecher“ berühmten Romako in Verwandtschaft steht. Zu Romakos Zeit hätte Wlastimil schwerlich das Licht eines Ausstellungssaales erblickt. Er hätte aber auch nicht solche heilige „Lausbubengeschichten“ (um mit Thoma zu reden) zu malen gewagt. Aus Krakau sind auch Filipkiewicz und der junge Markowitz anzumerken, der einen tiefen Stubenton im Akkord zu greifen weiß und darin viele Figuren leben läßt. Unter den Wiener Landschaftlern fehlt diesmal Siegmundt, dafür hat Hänisch einen starken Er-

folg, mit Vorstadthäusern in Rot und Gelb hinter schwarzen Baumzweigen und letztem Schnee. Kein Mensch würde so einem Winkel so viel farbige Stimmung ansehen. Auch der Radiermeister Schmutzer malt diesmal, aus dem schmutzigen, rußigen, pfützigem Holland heraus, das sich so palettengerecht mischt. Anton Nowak, dessen Hochgebirgsbilder Frische atmen, überrascht mit einem großen Gemüse-Stilleben, bei dem eine lebensgroße Köchin sitzt. Eine vorzügliche Naturstudie ist hier mit Feingefühl zum Bild gestimmt. Unter den ganz Jungen fallen als Talente auf: Stoitzner, ein neuer Name, Gelbenegger, Elsa Kasimir, Jama, unter den Porträtmalern der Bukowinaer Offner, der Grundwiener Zerlacher, der elegante Braunthal. Man wird schon noch von ihnen hören. Die Alten der Sezession behaupten sich gut: Engelhart in Porträts seiner Kinder voll Temperament, Lenz und König poetisch fein, Otto Friedrich als Stilist der Linie und Fläche. In Karl Müller wächst ein Wiener Vedutist nach, den Wien, seit Rudolf Alt tot ist, wie einen Bissen Brot braucht. Als Gast tritt der Münchner Leo Putz auf, mit einem ganzen Zimmer voll Licht-, Luft- und Farbstudien, mit oder ohne Akt, mit oder ohne Bunterlei von Möbelstoffen, Frauenputz, Porzellan und Sonnengrün. Es ist eine ganze Putzausstellung, die erst in München zu sehen war. Putz ist einer meiner Lieblinge, dem ich auch an dieser Stelle schon das Seine gegeben habe. Er ist in Deutschland der Beherrscher dessen, was in Paris mit den Namen Besnard, Gaston La Touche, auch Anglada, auch Lunois bezeichnet wird. Aber die Franzosen sind in ihren Tollheiten von Licht und Farbe so besonnene Systematiker, sie legen jeden Seitensprung so planvoll an, daß die Nörgelei schon ebenso planvoll sein müßte, um ihnen beizukommen. Leo Putz ist nicht streng genug gegen sich. Er hat da manches Unnötige mit ausgestellt; unausgereifte Gedanken, Andeutungen von koloristischen Einfällen, die er unter Umständen einmal haben wird, Notierungen von Beziehungen, die sich zwischen gewissen Farben herstellen ließen. Ohne Interesse ist er ja nie, denn alles ist Ausfluß einer umfassenden malerischen Vision von der Natur, in der nichts wertlos und unverwertbar bleibt. Aber hier läuft nun doch zu viel Rohes und Satziges mit, nicht Gestaltetes, nicht zu Ende Empfundenes. Gerade bei dem Wirtschaften mit den feinsten Tonwerten kommt es so leicht zur Katzenmusik.



Ungarische Bilder von Rudolf v. Alt

Von Ludwig Hevesi

(Pester Lloyd, Nr. 109. Sonntag, 9. Mai 1909)

Meine Beschäftigung mit dem Uraltmeister der Wiener Landschaft und Vedute öffnet manches verborgene, seit Jahrzehnten verhangene Fenster seiner ehrwürdigen Malstube, nach allerlei Richtungen, in die er später nicht mehr geschaut hat. Auch nach Budapest und nach dem weiteren Ungarn. Vorigen Sommer habe ich an dieser Stelle, nach den Briefen an die junge Gattin, seine Budapester Eindrücke aus dem Vormärz wiedergegeben. Seither habe ich in Wiener Privatsammlungen mehrere seiner Originalien aufgesucht, die für unsere Nationalgalerie einen Schatz ohnegleichen bilden würden. Ich lenke die Aufmerksamkeit unserer so umsichtigen und glücklicherweise energischen Kunstverwaltung darauf.

Das Vedutengenie Rudolf Alts wurde früh erkannt und der Wiener Kunstverlag säumte nicht, es auch für das ungarische Geschäft heranzuziehen. Schon sein Vater Jakob Alt hatte ja seine Fußstapfen in einem großen Teile Ungarns zurückgelassen. Dies- und jenseits der Donau, in den nordwestlichen Komitaten, aber auch im Südwesten des Landes. In den „Donauansichten“ der lithographischen Anstalt Ad. Kunike (1834) und in der „Malerischen Donaureise“ der Firma Mansfeld u. Komp. ist er bereits fleißig am Werk. Er kam viel herum und gelegentlich stieß ich auch noch auf schriftliche Spuren dieses Wanderlebens. Aus Briefen seiner Frau an den Sohn Rudolf geht hervor, daß er das ungarische Wohlleben zu schätzen wußte. „Vater in der Tokajer Gebirgskette trinkt viel,“ heißt es 1837. „Viel“ ist freilich ein sehr relatives Wort, denn Meister Jakob geriet keineswegs ins Uebermaß und war im Alter sogar sehr mäßig. Aber wie sollte er nicht im Lande des Tokajers? 1838 ist er in Kaschau, speist viel bei hohen Gönnern; beim Baron Luzsénszky, beim Grafen Csáky, dann „in einer Präfektur in Joosz“, was also die Prämonstratenserabtei zu Jászó ist. „Der Pfarrer von Joosz hat ihn so lieb bewirtet,“ schreibt Mama Alt, „daß es eine Freude ist, und zuletzt mußte er ihn malen, was in zwei Stunden fertig war, auf allen Tokajer und andere gute Weine, so daß dem Vater den anderen Tag recht heiß war und viel Wasser trinken mußte, gab er ihm noch zwei harte Taler, die der Vater nicht nehmen wollte, er aber es nicht anders tat, bis der Vater sie einsteckte.“ Das war nun so das Leben, das es extra Hungariam nicht gab.

Rudolfs Ansichten von Budapest bilden zunächst zwei stattliche Blätterfolgen. „Malerische Ansichten von Ofen und Pesth – Festői megtekintése Budára és Pestre“, 24 Blatt, Verlag von L. T. Neumann in Wien (gezeichnet von R. Alt, lithographiert von Sandmann, bedruckt bei J. Rauh). In schwarzem Abdruck kostete das

Blatt 20, in buntem 40 kr. C. M. Dann: „Buda-Pest előadva Alt Rudolf által – Pesth und Ofen illustriert durch Rudolf Alt“; innerer Titel: „Pesth und Ofen illustriert in 32 Original-Zeichnungen von Rudolf Alt, lithographiert von Xav. Sandmann, gedruckt von Joh. Rauh, Pesth, 1845, Verlag von Conrad Adolf Hartleben.“ Gewidmet ist dieses Queroktav-Album dem Palatin Erzherzog Josef, „dem erhabenen Begründer des Emporblühens und aller neueren Bau-Monumente, welche Pesth in den Rang großartiger Städte erheben.“ Im Vorwort freut man sich, daß es gelungen, „Herrn Rudolf Alt, einen der eminentesten Landschaftler unserer Zeit, zu gewinnen.“ Auch in den Jahrbüchern des „Oesterreichischen Lloyd“ kommen Stahlstiche nach ungarischen Ansichten Rudolf Alts vor, darunter ein schönes „Pesth und Ofen“. In der Signatur steht überall: „R. Alt pinx.“, also sind die Originale Gemälde, vermutlich Aquarelle. Wo diese und so viele andere im Verborgenen blühen, erfährt man selten. Eine Anzahl davon kann ich dermalen schon nachweisen, das Meiste bleibt noch auszuforschen. Von den Lloydstichen geht ein „Gran“ (W. Lang etc.) wohl auf ein Aquarell (bez. 1856) bei Herrn Max Orel in Wien zurück, und ein sehr schönes „Wissegrad“ (Willhoff etc.), mit großen Sonnenblumen vorn, fand ich hier als Aquarell („R. Alt 1852“) in der schönen Sammlung Gottfried Eißler, wohin es aus der Sammlung Max Strauß gekommen ist. Ein „Kaiserbad“ (1845) befindet sich in der Sammlung Lobmeyr und ein „Hotel Tiger“ („Pest, 1848) war in der seither versteigerten Sammlung F-X. Mayer. Diese beiden letzten sind in den genannten Albums vervielfältigt. Unter den Hunderten alter Handzeichnungen im Nachlaß Alts fanden sich weitere Vorarbeiten für diese lithographischen Blätter. Ein Virtuosenstück an rapid hingesäbelter Bleistiftstudie ist das Blatt: „Rathhaus und St.-Stefanskirche.“ Die Matthiaskirche, noch mit dem alten Turmstumpf, und die darauf losgehende Gasse, mit dem alten Palais rechts, dessen perspektivische Verkürzung der Künstler mit einer Sicherheit und Schneid’, wie nur er sie hatte, in weichem Blei hingeschrieben hat. Dieses markige Stegreifblatt befindet sich, mit noch einem Ofner Motiv, das ich nicht feststellen konnte, in der Sammlung Dr. Albert Figdor. Bei Herrn Eißler sind dann noch drei vorzügliche Budapester Blätter. Ein „Pest und Ofen“ (Bleistift), ohne Vordergrund, hat als Hauptsache den mächtigen Flachbogen der Kettenbrücke mit all dem Detailgewimmel, das darunter sichtbar wird. Auf demselben Blatte ist noch geschwind der Tunnelleingang skizziert und in einer Ecke ein Gäßchenmotiv, vermutlich Raizenstadt. Das andere Blatt (bezeichnet „1844 R. Alt“) ist aus dem Stadtwäldchen; der Teich, hinten Berge, vorne Publikum an Tischen, Hunde, in der Mitte ein Huhn, ein Reiter, reizende Bäume. Und geradezu ein Meisterblatt ist das dritte: die alte Redoute, mit dem Kaffeehaus und dessen „Plache“ (früher für die „Königin von England“ gehalten). Es ist eine Bleistiftzeichnung, die Fassade teilweise mit einem dünnen Rosaton angelegt, als Muster für die Ausführung, was sich ungemein lieb macht. Im Nachlaß sah ich auch ein „Altes Hotel in Budapest“, eben das „Hotel Tiger“, in Bleistift skizziert. Es kommt in

den „Malerischen Ansichten“ vor, sogar samt der ungarischen Aufschrift, so ungefähr, denn deutlich wird nur das Wort „Tigris“.

Jene „Pesth-Ofner“ Albums sind wahre klassische Denkmäler Budapests. Canalettos und Guardis waren ja nicht zu haben. Man denke sich, wie interessant im nächsten Jahrhundert. Etwas wie die Delsenbachschen Stiche des alten Barock-Wien, nur von einem weit größeren Künstler geschaffen. Er war schon damals ein Meister, wie kein zweiter. In den Briefen klagt er wohl gelegentlich über das Prosaische, Gewöhnliche mancher Stoffe, aber er weiß sich zu helfen. Was für kräftige Lichter und Schatten setzt er gegen einander; beschattete und besonnte Silhouetten (Rathausplatz), plötzliche Sonnenblicke auf die oberen Stockwerke (Josefsplatz). Selbst das „groß und kleine Himmelslicht“ läßt er ausdrücken. Die volle Sonne über der Pflaumeninsel, aus dem gelben Ton weiß ausgespart; sogar die Sichel des ersten Mondviertels am hellen Tage (Ansicht des königlichen Schlosses vom Lloydgebäude aus); einen leibhaften Regenbogen legt er über die Donau (untere Donauzeile). Und der Blocksberg erscheint ihm in allen erdenklichen Projektionen; von der Christinenstadt aus als gewaltig aufquellende Wellenlinie, von der unteren Donauzeile aus als spitze, schroffe Pyramide, dann wieder ganz von Licht überrieselt in der vollen getriebenen Arbeit seiner Plastik; und einmal durch das Festungstor gesehen, von diesem dunklen Bogen umrahmt. Vom Japaner Hokusai, der den Berg Fuji so vielfach darstellt, wußte er damals natürlich noch nichts. Einmal gibt er das ganze Stadt- und Strombild zusammengefaßt, in mikroskopischer Winzigkeit, als „Aussicht vom Schwabenberg“. In den Stadtbildern höht er mit Weiß, das er aus dem gelben Ton herauspart; andere Mittel hat er ja nicht. Aber mit welcher Bravour, und Kombination zugleich, weiß er diese ultima ratio anzuwenden, und zwar auf die natürlichste Weise, gerade auf die Häusermasse Pests zum Beispiel, dessen weiße Häuserreihen er dadurch gleich gassenweise aus dem Gewimmel hervorheben kann. In seiner Stadtansicht kann man spazieren gehen, ohne sich zu verirren. Die Lokalität wird durch die malerische Behandlung nur noch lokaler. Solche Vorzüge hat auch die lithographische Großfolienansicht von Budapest („Nach der Natur gez. U. lith. Von Rudolf Alt“), die bei Paterno in Wien erschien und in manchen Budapester Hause als Wand schmuck dient. (Zuletzt sah ich sie bei Ludwig v. Hatvany, der überhaupt diese Altiana sammelt.) Vorzügliche Einzelblätter dieser Art hat Rudolf Alt auch sonst noch gezeichnet; so den Preßburger Theaterplatz und ganz brillant den dortigen Hauptplatz (lith. von X. Sandmann, gedruckt bei Höfelich, Wien) und die Generalansicht von Preßburg in Großfolio (lith. Sandmann, Verlag L. T. Neumann), von der Au aus genommen, mit Schloßberg und Schloß als dunkler Silhouette. Ein großes, frühes Blatt („pinx. Und lith.“) stellt „die Tátrakarpathen mit dem Bad Tátrafüred (Schmöks)“ vor, panoramisch gesehen, in sehr reizvoller Behandlung, mit Staffage auf der Landstraße. In früher Zeit lithographierte er sogar andere Zeichnungen; so das Folienblatt: „Balaton-Füred átalános tájképe a tó felől“, von

Ludwig Libay (Druck von Reiffenstein u. Rösch), dem späteren Vedutisten Gast-eins und Aegyptens. (In Libays Bilderwerk über Aegypten hat Alt dreißig seiner Blätter lithographiert, die aber auch die weitaus lebendigsten sind.)

Das kostbarste Altsche Originalblatt über Budapest befindet sich im Besitz des Herrn Julius Ritter von Herz. Dieses wunderbare Aquarell in Querfolio ist ein Musealstück ersten Ranges. Es hat eigentlich den Charakter einer kolorierten Federzeichnung; jeder Stich sitzt ganz genau, obgleich er mit der eiligen Geläufigkeit eines Skizzierenden hingesezt ist, und ebenso flott und gleichsam unbesehen die Deckungen mit dünner Wasserfarbe in allen Naturtönen. „Das läuft aus dem Pinsel heraus wie Wasser,“ sagte mir der ehrwürdige Besitzer, und mit Recht. Die Signatur ist „R. Alt“, ohne Jahreszahl. Der Standpunkt ist auf der Ofner Seite, in der Raizenstadt, mit der Draufsicht auf die Burg, über das Tal hinweg, aus dem ein Getümmel von Dächern und Kirchtürmen aufragt. So ein kraus behelmter Kirchturm, herausgeschnitten, wäre ein Bild für sich. Mit welcher Meisterschaft der Künstler das alles herausgreift und im Handumdrehen festlegt, das ist nicht nachzuerzählen. Wie diese krummen Gäßchen ziehen, bergauf bergab, in allerlei Belichtungen und Beschattungen, dabei jedes einzelne Haus ein Porträt, und ebenso drüben jenes fabelhafte Pest, scheinbar wie aus dem Grundbruch heraus, und doch eine zeichnerisch-malerische Gestaltung ohne Spur von Trockenheit, durchaus Künstlerwerk. So eine Garnierung mit Schiffen dem Ufer entlang, das ist allein ein Leckerbissen für Rudolf Alt. Der Hintergrund, mit den entlegensten Teilen Ofen, schwimmt schon in der Luftperspektive, aber auch wie Neustift, Alt-ofen usw. charakteristisch skizziert und die obere Stromstrecke mit den schwimmenden Waldinseln hingetätschelt ist, erregt Bewunderung. Dieses Blatt ist zweifelsohne ein Hauptwerk der früheren Epoche Alts.

Ritter von Herz, heute selbst ein Patriarch, lebte viele Jahrzehnte in vertrauter Freundschaft mit Alt, und die beiden Familien desgleichen. Er war auch einer der wärmsten Schätzer der Altschen Kunst und sammelte ihn schon damals, ja er bestellte sogar. Seine Altsammlung ist denn auch eine der bedeutendsten und reich an Perlen aus allen Lebensabschnitten. Als Direktor der Staatsbahn hatte Herr v. Herz im Jahre 1871 die Idee, zwei große Aquarelle von der damaligen „Alföldbahn“ malen zu lassen: die eiserne Gitterbrücke bei Algyő (Szeged) und das Trajekt bei Erdöd, am Einfluß der Drau in die Donau. Eigentlich hatte er sich erst an einen anderen Maler gewandt (für Alt war es ja gewissermaßen „Zumutung“), aber was der zuwege brachte, war unbrauchbar. Alt verlangte Photographien und machte zwei reizvolle Werke der landschaftlichen Stimmung, bei aller technischen Genauigkeit. Wie er so ein Motiv anfaßt, das ist gleich etwas ganz anderes. Wo bleibt da die Photographie, diese dürre Anmerkung im Notizbuch? Eine graue eiserne Gitterbrücke ist wohl die prosaischeste Prosa. Wie sie aber, da hoch in der Luft über dem einsamen Tiefland schwebt, wo ein einsames Pferd weidet und ein einschichtiges Dampfschiff die stillste aller Wasserbahnen fährt, kommt etwas Wun-

dersames hinein. Die starren Kreuzlagen des Eisenwerkes beleben sich durch wechselnde Lufttöne in Licht und Schatten, ein Bahnzug fährt darüber und stößt weißen Dampf aus zwischen schwarzen Rauchwolken. Es ist ein lebendiges Bild entstanden, aus einer Dichterseele; wie bei Schiller (Wilhelm Tell), bei Böcklin. Das Erdöder Trajektbild ist, Geometrie der Kaibauten daran, Bahnzüge auf Pontons, Verkehrstechnisches; eine technische Stimmung, statt einer poetischen. Beide Bilder waren 1873 auf der Wiener und 1878 auf der Pariser Weltausstellung.

Es ist nicht das einzige Mal, daß Rudolf Alt seine Vedutenkunst in den Dienst des Ingenieurs oder Architekten stellte. Ich habe eine ganze Reihe solcher Arbeiten ermittelt. Zum Thema Budapest gehört noch das von ihm ausgeführte Projekt des Wiener Architekten Karl Seidl für das ungarische Parlamentsgebäude (1883). Es war auch 1892 in der Jubiläumsausstellung des Meisters im Wiener Künstlerhause zu sehen. Noch später, 1887, malte er eine große Aquarellansicht des Festeticschen Schlosses zu Keszthely. Das im Besitze des Herrn v. Herz befindliche Bild zeigt den mittleren Teil der langgestreckten Neubarockfassade mit Kapelle und Turm, beiderseits nur je zwei Fenster von den Flügeln. Die Sonne scheint voll darauf und setzt die Baulichkeit, unter blauem Himmel, in einen warmen gelblichen Ton. Der Künstler wird aber wohl auch die ganze, mit mehreren Risaliten belebte Fassade gemalt haben (für den Besitzer?), wenigstens kenne ich eine vorzügliche Radierung davon, im größten Querfolio, von Wilhelm Wörnle, der auch die Signatur „R. Alt 887“ wiedergibt. Das sind die mir gekannt gewordenen ungarischen Bilder Rudolf Alts. Eines soll diesen Winter in einer Auktion bei Gilhofer u. Rauschburg vorgekommen sein; ich kam noch nicht dazu, mich zu erkundigen, erwähne es aber, da ich weiß, daß in Budapest diese Seite des Künstlers jetzt ins Auge gefaßt ist.



Kunstaussstellung in Venedig I.

Von Ludwig Hevesi

(Pester Lloyd, Nr. 167. S. 1–3. Freitag, 16. Juli 1909)

Lido, im Juli

Seitdem die Zweijahrschau in der Stadt Tizians eingeführt ist, habe ich sie noch nie versäumt. Jedesmal hört man zwar, sie könnte besser sein; aber jedesmal ist sie für mich gut genug. Wahrscheinlich verstehe ich es nicht besser. Zwar mache ich die Bemerkung, daß sie von Jahr zu Jahr um ein paar Zentigrade konservativer wird. So praktisch sind die Ordner schon, daß sie modern bleiben, aber den „letzten Schrei“ der Kunst, wie er in Wien und Paris ausgestoßen wird, den allerletzten, kriegt man da nicht zu hören. Den gab es nur in Mannheim, vor zwei Jahren, aber damals war der allmächtige Arrangeur Ludwig Drill, und der ließ nur den künstlerischen Gesichtspunkt zu. In Venedig begegnet man keinem „Verrückten“, ob er nun Klimt heiße oder Van Gogh, Matisse oder selbst Maillol. Die öffentliche Sicherheit ist verbürgt und auch die Ruhe der Familien wird durch keinen glänzenden Sünder nervös gemacht. Aber es gibt Hochmoderne, gegen die sich nichts mehr sagen läßt; jene großen Modernen von gestern, die statt eines Strohhutes in Venedig schon einen klassischen Heiligenschein aufsetzen dürfen. Wer würde sich unterstehen, in einem großen Saale, wo 53 Bilder von Besnard hängen, die Nase zu rümpfen, weil er anders malt als Paul Veronese? Oder in einem Saale mit 75 Werken von Anders Zorn, in einem dritten mit 43 Stücken von Severin Kroyer, ja selbst inmitten von 35 Franz v. Stuck über zu viel Heutzutätigkeit zu flennen? Das sind ja hochkorrekte Herren, mit allen Ehrenlegionen im Knopfloch und Professoren an Akademien. Sie und die ministergewordenen Sozialisten sind doch salonfähig und sogar gute Partien, so weit sie etwa nicht verheiratet wären. Das sind denn nun die großen Gewichte in der Wagschale. Wer kann größere verlangen? Und dann ist es so erwünscht, dieses System, die ganze Persönlichkeit eines Künstlers von allen Seiten zu zeigen. Nicht eine abgerissene Hand von ihm oder ein losgeschraubtes Bein, wie in früheren Ausstellungen, wo die Eifersucht der Kollegen selbst vom leibhaften Vogel Phönix nur eine Portion servieren ließ und ein Künstler nur als Toter, in seiner posthumen Ausstellung, ganz auftreten durfte. Diese Barbarei haben die Sezessionen endgültig ausgerottet. In Venedig ist die „individuelle Ausstellung“ Regel, namentlich auch für die lebenden Italiener. Mehrere von ihnen stellen sich dadurch recht stattlich dar; der Sizilianer Bergler zum Beispiel, die Venezianer Marius Pictor (de Maria), ein alter Liebling von mir, und Ciardi, Ettore Tito. Ein neuer Bekannter ist mir Giuseppe Pelizza aus Volpedo, der Unglückliche, der sich im 39. Lebensjahre mordete. Eines Morgens fand

man ihn an seiner Bücherleiter hängen, den Hals in einer Schlinge von Eisendraht. Warum? Ein Blick auf seine Bilder zeigt es. Er war der Segantini-Nachahmer bis aufs Messer. Sogar jenes große Bild, wo der naiv gestrichelte Strahlenfächer der Abendsonne den ganzen oberen Bildraum bis an den Rahmen wie ein goldenes Spinnengespinst ausfüllt, hat Pelizza mit nicht geringerer Schafsgeduld genau so nachgestrichelt. Nur war er kein geniales Schaf, sondern der unglückselige Treter in Spuren, so schon getreten. Da bleibt freilich nichts übrig als die Drahtschlinge.

Ein hiesiger Freund, den ich fragte, welches die interessanteste Nummer in der ganzen Ausstellung sei, antwortete ohne Zögern: „Das ist ja allbekannt; das Schlachtroß des Königs Eduard VII.“ Ich suchte es natürlich sofort auf; es ist von Haseltine, der Gipsabguß einer mittelgroßen Bronzestatue. Ohne Reiter, aber ganz kriegsmäßig gezäumt und gesattelt, mit Pistolen im Halfter. Das alles ist sehr gewissenhaft ausgeführt, jeder Zierat an jedem Riemen. Wozu eigentlich König Eduard ein Schlachtroß braucht, ist mir freilich nicht so klar. Seit der erdichteten „Schlacht bei Dorking“, mit der die beliebten Einfälle in England begannen, ist ja in der Nähe von London keine Schlacht geschlagen worden. Und auf eine Landschlacht, mit kontinentalen Kavallerieattacken, scheint selbst der erste Lord der Admiralität nicht zu rechnen, denn er spricht immer nur von Dreadnoughts. Der Leib-Dreadnought des Königs, im Gipsmodell, das hätte eher einen Sinn.

Nun, mein hiesiger Freund hatte unrecht. Die Ausstellung Besnard, wenn auch für Deutschland nicht so bedrohlich, ist doch wichtiger. Sie rettet für Frankreich den ersten Platz, denn es ist sonst nur durch einzelnes gut vertreten. Namentlich durch zwei lebensgroße weibliche Akte von Caro-Delvaile, einen brünetten und einen blonden. Dieser Maler ist heute in Paris der Meister des sogenannten „Morceau“. So ein Stück Fleisch gediegen herunter zu malen, nach dem akademischen Rezept, und doch mit einem Duft von heute, d. h. doch etwas lockerer und nicht wie im luftleeren Raum einer Luftpumpe. Uebrigens ist es doch fade, und man möchte lieber seine langhin gestreckten Mondänitäten in schneidigen Toiletten auf gelben Kanapees hier haben. Das Nackte verträgt am wenigsten ein Kompromiß. Da heißt es, rücksichtslos modern sein oder nicht mitzählen. Selbst die reizenden Nacktheiten, flachsblond bis in die Fleischfarbe hinein, die Anders Zorn so gern malt (eine neue, und von den saftigsten, hat sich das Museum Revoltella in Triest gekauft), selbst die kompromittieren schon mit dem Publikum. Es ist zwar ein neuer Elfenbeinton angeschlagen, eine matte Blankheit, deren Umriß sich mitunter luftweich anfühlt, also keine gezeichnete Schärfe, sondern ein gemaltes Gleiten um die Ecke des Sichtbaren herum; aber in einem grünen Wald oder sonstigen reflektierlich abfärbenden Milieu müßte eine solche gemalte Statue doch andere Couleuren spielen. Zorn spürt das selbst, sogar im weichen Holze, in dem er so für sein Leben gern schnitzt; daher kommt er ja. Da hat er so ein ellenhohes, tannenschlankes Mädchenfigürchen geschnitzt, das mit beiden Händen den emporgehobenen Schwamm ausdrückt. (Ettore Tito war so

schlau, sich dieses Meisterwerk zu verschaffen.) Diese in ihrer sprießenden Aufrechtheit tadellos knapp und doch füllig gegebene Gestalt ist über und über mit dem Schnitzmesser gestrichelt, wie eine derart behandelte Pastellmalerei, was ihr eine eigentümliche Stimmung von Luftton gibt. Ein Versuch, den Reiz eines Tonmodells in ein anderes weiches Material zu übersetzen. Er wird ihn wohl kein zweites Mal machen.

Besnard arbeitet so in der Farbe. Seine neuesten, 1909 bezeichneten Bilder, mit lebensgroßen nackten Figuren, verraten ganz deutlich, wie der heutige Kolorismus vom wiederbelebten und modernisierten, divisionistisch gehandhabten Pastell herkommt. Und vom neuen Plakat namentlich, das auch für die Neuentwicklung der stilistischen Kunst so maßgebend war. Das ist keine Galeriekunst mehr, sondern Freilichtmalerei, von den Straßenecken her. Wie sich die moderne Bühne vom Brett her aufgefrischt hat. Kunst des dritten Standes, nachdem bereits ein vierter im Anzug ist; denn die Kunst reitet langsam und holt das Leben immer um eine Generation zu spät ein. Wir werden auch eine sozialistische Kunst haben, aber erst wenn der Sozialist im Leben schon vieux jeu geworden ist. Nun denn, Besnards Bild: „Der Mittag“ (Seitenstück zu einem geringeren „Morgen“) ist wirklich das Meisterstück von Nacktem im eigenen Schatten, unter senkrechter Sonne und ganz durchsetzt von sprühenden Lichtern. Es ist ein fortwährendes Wetterleuchten von Farbe, ein Hin- und Wiederzucken von schimmernden Kräften, von einer allgemeinen elektrischen Geladenheit. Das ist eben der Maler, für den die Welt von der Farbe aus existiert. Die Welt als Farbenspiel, das ist seine Vision von der Schöpfung. Da ist ein savoyischer See, mit einem hohen Gebirg dahinter; das ist vom saftigsten, in der Sonne schwitzenden Grün, und vorne am Ufer sitzt ein Mädchen, frisch aus dem Wasser heraus, dunkelrot eingehüllt. Jenes Grün und dieses Rot wecken im Auge wie mit einem Zauberschlag ein Ahnen von farbigen Unerschöpflichkeiten in der Natur. Unergründlich muß der Elementarquell sein, aus dem diese paar Tropfen geschöpft sind; eine Armut – und doch ein Reichtum. So beschränkt sich der Meister, um in zwei wichtigen Worten mehr sagen zu können, als eine lange Rede erzählen könnte. Auch die lange Rede fehlt freilich nicht, und sie ist gar kunstreich. Das ist, wenn er etwa ein rosa Kleid malt, oder den Ausschnitt eines Ballkleides. So ein Rosa, das eine weite Reise aus Weiß macht, auf allerlei Umwegen, und dann wohlbehalten wieder heimkehrt, von wannen es ausgegangen. Das ist nicht der Changeant, das die alten Tafelmaler so liebten, daß sie in aller Schärfe rote Kleider mit grünen Schatten malen konnten, sondern die beobachtete Tatsache, daß jede Farbe ein Spiegel ist, der die ganze Umgebung, samt Himmel und Erde, widerspiegelt. So ein Rosakleid ist das Sonnenspektrum, auf seine Weise. Und so ein Kleidausschnitt voll unterdrückter Helligkeiten und aufgelieferter Schatten ist ein optischer Rebus. Ein viel Kleinerer, Jean Béraud, hat schon vor zwanzig Jahren die Leute damit amüsiert. Mit den blendend weißen Plastrons der Ballherren, die eigentlich eine braune Nuance hat-

ten, mit irgend einem grellen Blitz von Weiß. Diese niedliche kleine Brutalität ist wie ein Hausmannsversuch, um auf die mannigfaltigen Zauberstücke eines Besnard zu kommen.

Kein Wunder, daß Besnard unter allen jetzigen Malern am meisten Schule gemacht hat. Er und Whistler sind allgegenwärtig. Selbst die Italiener tun Schritte aus ihrer nationalen Natur heraus, die früher unerhört waren. Man denke doch, sie gehen sogar in die Bretagne, wo die modernen Franzosen hausen. Wo Cottet seine schwarze Brille aufsetzt, wo Monet in Giverny seinen Nymphäenteich hat, aus dem seine heurigen Variationen geangelt sind, wo Gauguin und sein Leibfuchs Sérusier ihre erste Wildniß fanden, die ihnen dann zu zahm wurde. Nun ja, Pont Aven ist keine Dreyfusinsel im Haifischmeer. Nebenbei, so auswendig bin ich eigentlich gar nicht sicher, ob das alles Bretagne ist. Item, es ist dort oben. Und Berck-sur-Mer, wo Besnard die Kirche ausgemalt hat und von wo hier so schöne kleine Bellevues von ihm ausgestellt sind. Welcher Moderne ist nicht in die Bretagne gegangen? Selbst die Wiener; seit den Bahnbrechern Theodor v. Hörmann und Ludwig Ferdinand Graf. Und welcher Engländer, Schotte und Yankee? Und ganz besonders nach Concarneau, der malerischen und vielgemalten Fischerstadt, wo so ein Wiener Sezessionist sich sogar verheiratet hat. Ja, Concarneau mit seinem dunklen Mastenwald von Fischerbarken und der weißen Häuserreihe dahinter, die eigens auf rosigliche Abendbescheinungen eingerichtet ist. Und nun stelle man sich vor, daß Italiener Motive aus Concarneau malen. Daß Befani einen Dorfplatz in der Bretagne malt, mit einem Gemengsel von Regnerei und sonniglichem Schein. Ueberhaupt ist da eine Strömung von Entsüdlichung zu merken. Sie sind ihr ewiges Himmelblau und Sonnengelb satt und ein Dal Bo fühlt plötzlich das unabweisliche Muß, Rom im Schnee zu malen. Im geschneiten Schnee, wie ein alter Schwede in Svezia. Sie exterritorialisieren sich, wahrhaftig, und sie anglisieren sogar mit Vorliebe. Man braucht doch nur bei d'Annunzio etwa die Schilderung eines römischen Wettrennens zu lesen; das steht ihnen so eigentümlich zu Gesichte. Aber handgewandt und anstellig, wie sie stets gewesen, bringen sie auch das zuwege, nach richtiger Uebung. Mein Gott, da malt Casorati, in ganz anglisierender Weise, eine Gesellschaft von elf lebensgroßen alten Weibern. Liebevoll, als wären sie blutjung, bis auf die letzte Runzel. Eine trägt einen buntgestickten weißen Shawl, der ist natürlich der Leckerbissen daran. Ja, es kommt sogar schon vor, daß ein Original-Engländer sich von einem Italiener malen läßt, z. B. Mr. Sutherland Wilson von Bertieri, und zwar im unverfälschten Hunting Dreß. Und, als ob des Wunders noch nicht genug wäre, sogar der italienische Biedermeier hat sich schon eingestellt. Der sezessionierte Biedermeier des „Simplizissimus“ wie in der Krinolindame von Marussig, die er „1850“ betitelt. Graublaues Kleid mit senkrechten Streifen aus dunkleren viereckigen Tüpfelchen. Stilisiert, wie aus Th. Th. Heine heraus. Die Welt steht nicht mehr lange.

Also natürlich, der Besnard kann ihnen gewiß nicht entgehen. Sobald man so ein Bild nur genau ansieht, findet man seine schimmernden Spuren. Denn er wird ja auch schlau verkappt, damit man ihn nicht merken soll. Er hat Vorbilder für jedermann. Einem warmen Kopf gibt er eine kühle Gletscherlandschaft als Hintergrund. Die algerischen Weiber reizen ihn, weil sie stark geschminkt sind. In Europa traut sich nicht einmal eine Zirkusdame so ein Rot aufzulegen und solche schwarzen Augenbrauen quer durch, wie zwei Brückenbogen. Und wie er die Prinzessin Mathilde rot-in-rot hinsetzt, und doch mit einem spezifischen Reispulvereffekt; und so voll angejahrter Jugend und fein verdünnter Fettleibigkeit. Da kann einer Diskretion lernen. Und Inszenesetzung. Wie in dem großen Bilde, das „charme intime“ heißt. Ein Gemach voll schwärzlichen Helldunkels, das wie atmende Finsternis webt. Eine nackte Schönheit ist davon halb verschleiert. Sie sitzt und das Hauptlicht streift ihr formvoll hinprofiliertes Bein. Ein Schenkeleffekt von so großer Delikatesse, daß das Uebrige darob minder wird. Und über die Lehne ihres Sessels hängt ein schwarzgaziges, silbergesticktes Gewand. Dieses paillettenhaft kalte Silbergeflimmer in seiner Totheit hebt erst recht das Leben der menschlichen Nacktheit. Solche feine Rechnungen stellt Besnard auf, und gerade diese stimmen jedesmal. Dazu ist er geboren. Und das nächste Mal wird er ein Fischausladen in Berck malen, als hätte er nie was anderes als Fische gemalt. Was für Seeungeheuer haben ihm da Modell gestanden, in ihrer ganzen zoologischen Echtheit. Und was für Perlmutterfarben treiben ihr loses Spiel auf einem Haufen frisch erbeuteter Flundern oder Sardinen; in was für einer zartflüssigen Regenbogensauce weiß er sie aufzutragen.

In manchem Besnard-Saal ist von ihm persönlich gar nichts zu sehen; bloß sein Einfluß. So in dem Zimmer voll Bilder zweier Pariser Deutschamerikaner: Frederik Karl Friesecke und Richard Emil Miller. Die haben eine eigene Farbenwelt, die auf einen grünen Sonnenschirm oder ein chinesisches Seidenkostüm gestimmt ist. Ueppiges Durcheinander von Pflanzengrün, Sonnengold und Blumenbuntheit, mit einem starken Durchschuß von Chinoiserie. Eigentlich ein Kaleidoskop; immer dasselbe und immer anders. Die Mache überaus geschickt; die Virtuosität des Fahrige-Lässigen. Das Nackte spielt natürlich auch seine Rolle. Gerade das Hauptbild Frieseckes ist eine nackte Schöne am Toilettentisch sitzend, von halbrückwärts gesehen. Sehr üppig, rotblond, brillant vor lauter Finessen. Ein Hauptbild der Ausstellung, für das breite Publikum. Nun, der erste Blick verrät die Quelle, aus deren Spiegel diese Vision emporstieg. Renoir. Das ist seine breite, runde Formempfindung, sein pastellduftiges Oberflächengefühl, seine mächtige Modulation einer Profillinie. Aber bei Renoir kommt das verblüffend groß und einfach, förmlich mit bedeutendem Stil, monumental. Und dabei ohne peinlichen Aufwand von Pinselfleiß und Nuancensuche, mit einem elementaren Treff von etwas, das neu wirkt und an Naturmöglichkeit erinnert. Das ist der Unterschied zwischen den Originalen und ihren Nachempfindern. Das einzige, was diese jenen

nicht nachempfinden können, ist ihre – man möchte sagen – Ungeschicklichkeit. Das heißt, ihr Mangel an Raffinement, weil sie unbewußt und plötzlich etwas Neues machen und die Virtuosität sich noch nicht einfinden konnte. Darum haben sie die Frische des neu Gefundenen. Später werden sie ihre eigenen Nachempfinder werden.

Kunstaussstellung in Venedig II.

Von Ludwig Hevesi

(Pester Lloyd, Nr. 168. S. 1-3. Sonntag, 17. Juli 1909)

Lido, im Juli

Ich fahre heute fort zu untersuchen, was von neuem Geist in den Malereien dieser Ausstellung vorkommt. Sich verrät, könnte ich sagen, denn er steckt mitunter selbst in Dingen, wo ihn keiner sucht. Da ist z. B. ein amerikanischer Bildhauer, Bartlett, der ist ein Kolorist ersten Ranges. Ein Patinist. Er hat einen ganzen Schrank voll kleiner Bronzen ausgestellt, die rein wie ausgegraben aussehen. Bruchstücke von Antiken aus den Erden aller alten Kulturländer, aber doch Sachen von heute. Und für die verfügt er über eine Skala von Patina, deren Nüancenreichtum in Erstaunen setzt. Natürlich verkauft er alles xmal, denn Publikus kann zwar einem Kunstwerk, nicht aber einem Kunststück widerstehen. Und der Mann ist auf diesem Instrument ein solcher Künstler, daß er im Variété auftreten könnte. Er verdient die Nennung umso mehr, als die Plastik, die das vorige Mal überwucherte, heuer Stiefkind ist. Die Italiener stellen einige großmächtige Gipse aus, mit Helden und Pferden, offenbar für irgendwelche öffentliche Giebel. Sie haben nicht die Spur einer Anwendung von Interesse. Ruhelose Gebärdensplastik für hoch oben. Der einzige Zorn fesselt durch sein Denkmal Gustav Wasas. Eine schlichte Stärke ist in dieser schlanken Mannesgestalt, ein fürstlicher Bauer, der fest auf ausgespreizten Beinen steht, das nationale Messer im Gürtel, die Arme parallel mit den Beinen hängend, die Mütze in der linken Hand, in der rechten nichts, nichts Sichtbares wenigstens, nur krampfen sich die Finger, als würgten sie den Hals eines Dänen. Er spricht offenbar, zu seinen Dalekarliern, was Talkerle bedeutet, Talmänner, und was er spricht, ist mit in Erz gegossen, wie die Lippen. Nichts an alledem ist gemacht, gestellt, es ist Einfalt darin. Und eine große Einfachheit, die an gar nichts Früheres erinnert, wie etwa Thorwaldsens Denkmäler stets einen Schulgips im Leibe haben. Und dabei ist er nicht einmal realistisch, nämlich in dem Sinne wie etwa die Wiener Stammtischplastiker ihre genrehaft anekdotischen Anzengruber arbeiten; die Bronze ist nicht auf der Nähmaschine genäht und der Künstler weiß vielleicht nicht einmal, wie viel Haare der Mann auf dem Kopfe hat. Er überläßt das dem lieben Gott und der statistischen Abteilung der Friseurinnung, weil die darin kompetenter sind.

Mit Anders Zorn bin ich aber richtig auch bei der neuartigen Malerei. Worin die besteht? Mein Gott, hundert Jahre fiel bei jedem gemalten Kopf der Schatten der Nasenspitze auf die nämliche Stelle. Weil nämlich alle Maler in dem nämli-

chen Atelier, bei dem nämlichen Lichte malten. Heute darf die Nasenspitze ihren Schatten werfen, wohin sie will. Das ist der Unterschied. Denn damit hängt alles andere zusammen. Nun war auch der Schatten nicht mehr schwarz oder braun, wovon eine lebendige Nasenspitze nichts weiß. Ueberhaupt löste sich alles auf und das dargestellte Leben sah nicht mehr aus wie ein angestrichenes Brett. Am meisten hat dabei das Schwarz profitiert; und dann das Weiß. Zwei Farben, die bekanntlich keine sind. Theoretisch weiß das jeder Maler, denn es wird ihm zuerst eingetrichtert; sobald er aber einen schwarzen Rock und eine weiße Hemdbluse malen soll, kann er gar nicht schwarz und weiß genug werden. Das geht ja auch, wenn man etwas Witz dazu hat; z. B. als Angeli vor einem Dutzend Jahren solche Königswarter porträtierte, förmlich frisch vom Schneider und Wäschehändler weg. Wenn schon, denn schon; er machte sich den Jux. Aber Anstrich ist das doch, wenn auch von einem guten Anstreicher. Vor zwanzig Jahren erregte Leon Bonnat förmlich Aufsehen, weil bei seinen amtlichen Herrenporträts die schwarze Redingote gar nicht schwarz, sondern eher grau war. Er wagte es, unschwarzes Schwarz zu malen. Das machte Schule. In Wien machte damit Pochwalski sein Glück, zuerst in dem Porträt des Grafen Pininski. Seitdem aber ist das Schwarz noch viel weiter gegangen. Bei Zorn, im Frackbildnis des Königs Oskar II., hat es schon die Grenze des Möglichen erreicht. Ein Schwarzweißbild im zerstreutesten Zimmerlicht, in einem Auflösungszustande, und dennoch nach beiden Werten stramm zusammengehalten. Kein Mensch wird sagen, König Oskar trage einen grauen Frackanzug. Da müssen eben die schwarzen Pointen so richtig sitzen, so entschlossen einschneiden und abschwenken. Das Schwärzeste am Ganzen ist die Spitze des Lackschuhes, obgleich ein weißes Glanzlicht darauf ist. An der Weiße dieses Lichtes merkt das Auge, wie schwarz das übrige sein muß. Das ist, wie ich es nennen möchte, das indirekte Schwarz und Weiß der Modernen. Ist doch in der Natur alles, was die Sinne aufnehmen, indirekt; der Aufnahmeapparat im Gehirn summiert blitzschnell und noch schneller eine Menge Verschiedenartiges und empfindet eine Synthese. Diese Synthese ahmen die modernen Maler nach, mit roheren Mitteln. Nicht immer gelingt es Zorn so gut. Einmal aber weiß er auch der trostlos hellblauen Uniform des Prinzen Karl so beizukommen. Die Leute müssen nur nicht glauben, daß blaues Tuch schwerer zu malen sei als ein ebenso blauer Himmel. Die Realisten malten Tuch, das blau gefärbt war; Zorn malt blaue Farbe, die zufällig an Tuch haftet. Von der Farbe aus, das ist der Kern der Sache. Das Tuch stellt sich schon von selbst ein, wenn nur die Farbe richtig ist. Denn das Tücherne des Tuches ist doch nur Suggestion des Beschauers. Ein paar glückliche Andeutungen genügen, den Rest lügt sich sein Auge hinzu, da es doch weiß, daß Uniformen nicht aus Granit oder Kork zu sein pflegen. Jenes mühselige Vorkauen der Wirklichkeit haben die Eindrucks-maler überwunden.

Auch der Däne Peter Severin Kroyer gehört in diese Gilde von Zerstörern alter Vorurteile. Auch er war in Paris; ja auch in Concarneau.^{*)} Das ist der Mann in weißem Flanell, rotblond, mit goldenem Kneifer (wie sein Selbstbildnis in den Uffizi zu Florenz ihn zeigt) und natürlich im blendenden Sommersonnenschein. So wandelt er auch am stillen Strande, mit seiner jungen Frau und dem Jagdhund, dessen Nase vorschriftsmäßig seinen Gamaschenrand berührt. Aber der richtige Kroyer ist doch der, der die berühmten nordischen Schriftsteller konterfeit, gleich sammlungsweise (Sammlung Bernhard Hirschsprung) oder sitzungsweise oder juryweise, wie die bekannten großen Massenporträts in Sälen voll verzweifelt vieler Fenster, die ihm aber gerade erst recht sind, und verteufelt schwarzer Bratenröcke über verdammt weißen Hemden. Es gibt nichts Unmalerisches, seitdem das Licht sich nicht mehr im Lichte steht. Es ist eigentlich die Hauptperson bei jeder solchen Sitzung und setzt in seiner Weise die langweiligsten Verhandlungen in eine feine, interessante Musik. Freilich, eine ganze Ueberlieferung mußte abwelken, ehe man dahinter kam, daß in der Natur überhaupt kein trockener Text vorkommt, sondern alles in Musik gesetzt ist. Die Realisten schrieben den trockenen Text ab und waren musiktaub, das heißt stimmungsblind. Aber das Licht ist wie andere wilde Tiere; man muß es in wilder Freiheit studiert haben, um es im Käfig zu verstehen. Unter den richtigen Sonnenscheinbildern Kroyers ist eines der fröhlichsten das mit badenden Knaben. Es gehört dem Grafen Julius Andrássy.

Die Ausstellung Franz v. Stucks hat mit denen dieser Meister schier nichts gemein. Alle seine Hauptwerke sind hier ausgestellt, vom „Krieg“ angefangen bis zu seinem vorjährigen Töchterlein im grünen Toreadorkostüm. Voriges Jahr hat er sie in München auch in einem Velazquezschen Hofkostüm mit globusartigem Reifrock ausgestellt. Kostüm, alles an ihm ist Kostüm geworden. Als es seinerzeit den „Krieg“ ausstellte, glaubte man: nun kommt die große Revolution von 1789 oder gar 1793, Tizian und Rubens werden guillotiniert, die Malerei erhält ihre Menschenrechte. Statt dessen brachte Stuck die Restauration, mit Abkömmlingen der alten Könige; Galeriekunst wie Lenbach. Gerade was sie von moderner Toilette tragen, ist ihnen auch wieder nur ein Kostüm. Er ist in einem Ateliertyp aufgegangen, mit einer Ateliermethode; von den Licht- und Farbenproblemen der Zeit merkt man diesem Exmodernen nichts an. Wie posthum sieht seine Ausstellung aus, wie von einem Verstorbenen, der im Grunde bedeutend gewesen zu sein scheint. Dabei unzweifelhaft eine Kraft, eine Faust. Aber kein Geist, wie doch Lenbach einer war, wenn er seinen verlorenen Posten verteidigte. Hingegen auch unleugbar wieder echt München, Lokalkunst mit Hofbräuduft und einem Animo von „Jugend“-Titelbildern. Mit einer gesunden bayrischen Animalität, die ausschlägt und sich dabei doch geberdet, wie von Böcklin gemalt. Also der komplizierte Künstler einer komplizierten Zeit. Wohnt in einem athenischen Palast, ein

*) Siehe den ersten Aufsatz.

deutscher Faust mit einer griechischen Helena, und rumoren darin „in Schönheit“, wie sie diese verstehen. Laden Dämonen zu Tische, Phorkyaden und Walküren, und kränken sich, daß ihnen noch immer keine Bocksfüße wachsen. Moderne, die nicht wissen, wie sie ihre Modernität aus sich herausstellen sollen. Einem fremden Publikum, dem dieses Schauspiel etwas Neues ist, imponiert er gewiß; wir sind damit aufgewachsen und wissen schon, was an dem Zauber faul ist.

Das antike Moment hat ein Maler mit dem ironischen Geiste von heute verwertet. Mit einer Art respektlosem Respekt, der Schönheit huldigend und sie anmutig mißbrauchend. Das ist der Engländer Lavery in einem Damenbildnis, das er „Polyhymnia“ nennt. Eine schlanke englische Schönheit in schwarzem Seidenkleid, mit langen schwarzen Handschuhen, enormem schwarzen Federhut, an einem schwarzen Klavier stehend, mit den Ellbogen aufgelehnt. Niemand versteht den Witz, der dabei ist. Denn wer erinnert sich gleich an die wunderbare antike Muse in Berlin, die in dieser Attitüde steht, mit dem Reiz von zweierlei Faltenrichtungen des Gewandes; die des Mantels und des Untergewandes kreuzen sich schief, ein reizendes Motiv aus der antiken Wirklichkeit heraus. Lavery hat die marmorne Griechin in eine letztmoderne Toilette gesteckt und die steht ihr nicht minder gut. Nächstens werden sich auch andere Huldinnen des Londoner Salons als antike Statuen porträtieren lassen; als bekleidete natürlich. Im ganzen ist es freilich nur ein Scherz. Die weiße Dame des Amerikaners Sargent ist doch das beste Damenbildnis der Ausstellung. Nämlich unter denen, die nicht vor allem ein Farbenstück geben wollen, wie Besnard. Sargent hat eine Art sportiver Frische und Schneid, ein fisches Draufgängertum, das er in Paris auf Feinschmeckerei geschult hat. Wie viele mitteleuropäische Hof- und Adelsmaler arbeiten nach seinem Muster und leben von seinen Abfällen. Sein nationales Temperament ist unversieglich und er kann ganz massenhaft viel. Vor zwei Jahren hat man das freilich hier besser beurteilen können, wo er eine ganze Wand voll Bilder hatte.

Auch das dekorative Wandgemälde meldet sich da und dort. Neue Töne werden nicht angeschlagen; Neu-Paris bringt das A. Zwei junge Italiener geben ausgedehnte Tableaux in der Weise von Henri Martin. Dieser und Gaston La Touche haben heute die meiste Nachfolge. Ihre Art, die Welt in ein goldenes Zeitalter zurückzusetzen, sie als Feerie zu behandeln, ist erst möglich, seitdem alles auf die Farbe gestellt worden. Makartrausch, aber nicht aus der alten venezianischen Schule heraus, sondern aus dem modernen optischen Laboratorium. Wozu lebten wir denn in der Zeit der Kathodenstrahlen und des Radiums? Niemals hat die Welt so fluoresziert wie heute, und das drückt sich auch in den Phantasien der Wandbemaler aus. Der Belgier Constant Montald, der einst in der Wiener Sezession als interessanter Phantastiker bekannt wurde, sucht einen anderen Weg, auf dem er dicht an Fußspuren Puvis de Chavannes' vorbeikommt. In zwei Riesenbildern: „Die Quelle der Inspiration“ und „Die Barke des Ideals“, ist die Hälfte vergoldet. Bäume, Kostüme, Barken, Frisuren Gold, die Menschen blasse Schemen

von delikater Oberflächlichkeit des Wesens. Eine goldelfenbeinerne Märchenwelt, die sich eigentümlich drücken möchte, um nur kein Relief zu kriegen und flache Wand zu bleiben. Warum nicht? Es müßte nur weniger spintisiert aussehen und mehr aus dem Vollen, aus dem sinnlich Strömenden kommen, um nicht langweilig zu werden. Mein Gott, ein nagelneuer Dekorationsstil kann nicht auf jeder Ausstellung auftauchen.

Im bayrischen Pavillon, der recht stattlich wirkt, ist für uns nichts Neues. Die saucigen Nachzügler der Lenbachzeit, als unausrottbare Lokalgrößen, spielen noch eine zu große Rolle. Sehr tüchtig geht es im belgischen Pavillon zu, wobei allerdings alte Gedingenheiten (Leempoels, Ensor, Gilsoul) stark mitwirken. Ein neuer von Zukunft ist Isidore Opsomer, dessen bewegtes venezianisches Kanalwasser und brühendes Dunkel in San Marco Kraft und Weichheit zu einer besondern Ausgiebigkeit vereinen. Und ein neuer Anblick sind auch die „Maler der Lys“. Die Lys (Leis) gilt als der belgischeste Fluß in Belgien und wird von den Dichtern und Malern jetzt um die Wette verherrlicht. Das ist die silberduftige Idylle in Permanenz, die lautlos vor sich gehende Schlichtheit und Anheimelikeit, und doch eine volle Klaviatur, auf der sich alles Mögliche anschlagen läßt. Emile Claus ist einstweilen der bekannteste unter diesen Stillen im Lande, die noch Geräusch machen werden.

Und nun wäre noch ein Wort über die Beteiligung Ungarns zu sagen, die übrigens in diesem Blatte gleich nach Eröffnung der Ausstellung behandelt war. Ich bin angenehm überrascht, wie vollgültig dieser Pavillon neben dem belgischen dasteht. Wie europäisch er aussieht, was der Leser hoffentlich nicht als Tadel empfinden wird. Der Bau Géza Marótis ist von einer knappen, zugewogenen Sezessionistik, wenn ich mich so ausdrücken darf, und die Rothschen Mosaiken fügen sich so diskret ein, als fühlten sie ein Bedürfnis, sich anständig zu benehmen. Sehr gut macht sich das Portal, wie es, mit dem Zsolnayschen Getreidemotiv verbrämt, auf ein Kunstland hinweist, dessen schönste Kunst sein Weizen ist. Der Inhalt des Hauses ist, wie der der übrigen, stark „historisch“, was an dieser Stelle gewiß das Richtige sein wird. Die Belgier genießen sich auch nicht. Munkácsy, Benczur, Lotz, Bihari, Zemplényi, Szinyei-Merse, László, der junge Franz Hatvany – wie viele Stationen, die sich überaus scharf von einander absetzen. Der Leser kennt ja die Werke, von denen vieles Staatsbesitz ist. Ueberrascht war ich, wie Munkácsys Erzbischof Haynald in dem hiesigen vorzüglichen Lichte aufblüht und Inhalt bekommt. Ich hatte es von Wien her als leer und grell im Gedächtnis. Und wie viel Reiz von Selbstbefreiung in dem alten Lotz steckt. Man sieht ihn hier wahrhaftig an. Man interessiert sich überhaupt. Man fand es z. B. sehr natürlich und glücklich, daß in Ferenczys „Kreuzabnahme“ ein ungarischer Christus und Petőfi als Johannes vorkommen. Ich erklärte ihnen das so, aus verhältnismäßiger Unwissenheit in ungarischen Kunstsachen. Sie hören riesig gern zu. Ich mußte ihnen von Szolnok erzählen, dem malerischesten Nest nach Venedig, so behauptete ich, und

von den Szlányis und tutti quanti. (Die beiden letzten Worte verstanden sie ohne Wörterbuch.) Und von den bunten Tüchern der Szolnoker Bäuerinnen, wie sie Perlmutter so lustig wiedergibt. Und Hatvan schilderte ich ihnen von A bis Z, mit der kolossalen Zuckerfabrik, deren Produkt sie vermutlich auch im Kaffee genießen, und mit den ungeratene[n] Söhnen jenes Großfabrikanten, die nächstens ganz berühmt sein werden. Das Hatvanysche Mädchenbild, bei uns wohlbekannt, hängt über einer Türe als Supraport, es ist aber so stark und einfach, daß es nichts einbüßt. Eine Bekanntschaft, die ich erst kürzlich in Budapest gemacht habe, Ferdinand Katona, interessierte mich auch hier lebhaft. Namentlich die hohe Originalität seines russischen Klosters, dieser langen bleichen Kaserne mit den Perlenreihen beleuchteter Fenster in der Dämmerung und ihrem verschlafenen Spiegelbild in einem Strom, der durch ein ganzes Lehmland geflossen sein muß. Katona hat ein seltenes Auge für die feinen Einfälle der Natur; die Hunderte von kleinen Naturstudien, die ich in seinem Atelier sah, haben eine so echte Note von Leben, daß ich aus einer Freude in die andere fiel. Doch der Leser kennt das alles besser als ich. Für die Moderne Galerie in Venedig haben sie Edmund Tull („Allein auf der Welt“) angekauft, den einsamen Bauer in seiner düsteren Stube, diese unauffällige und intime Arbeit, die auf ein fast unverhofftes Verständnis getroffen hat. Ungarn ist in Venedig sehr beliebt. Nicht zu begreifen ist es, daß Oesterreich sich so ganz ausschaltet. Zerfahrenheit der Künstlerschaft und Geldmangel, sehr zur unrechten Zeit.

Von Ludwig Hevesi

(Pester Lloyd, Nr. 18. S. 1–3. Samstag, 22. Januar 1910)

Wien, 18. Januar

Zwei Jahre sind es her, seit ich dort draußen an der obersten Donaulände, wo die Füchse einander guten Tag sagten – es war nämlich der hellste Mittagssonnenschein –, in der Werkstatt des jungen dalmatinischen Bildhauers seinen „Brunnen des Lebens“ sah. In schwarzem Granit, auf den Glanz herausgeschliffen, wie die altägyptischen Tempelplastiker mit hieratischer Geduld und chronischem Steinsinn es verstanden. Jetzt steht das urwüchsige Werk in der Halle des Bestellers, Herrn Karl Wittgenstein. Es gibt noch immer solche Besteller in Wien, aber wenige; in der Statistik kommen sie gleich nach den weißen Raben. Und es ist ein Prachtstück von plastischem Temperament. Eine Brunnennische, zu der sich die Menschen drängen, Mann und Weib, Weib und Kind, Alt und Jung; und der lebenspendende Strahl, der von oben niedersprüht, quillt aus einer Mutterbrust, die eine Mutterhand preßt. Naive Bildersprache des Naturmenschen, des Bauernsohnes aus dem hohen Karstland, der sich noch selber an der Mutterbrust liegen fühlt, an der aus Fleisch und an der aus Fels, ein unverkultivierbarer südslavischer Sippensohn. Zwar hat er jetzt ein und dreiviertel Jahre in Paris gearbeitet und spricht sogar französisch; das Honorar für den Lebensbrunnen hat ihm das gestattet. Und der große Rodin war wie ein Vater zu ihm und holte ihn persönlich ab in sein Haus, und wollte ihm sogar ein Vorwort zu seinen Sachen schreiben, wenn es erwünscht sein sollte. Denn er hatte im letzten Herbstsalon 18 Stücke stehen und war sogar in der Jury, und im Frühjahr auf dem Marsfelde stand er wieder in Saft und Kraft. Dieser wilde Mann aus Dalmatien, dieser französischen Provinz (unter dem ersten Napoleon nämlich), dieser Untertan des seligen Herzogs von Ragusa.

... Nun ist er wieder in Wien und ich zweifle sehr, daß er viel Geld mitgebracht hat. Wohl aber sechzig Stück Plastik, darunter eine Menge kolossale, die meisten in Gips, etliche aber in Marmor, Sandstein, Palisanderholz. Er ist so ein geborener Materialmensch, der eigenhändig arbeitet und sein Fingerspitzengefühl dem Rohstoff mitteilt, daß man glaubt, seinen Griff auf diesen Oberflächen daktyloskopisch nachweisen zu können. Die Sezession ist der Schauplatz dieser Ausstellung. Wer nach Wien kommt, soll nicht versäumen, sie aufzusuchen, denn sie ist ein stilistisches Erlebnis. Ein großer Saal voll weißer Sachen, vom Architekten Oerley sehr gut zur Einfügung und Zusammenordnung eingerichtet. Man hat eine Art Eindruck, wie in Paris Anno 1900, diesseits der Jenabrücke, in der großen Baracke Rodins, die mit seinen wunderbaren Schrecklichkeiten gefüllt war; an der nämlichen Stelle, wo einst Courbet seine

Trutzbaracke hatte zimmern lassen. Nieder mit der Schablone! Tod dem „einen“ Leisten der vielen Schuster! Und wie damals der kleine Koloß Rodin, der mich immer an Gott Vulkan im Schurzfell erinnert, in dieser weißen Gestaltenwelt von schwefel- und kohlenurem Kalk und Metallgemengsel umherschlungte, so wirtschaftet hier, ähnlich koboldmäßig, ein Gnom des Karstes, der kleine, derbe Ivan mit dem unverfälschbaren runden Slaven-, ja Slovakenkopf, dessen spärliches Bärtlein an die karge Grasnarbe seiner heimatlichen Planinas erinnert.

... So sehr in diesem Gestaltengedrange alles an Stil gemahnt, ist es doch in hohem Grade auch Heimatkunst. Sollte man es glauben? Man denkt an die Akropolis und die modernste plastische Evolution, aber auf dem Seelenrunde von all der ineinander spielenden künstlerischen Alt- und Neuform liegt doch die Heimat. Hoch oben, im Gebirge, zwischen Sebenico und Knin, unfern der bosnischen Grenze steht sein Dorf, hausen bäuerlich seine Eltern. Seine alte Mutter trägt das landesübliche, spitzwinklig gefaltete Kopftuch der Landweiber, und so hat der Sohn sie auch modelliert, eine Gestalt wie aus einer mittelalterlichen gothischen Baldachinnische heruntergestiegen. Und jeden Sommer geht Ivan heim in das versteckte Felsennest, zu seinen Steinen, zu seiner Sippe, auf seine Erde, unter seinen Himmel. Er kann nicht sein ohne das. Er fürchtet, er könnte sonst Europäer werden, nämlich auch so der gewisse landläufige Mitteleuropäer, mit dem gewissen katzmacherischen Figurinigeist, den die meisten gefeierten Bildhauer haben, bei denen die Denkmäler bestellt werden. Das will er um die Welt nicht. Wenn einer schon das Glück hat, ein Wilder zu sein, so soll er dieses moralische und künstlerische Kapital nicht schnöd verputzen. Jetzt, wo so viele zahme Bildhauer eigens auf Wildheit studieren. Und Maler auch, seitdem Gauguin, Axel Gallén, Nikolaus Röhrich und Jan Toorop unserer Kultur die mörderische Wahrheit gesagt haben. Jetzt fragen die Leute, wie der Ungar sagt, „Gras und Baum“: „Um Gotteswillen, wie wird man wieder Barbar?“ Auch der ganze „Stil“ der Stilsucher von heute läuft eigentlich darauf hinaus. Sie alle werden dabei archaisch, primitiv. Nämlich die Primitiven gaben überhaupt bloß die wesentlichsten Merkmale wieder, weil diese sich ihrem Gedächtnis eingepägt hatten. Mit dem Stil begann die Kunst. Das Mammuth, das ein Höhlenbewohner auf die Felswand geritzt hat, ist ein stilistisches Werk. Später wurden sie dann immer geschickter im Zeichnen, wußten jedes kleine Detail mitzunehmen, und nun waren sie Realisten. Und da wurden sie sich mit der Zeit selbst zuwider und sie trachteten um jeden Preis aus dieser Abschreiberei heraus. Und an diesem Punkte halten wir jetzt wieder. Wie die alten Aegypter, Assyrer, Griechen bis zu Phidias, Japaner bis zu Hokusai, Khmers in Indien (die Maillol einst nachahmte) und Maoris (denen Gauguin ihre Götzen nachschnitt).*) Nur haben wir keine Religion mehr und keine Zünfte, die der Kunst

*) Ich verbreite mich darüber, weil in Budapest soeben eine Künstlerdebatte in dieser Richtung stattgefunden hat.

ein jeweiliges Gesamtgepräge geben könnten. Auch sind wir in eine höhere Rangklasse vorgerückt, als Individuen. Also suche jeder als solches seinen Eigenstil; wenn er stark genug ist, ... wenn nicht, kann ich ihm nur raten, sich aufzuhängen oder Beamter, Chauffeur, Kanalräumer zu werden. Ach, das Räumen von Kanälen ist eine ganz sympathische Sache, wie alles Nützliche, und ein edler Lebenszweck, wie alles, was zur Reinlichkeit beiträgt, während das Hervorbringen von Kunstgegenständen ohne Kunst durchaus unnütz ist und ein schmutziges Geschäft. Und so sehen wir heute auf der ganzen Welt den Drang zum Stil. Zum sachlichen, zum persönlichen, zum technischen. Je nach seiner Eigenart, je nachdem ihm die Welt liegt, geht jeder sie von einer anderen Seite her an. Aber das ist das Ziel oder wenigstens, da ein Ziel niemals erreicht wird, der Weg. So malt Maurice Denis in Paris. So bildet Franz Metzner in Wien (beziehungsweise Leipzig und Berlin). So baut Otto Wagner, Josef Hoffmann, Bruno Schmitz. Natürlich kann man die Meister nicht in dem Augenblick erschlagen, wo ihr Stil sich ausgelebt hat. Solch betlehemitischer Meistermord wäre ganz praktisch, vom Standpunkte des Kunstfortschrittes, der nur den jeweiligen Fortschritt leben läßt. Aber was ein rechter Meister ist, soll seine Zeit verstehen und mit ihr entlangschreiten zu neu erkannten Zielen. Keiner der großen Stilmacher ist als Stilist geboren. Erst ihr Nachwuchs hat das schon im Blute. Darum war Mestrovic bereits daran, wegen Auflehnung gegen den Professor von der Akademie entfernt zu werden, als er vorzog, selbst zu gehen.

... Ja, Mestrovic, ... ich kehre zu ihm zurück. Da geht mitten durch den großen Saal der Sezession eine Allee von zwölf kolossalen Karyatiden. Natürlich denkt man sofort an Nachahmung der Karyatiden am Erechtheion in Athen. Aber es verhält sich ganz anders. Mestrovic hat mir das genau erzählt. Diese hohen gipfelförmigen Weiber, die so säulenhaft ein Gebälk auf den Köpfen tragen und so gerne aus Marmor wären, sind echte Dalmatinerinnen, aus seiner Heimat. Genau so sieht er sie dort jeden Sommer die Bergpfade hinan- und hinabwandeln, eine Last auf dem Kopfe, die sie zwingt, in aufrechter Starrheit zu verharren, wie in einer Versteinigung von unverrückbarer Senkrechtheit. Sonst fiel ihnen die Last vom Kopfe. Und hoch gewachsen sind sie alle und stramm; einfach und mächtig in der Linie, groß und stark in der notgedrungen doch maßvollen Gebärde. Die Last, wie gesagt. So zwingt sie das Leben selbst zu einer stilistischen Gehaltenheit, zu einer majestätischen Würde. Sie müssen groß und einfach aussehen, sie können gar nicht anders. Natur und Verhältnisse haben sie dazu gemacht. Ganz wie seinerzeit die athenischen Karyatiden, die Mädchen von Karyä, die auch so ihre Kopflasten nach Athen trugen, den Burgberg hinan, gleich wandelnden Säulen. Was lag näher, als sie zu solchem Dienst zu versteinern? In ihren Gewandungen, wie sie gingen und standen. Mestrovic tat das nämliche. Auch seine Karyatiden tragen, nur wenig arrangiert, die weibliche Volkstracht seiner Gegend. Quer gestreifte Röcke fallen auf, die gewiß nicht antik sind, und eine trägt genau das feingefaltete Lin-

nengewand, das die dortige Sommertracht bildet. Und diese modernen Karyatiden haben auch moderne Gesichter. Von Leidenschaften bewegte, in Kummer und Trauer verzerrte. Sie nehmen teil an den Schicksalen, in deren Dienste sie stehen, wie südslavische Klageweiber, die einen Toten bejammern. Etwas Derartiges schwebt ja dem Künstler vor. Ein Gedächtnistempel für gefallene Helden, zu dem diese Allee von Leidtragenden führen würde. Treu und stark tragen sie ihre Last, das Gebälk der Pergola. Dem Südslaven ist auch das eine natürliche Vorstellung. Mestrovic sagt mir, daß die Bauern, die aus dem Gebirge nach Spalato hinabkommen und die Steinbalken des Diocletianischen Palastes sehen, sofort mit der Mär im reinen sind, diese Steinbalken wären von Weibern auf dem Kopfe aus dem Gebirge heruntergebracht worden. Guslarenphantasie, versteinerte Romanze; wie noch in manchem anderen Werk Mestrovic'. So in dem Relief: „Frau, einen verwundeten Krieger labend.“ Er erzählte mir diese ganze nationale Ballade; auf die es uns ja weiter nicht ankommt.

Mit diesem Heldendenkmal stehen noch mehrere große Gebilde in Verbindung. „Zwei Witwen“ heißt so eine Gruppe. Die eine, ohnmächtig vor Gram, ruht der anderen im Schoße. Warum zwei Witwen? Die Annahme ist, daß alle diese verzweifelten Frauen die Witwen jener gefallenen Krieger sind. Eine Mutter mit dem Kind im Schoße. Dann eine kolossale Marmorstatue: „Die Erinnerung“; nackte, sitzende Frauenfigur von großartigem Schwung, die ich schon im Sommer im Münchener Glaspalaste Aufsehen machen sah. Alle diese Figuren sind nackt. Eine heroische Nacktheit haben sie, von mächtigem Linienschwung und großartigen Entwicklungen der Fläche und Kurve. Die selbständigsten Sachen sind mehr episch; monumentale Zustände, Ausklang großer Kraftwirkungen. Die mehr dramatisch-malerischen, heftig zerwühlten, abenteuerlich umrissenen Stücke stammen mehr aus der Sphäre Rodins. Da gibt es solche dämonische Köpfe und besessene Torsos, allerdings voll eigenmächtiger Kraft. Malerischen Aufbau von Massen, wo die Anatomie wirklich nur als Baustoff dient und sich in ungewöhnlichen Giebelungen und Verkröpfungen ausgibt. In mancherlei Studien sieht man diese Vorstellungswelt gähren und blühen. In kolossalen Köpfen von Helden, „Heroen“; übermenschlichen Bildungen, deren Formen ins Ueberplastische auswuchern. Dem akademisch gewöhnten Beschauer wird angst und bange in dieser gruselnmachenden Gesellschaft. Der Barbar ist an der Arbeit. Aber ein Barbar, der eine Kulturwelt erobert hat. Sein Bestes, sein Stilistisches, hat Mestrovic doch von den Griechen. Besonders von den Parthenonskulturen; vom Fries im British Museum (dem er noch vor wenigen Wochen eigens einen Besuch abgestattet hat), wie von den herrlichen Giebelfiguren, den ruhenden insbesondere. Selbst die „Witwen“, zwei Nacktfiguren, erinnern in ihrer Kombination an jene zwei wunderbaren Gewandfiguren, „Aglauros und Herse“, deren eine freilich nur einen Arm in den Schoß der anderen hängen läßt. Mestrovic geht so weit als irgend denkbar; wie in einer „Pietà“ lehnt er die eine Gestalt aufgelöst in den offenen Schoß der anderen.

Eine seiner schönsten Gruppen. Und dann die sitzende Mutter mit dem schlummernden Säugling. Das sind schon reife Werke eines Meisters, der die Ruppigkeiten von einst überwunden hat. Auf diesem Wege wird er jedenfalls weitergehen, weg von Rodin und der malerischen Plastik überhaupt, die der vorigen Generation, der impressionistischen, angehört hat. Der Stimmungsplastik, könnte man sagen. Aber warum soll Stimmungsplastik nicht plastische Stimmung haben? Das ist es, wo die starken Talente jetzt hingelangen. Und dort stehen auch die alten Griechen; und besonders die ganz alten, die noch etwas archaischen, die noch mit einer Seite an das Architektonische grenzen. Mestrovic wird von ihnen oft gereizt. Ihn reizt eine schlanke griechische Vase, eine „rotfigurige“, zur Nachbildung, aber mit plastisch aufmodellierten Figuren. Mal sehen, wie sich das macht, wenn die so um die Vase tanzen, daß die ganze Fläche Wellen schlägt. Oder er geht den Sphinxen in ihre Geheimnisse nach und gibt ihnen götzenhaft perverse Profile, maskenstarre Fabelgesichter und dünne Vampyr lips. Salome als Sphinx. Womöglich gar ohne die herkömmlichen Löwentatzen, mit weiblichen Beinen, Schenkeln, was sie doppelt unheimlich macht. Da könnte doch in jedem Unterrock eine Sphinx stecken.

Die Ernte von zwei Jahren ist diese große Ausstellung. Die Pariser Neumeister sind sparsamer. Maillol sagt: Man darf dem Publikum nicht zu viel zeigen, man muß sich rar machen. Zwei Werke im Jahre, das ist genug. Man kann überhaupt nicht mehr machen, als zwei Werke im Jahre... Nun, Mestrovic ist ein verschwenderisches Temperament. Seine Mitteilsamkeit ist einstweilen uferlos. Wilde Männer pflegen so zu sein. Zu wünschen wäre ihm ein großer Auftrag, wo er so recht aus dem Mark heraus schaffen könnte. Hoffentlich verkauft er wenigstens einiges, um wieder flott zu werden, für neue Arbeit. Mit dieser Ausstellung tritt er in die erste Reihe, in die Nähe Metzners, und hat die größten Anwartschaften. Auf jeden Fall aber beweist auch er durch die Tat, daß der Stil in der Plastik nicht bloß theoretische Forderung, sondern praktische Möglichkeit ist. Die neueste, die wir erleben.



DIE THEATERKRITIKEN VON LUDWIG HEVESI

I.

Wiener Theater

(Pester Lloyd, Nr 5. S. 3. Montag, 7. Jänner 1901)

Im Deutschen Volkstheater war Samstag großer literarischer Abend. Man spielte zum ersten Male Hugo v. Hofmannsthals dramatisches oder vielleicht undramatisches Gedicht: „Der Thor und der Tod“ und Henry Becques berühmtes Lustspiel: „Die Pariserin“. Ein warmer Abend wurde es eigentlich nicht, aber man zeigte den beiden Dichtern, daß man sie schätzte. Becques scharfstachelige Satire ist hier im Carltheater vor vier Jahren von Mad. Josse französisch gespielt worden und hat damals sehr gefallen. Eine Pariserin muß eben pariserisch gespielt werden. Frau Odilon ist nichts weniger als diese Clotilde, die mit mehreren Männern gattenhaften oder liebhaberischen Charakters anmutige Jongleur- und Changierkünste treibt, so daß diese Herren gleich Orangen alle gleichzeitig in der Luft um sie her wirbeln. In Wien fehlt die Leichtigkeit, das Mousseux, die Grazie, und damit steigert sich die Unverzeihlichkeit. Zudem ist das Stück so knapp als möglich auf die brutale Mechanik der Ehebruchskomödie zugeschnitten, es soll als das amüsante obligate Uhrwerk von Bühnenvorgängen die Oberfläche des Zuschauers anregen, also mit praktischer Raschheit „abschnurren“. Was an Paradoxa der Gefühle und Situationspaß darin ist, wird zur Hauptsache gemacht, von der blutigen Satire bleiben höchstens ein paar Pointen der Konversation erhalten, die so exponiert stehen, daß man sie unmöglich streichen kann. So kommt es dem deutschen Zuschauer gar nicht zum Bewußtsein, welche eine kühne Tragikomödie der moralischen Begriffsverwechslungen da aufgebaut ist. Der Liebhaber hat schon förmlich Gattenrechte, sogar das Recht auf Hörner. Der Gatte ist ein reiner Begriff, der Niemanden geniert, auch sich selbst nicht, und jedem Besucher eine Prise von seinen Gattenrechten anbietet. Die Gattin ist an sich eine gutbürgerliche Pariser Hausfrau, die Alles hübsch in Ordnung hält, auch ihre Unordnungen, und ihre Liebhaber von Zeit zu Zeit lüften und ausklopfen läßt, damit die nicht mottig werden. Ihre eheliche Treue liegt eingekamphert im Kasten, damit sie nicht Schaden leide, ganz wie ihre Brauttoilette und der Myrtenkranz von damals. Für den gewöhnlichen Gebrauch hat sie Gebrauchsgefühle, die, wenn sie abgenützt oder gar zu unmodern geworden, durch neue ersetzt werden. „Wirtschaft!“ „Wirtschaft!“ höhnt Hamlet. Clotilde möchte gewiß nicht ihren Mann missen, sie hat ihn ganz gern, aber... „Ein Gatte zählt doch so wenig in einem Haushalt,“ sagt eine kleine, noch ganz anständige Braut in einem anderen Stücke Becques. Ein gewisses Thema Becques ist, zu zeigen, mit wie wenig

Liebe die Männer geliebt werden. Er ist der Ibsen der Lüge in der Liebe. Der Notar in seinem grausamen Einakter „Les Corbeaux“ beglaubigt es sogar notariell: „Wissen Sie, Fräulein, Liebe, das gibt es überhaupt nicht; ich wenigstens bin ihr nie begegnet.“ Becque steckt die Liebe in die Retorte, erhitzt sie, dampft sie ab, prüft die Niederschläge mit Reagentien, titriert sie, was weiß ich? und präsentiert sie uns die Liste: so und soviel Animalisches, Finanzielles, Modisches, Obligates, Rückständiges, Anormales. Für die gewisse sentimentale, poetische, verliebte Liebe von einst bleibt ihm eine Ziffer wie 0-0011794. Immer wieder zeigt er, was der Schwindel daran ist. Die Ehe aber, das ist ihm ein für allemal die Lüge der Liebe. Schon in seinem ersten Stück: „Der verlorene Sohn“ sagt der Bierbankweise – jetzt würde man sagen Aperitif-Philosoph – Chévallard: „Die Weiber, das ist wie die Photographien: da gibt es einen Tropf, der gewissenhaft das Cliché aufbewahrt, während die Leute von Geist sich in die Abdrücke theilen.“ Natürlich ist Clotilde kein Typus, wie die Molièreschen Figuren, sie ist überhaupt keine wirkliche Frau, sondern eine weibliche Figur, in die sich der Dichter verkleidet hat, Madame Henriette Becque. Woher nähme eine kleine Bourgeoise alle diese mehr als Balzacsche Überspitztheit von flegmatischer Lebensweisheit und Röntgenscher Menschendurchschauung? Clotilde ist eine reine Theaterfigur, mit einem Becqueschen Phonographen im Leibe. Sie ist nicht weniger grotesk und romantisch, als irgend eine Figur Victor Hugos, nur ist ihre Abenteuerlichkeit die des moralischen Syllogismus. Die sittliche Welt ist schon so verwirrt, daß die Leute sich selber nicht mehr auskennen. Das Quiporquo der Sittenbegriffe wird nachgerade System, in perfider, aber natürlicher Reaktion gegen jedes andere System, das mit seinen unvermeidlichen konventionellen Täuschungen und Surrogaten schließlich auch nur ein Quiporquo ist. Was wäre nicht Quiporquo hienieden? Nichts charakteristischer als daß der „Punkt des Punktes“, auf dem alle diese und andere Systeme und Systemverleugnungen sich balancieren, im heutigen Pariserisch „la bagatelle“ heißt. Auch die Bourgeoisie Clotilde macht aus der Bagatelle keinen Elefanten. Das ärgert Henry Becque, und er tut es, aber auch sein Elefant ist nur ein Theatertier, unter dessen grauem Fell man vier gestiefelte Komparsenfüße laufen und strampeln sieht. Er ist und bleibt ein Pariser Theatermensch, auch in seiner grausamsten Satire: diese Mischung, deren Elemente sich gegenseitig schaden, hat ihn selbst in Paris gehindert, volle Erfolge zu erringen.

„Der Thor und der Tod“ ist eine der schönsten Dichtungen Hofmannsthals. Man muss sie freilich lesen. Sie ist auch das Gedicht eines Lesers, der viel gelesen hat und dem das Gelesene ebenso Erlebnis ist wie das Erlebte. Sie ist ganz und gar aus diesem modernen Ästhetentum hervorgeblüht, mit ihren schon etwas eingesargt gewesenen Farben, die im Lichte der neuen Sonne sich wieder in lebendige Lüfte verwandeln. In scheinbar lebendige, wie denn die

Scheinbarkeit eben den Hauptreiz dieser Art von Kunst ausmacht. Es liegt auf ihr, hinter ihr der Schein von irgend etwas Anderem, das Niemand recht kennt, der Künstler erst recht nicht. Alle Symbolik ist so. Natürlich ist auch das schon dagewesen. Wir haben in den letzten Jahren eine Renaissance der Romantik mitgemacht. Zur „Naissance“, nach der sich die Sehnsuchten geseht haben, ist einstweilen nur die Bildende Kunst gelangt. Der Thor Hofmannsthal ist der Edelmann Claudio, in einer Empirezeit, die der unseren ähnlich sieht. Er ist ein echtes Bildungsprodukt, so durch und durch Produkt, daß er nicht zum Produzieren kommt. Er war zeitlebens ein Verbraucher von Allem, was gut und teuer, ein Aufsauger und Verdauer von raren Nährstoffen, geistigen, sittlichen, physischen. Er hat analysiert, gustiert, kritisiert, ästhetisiert, aber nichts geschaffen, nichts gelebt. Nun ist er noch jung, aber mit der Welt und sich zu Ende. Keine Befriedigungen hinter sich, keine Hoffnungen vor sich. In einem langen Monolog strömt er seine Blasiertheit aus, man glaubt Faust von Kainz vortragen zu hören. Die Verse sind voll Goethescher Echos, aber sie haben doch ein eigenes Gepräge, das aus seltsamen Verschwommenheiten immer bestimmter hervorzutreten beginnt. Es ist Abend, im Garten ein sonderbares Geigenspiel. Der Diener meldet mit Grauen, es gehe im Garten um schauerliche Figuren, mit Augen, die nichts Menschliches haben. Claudio schickt ihn schlafen und horcht weiter dem Geigenspiel. Da bricht es ab, er will hinaus, dem armen Teufel eine Münze zuzuwerfen. Da tritt ihm der Geiger entgegen: der Tod. Er kommt ihn zu holen. Entsetzt sträubt sich Claudio, jetzt sieht er erst, daß er noch nicht gelebt hat. Der Tod soll noch warten. Der will nicht, auch ihm sei, wie Anderen, seine Zeit zugemessen gewesen, sie menschlich zu durchleben, Andere hätten dies getan, er nicht. Zum Beweis zitiert er mit Geigenklang nach einander drei Tote: die Mutter, die Geliebte, den Freund Claudios. Sie alle hat er skrupellos verbraucht und ist doch leer geblieben und unfruchtbar. Zerknirscht erkennt er seine Schuld, aber... wenn sein Leben Tod gewesen, so soll der Tod ihm Leben werden. Man weiß nicht recht, wie er das meint, aber es klingt nach etwas, und selbst der Tod findet es nicht übel. Der Tod geht ab. Claudio folgt ihm mit den anderen Toten, der Totentanz ist zu Ende. Das melancholische Stimmungsbild ist gewiß keine Bühnengestaltung, auch wurde es nicht ausreichend gespielt. Trotzdem hat es von Szene zu Szene tiefer gewirkt. Das über-rumpelnde Auftreten des Todes, den Herr Kutschera als schöner Jüngling in violetterm Lichte spielte, dann die drei Gespensterscheinungen steigerten die Maeterlincksche Unheimlichkeit zum Grauen. Aber das Menschliche daran blieb gewahrt, die Theaterszene möglich. Leider hatte das Volkstheater Niemanden, der den Claudio sprechen und spielen konnte. Man versuchte Etliches und stellte schließlich einen Neuling, Herr Licho heraus, der keine Ahnung von diesem Thoren hat. Wenn die Dichtung trotzdem eine starke Stimmung weckte, so darf der Dichter doppelt zufrieden sein.



Ibsen's „Peer Gynt“

Erste Aufführung in deutscher Sprache

(Pester Lloyd, Nr. 114. S. 2–3. Dienstag, 13. Mai 1902)

Die Taten des Akademischen Vereins für Kunst und Literatur mehren sich und bilden nachgerade eine kleine Theatergeschichte für sich. So ganz in partibus bauen diese jungen Studenten ihrer obdachlosen Muse ein Theater ohne Grundriß, Mauern und Dach, ja selbst ohne Personal, das aber doch höchst solid ist und auf dessen Bühne sie soeben wieder einen der schwersten Brocken der Weltliteratur geworfen haben. Was bisher kein Hof-, kein Stadt- und kein Volkstheater wagte, den leibhaftigen „Peer Gynt“ haben sie aufgeführt und damit bei den angeblich so konventionellen Theaterwienern einen durchschlagenden Erfolg errungen. Sie waren für dieses Wagnis aus der Enge des Josefstädter Theaters ins deutsche Volkstheater übergesiedelt und haben uns einen ganzen Nachmittag lang, von zwei bis sechs, den Erzlügner Peer Gynt vorgelogen. Mit der ganzen Musik von Eduard Grieg, mit Ballet, ja mit Liedern der Frau Gutheil-Schober von der Hofoper, ... diese Bande von jungen Peer Gynten kennt nichts Unmögliches.

Wenn jener andere Peer Gynt, der sich zur Unterscheidung Henrik Ibsen nennt, das hätte mit ansehen können. Seine Figur gehört notwendig zu einer solchen Aufführung, in eine Loge hinein. Dieser alte norwegische Seeräuber, der in moderner Zeit sich auf satirische Feuer- und Schwertdramen verlegen mußte, macht sich mit seinem eisgrauen Kopfgut auf dem dunklen Hintergrunde einer Loge. Er sieht Schopenhauer ähnlich, diesem Schopf gewordenen „Geist, der stets verneint“; nur hat er sich einen struppigen Seelöwenbart wachsen lassen, der ihm einen gestrickten Shawl um den Hals ersetzt. Vielleicht hat Herr Lewinsky diese Empfindung gehabt, als er den Einfall hatte, den „Dovrealten“, den Koboldkönig vom Dovrevfeld, in der Maske Ibsen's zu spielen. Sie saß ihm wie angegossen, nur blieb er auch in ihr der alte Philister, der er nun einmal geworden ist; von Dämonik keine blasse Spur. Aber eigentlich ist Henrik Ibsen nicht der Dovrealte, sondern Peer Gynt selber, in dem er den Typus des Norwegers aufstellen wollte. Er geißelt ihn als einen Münchhausen, aber indem eine Münchhausiade auf ihn dichtet. Er selber hat diese Phantastik des Nordens in sich, er hat alle Abenteuer Peer's dichtend an sich selbst erlebt. Anfangs verstieg er sich sagenhaft hoch ins Nibelungische und Altskandinavische; später ging er unter die Geschäftsleute und machte sich aus ihrem Gewissen seine Märchen, die sich um Versicherungspolizzen und dergleichen drehen; noch später stürzte er sich in Nervenabenteuer und kurierte ohne Diplom an der Epilepsie seiner Muse herum. Das waren so die verschiedenen Formen des Schwindels, die seine Nation zu seinen Lebzeiten durchgemacht, und

er mit ihr, beide unbewußt, aber er wenigstens sehr bewußt hinsichtlich ihrer unbewußten Zustände. Er sah das Alles, aber er konnte es nur sehen, weil er es auch in sich selbst hatte. Er konnte und durfte kein Volk geißeln, weil er sich mit traf. Er ist der große Dichter einer halbschlächtigen Zeit und seine Satire geht wider die Nation von Halbschlächtigen, der er angehört. Eine Generation von „Knöpfen ohne Ösen“, gut, vom Knopfgießer im großen eisernen Löffel umgossen zu werden, damit wenigstens der Rohrstoff gerettet sei, um vielleicht einst Knöpfe mit Ösen gießen zu können. Der Schluß der Dichtung ist ja, daß Peer Gynt trotz alles Sträubens in den Löffel muß, wie schon sein Vater und Großvater. Lauter „mittelschlechte Gesellen“, zu gut für die Hölle, zu schlecht für den Himmel, gut zum Umgießen. Ibsen freilich ist der größte, glänzendste, genialste Knopf unter allen diesen ödenlosen Knöpfen, aber die Öse fehlt auch ihm. Selbst seine tiefsten Stücke haben kein Ende, alle münden ins Endlose, Dunkle. Er stellt die Rätsel auf und löst sie nicht; er setzt die Punkte hin und malt nachträglich ein krummes Etwas hinüber, das sie in Fragezeichen verwandelt. Er ist der Erbe von allen Lügen Peer Gynt's, aber wo ist die Wahrheit, die er an ihre Stelle setzen sollte? Er ist ein Genie, weil er der geniale Ausdruck einer halbschlächtigen Zeit ist. Einer unreifen, tastenden, sichenden, sich selbst beschwindelnden Zeit, die eigentlich gar keine Zeit ist, sondern nur eine Zwischenzeit, nur ein nebelqualmender Raum zwischen zwei klaren, ihrer selbst sicheren Zeiten: der vergangenen und der zukünftigen. Das ist die Tragik und die Komik Peer Gynt's und auch Henrik Ibsen's, der ihm Schöpfer und Urbild zugleich ist.

Wenn wir trotzdem so lebhaften Antheil an Beiden nehmen, so ist es, weil wir uns in dem nämlichen Falle befinden. Wir werden ja mit umgegossen, wir Alle sind Brüder im Knopfgießen. Wir haben einander nichts vorzuwerfen, vielmehr dem zu danken, der uns den Löffel menschlich annehmbarer macht. Kraft unserer Verwandtschaft verstehen wir auch Peer Gynt und Henrik Ibsen ganz gut; besser als sie sich verstehen, denn sie stecken jeder in der eigenen Haut und haben darum keine Übersicht. Ihre Kehrseite kennen sie ganz gewiß nicht, – wie der Held in Lloyd's „Etidorhpa“ (das ich einst an dieser Stelle besprach), der sie zu kennen behauptet, aus dem Spiegel nämlich und also doch nur das Spiegelbild seiner Rückseite kennt.

Das ist der große Schwindel, die allgemeine Selbstbeschwindelung, daß Jeder auch seine eigene Rückseite zu kennen vermeint. Und auf dieser werden doch immer die größten Entdeckungen gemacht, aber erst von den folgenden Generationen. An sich ist jedes Leben ein Façadenleben; was dahinter ist, ahnt der Lebende nicht, das schmückt er sich aus, nach seiner besonderen Phantasie, Peer Gynt nach der norwegischen. Es soll der typische Norweger sein, etwa vom Anfang des vorigen Jahrhunderts bis zum Jahre 1867, in dem das Gedicht erschien. Nein, von 1780 angefangen, denn Peer ist ja bei Beginn des Stückes schon etwa zwanzig Jahre alt. Was war der Norweger vor hundert Jahren? Ein Fischer- und Seeräubersohn in

menschenferner Felswildnis, sein Fjord seine Welt, die Tiere und Gespenster sein Umgang. Bei solcher Einzelhaft im Freien mußte er sich selber etwas vorlügen, wenn er sich nicht langweilen wollte. Wer Asbjørnses Sammlung von norwegischen Sagen kennt, weiß, daß der Norweger sehr gut zu lügen wußte. Diese Lüge heißt freilich anders: Sagenbildung, Volksdichtung, Folklore, aber es ist doch Scheingebilde, Lüge, die norwegische Nationallüge, die ein Gewächs des dortigen Bodens und Klimas ist, ein Naturerzeugnis des Fjords und Fjelds, wildwachsend, aber anbaubar und veredelbar wie die Kartoffel oder Hagebutte. Und sie wird auch angebaut und veredelt, und dann betet die Gemeinde zu Gott, daß er eine gute Ernte gewähre, eine schöne fette Lügenernte, von der die Familien und der „Staat“ leben können. Von der Lüge als Naturgewächs bis zur Lüge als Kulturpflanze: das ist der sogenannte Fortschritt. Der wirtschaftliche und der kulturelle, ja sogar – bei Lichte besehen – auch der moralische und politische. Ich hoffe, Ibsen wäre mit dieser Definition nicht gar unzufrieden. Er ist ja der Spezialist dieser Kulturpflanze, die er allerdings ausrotten will. Was will er denn an ihre Stelle setzen? Es ist unendlich schwer, eine neue Lüge, oder auch Kulturpflanze, an die Stelle einer alten zu setzen. Mir fällt da der Lathyrus ein, diese merkwürdige Futterpflanze, die selbst auf dem trostlosesten Fels- oder Wüstenboden reichlich fortkommt und jedes andere Viehfutter aufwiegt. Vor etwa zehn Jahren, wie ich mich erinnere, hat sich in München sogar ein eigener Lathyrusverein gegründet, um diesen vegetabilischen Schatz in den futtermarmen Gegenden der Erde zu verbreiten, aber ich sehe auf meinen Sommerreisen noch immer keine Lathyruspflanzungen. Und Ibsen, der seit Jahrzehnten die Lüge bekämpft, hat noch kein einziges Stämmchen Lathyrus vorgewiesen, das er an ihre Stelle pflanzen könnte. Und wenn er schon hätte, – nach vier Jahren (so lange ist ja, nach der Berechnung seines „Volksfeindes“, die Lebensdauer einer Wahrheit) wäre sein Lathyrus doch nur wieder das alte Heu.

Was tut's? Die Wahrheit werden wir nie kennen, aber der Kampf um sie ist unser Leben. Wir sind dazu geboren, Peer Gynt zu sein und Peer Gynt zu bekämpfen. Der große Lügentödter Ibsen hat gleich zu Beginn seines dreißigjährigen Krieges sich eine Verkörperung der Lüge aufgebaut, einen Typus des Lügners, seines urwüchsigen norwegischen Nationallügners. Für den fand er in der Volkssage den Namen Peer Gynt. Das ist ein Nationalheld, wie Don Quijote, von dem eine unversieglige, geniale Lügenkraft ausströmt. Er wächst in jener nationalen Wildnis auf, als Sohn und Enkel von lustigen Prasseln alten Stiles in einem verarmenden Hause, das ihm die Mutter mit einem nationalen Märchenschatz behaglich zu machen sucht. Aus der Kinderstube voll Märchenspek kommt er in die Natur hinaus, stramm und stark, aber verträumt und verlogen. Alles ist ihm mit Riesen und Zwergen und Kobolden, mit dem nationalen „Trollen“ bevölkert. Was er träumt, glaubt er gelebt zu haben, alle Aventiuren erzählt er ausgeschmückt als seine eigenen Taten. Er schwört, daß er fliegen kann. Er schreckt das Mädchen, in

das er sich verliebt hat, als Wärfolf. „Ich bin ein Troll und habe drei Köpfe!“ brüstet er sich und glaubt fast selbst daran. Auf dem Dovrefield hat er im Höhenpalaste des Dövrealten die Dovreprinzeß gefreit – im Traume nur, aber er hält es für Wahrheit, hält sich für gebunden, und als die schöne Solvejg, die er so liebt, zu ihm in seine Hütte kommt, steigt die verträumte Trollprinzeß mit ihren älteren Rechten leibhaftig aus dem Nebel und jagt sie auseinander. Das ist die Lüge als wildwachsendes Kraut der Heimat. Ein Giftkräutlein, das aber auch als Heilkraut dienen kann. Der rastlose Herumtreiber findet zu seiner alten Mutter Aase heim, als sie just im Sterben liegt, und da lügt er sie gar schön und sanft ins Jenseits hinüber. Das Bett wird zum Schlitten, der Kater zum Pferd, er kutschiert drauf los, erst nach dem alten Märchenpalast Soria-Moria, wie einst als Kind, dann weiter zur Himmelspforte, wo er den alten Petrus, der erst Märchen machen möchte, bald zur Raison bringt.

Von da an aber wird das wilde Kraut zur zahmen Kulturpflanze. Peer Gynt geht in die Welt, nach Amerika, wird Sklavenhändler, Goldgräber, Spekulant, Millionär. Sein kleines Lügen für's Haus wächst zum großen Lügen für die Welt aus. Er schwindelt, gaunert, stapelt hoch und immer höher: der Idealist vom Lande wird zum Realisten, Materialisten, der die Welt, in die Tatsache stecken, ihr „Kaiser“ werden will. Das ist der „moderne“ Norweger, der aus seiner Enge hervorgetreten, alle internationalen Laster in seine Allüren mit aufnimmt und seine Lügen an der Börse kokettieren läßt. Der Geschäftslügner, der Profitschwindler, der Konsul Bernik aus den „Stützen der Gesellschaft“, der ein morsches Schiff doch versichert und die Prämie wohlgenut einzustecken gedenkt. Der welt-schlaue Neu-Norweger, dem nichts heilig ist, als er selbst, sein Selbst, das „Gyntsche Selbst“, das „Gyntsche Ich“. Er ist auf dem Standpunkte des absoluten Egoismus angelangt und ist stolz darauf, daß er immer sich selbst genug gewesen. Das sei ein System, so gut und besser, als jedes andere, die denkbar festeste Achse einer Weltauffassung. Von diesem Stolz auf sein Selbst, auf diese höchste Errungenschaft seines Erdenstrebens wird nun Peer Gynt in der zweiten Hälfte des Gedichtes Schritt für Schritt geheilt. Er erlebt bunte Abenteuer, in Marokko, wo die Genossen ihm mit seiner Yacht weiterfahren, aber auf seinen bloßen Wunsch durch Kesselplatzen untergehen; dann auf einer Oase, wo er als Prophet verehrt, aber von der schönen Anitra ausgeplündert wird, dann in Kairo, wo er zuletzt im Irrenhause von Narren, deren Jeder auch so ein vollkommenes Selbst ist, zu „des Selbstes Kaiser“ ausgerufen wird. Schließlich als Greis heimgekehrt, durch Schiffbruch auch noch verarmt, muß er vom Dövrealten erfahren, daß nicht einmal das Selbst, das er gerettet zu haben vermeint, sein Selbst sei. Bei den Trollen hat er dazumal den Glaubenssatz gelernt: „Troll, sei dir selbst genug!“ Es ist ein Satz von Unmensch, von Bergtrollen, denen hat er ihn entlehnt, den beschränkten Kirchturmgeisterchen, die sich aus blöder Vorzeit herübergelebt und seither gründlich überlebt haben. Und auf diese Weisheit ist er noch immer stolz, als auf

das Fazit eines lebenslangen philosophischen Entwicklung. Nein, nichts ist er, nicht einmal ein großer Sünder, was er sich doch auch einbildet. Wäre er das, so brauchte er nicht eingeschmolzen zu werden, sondern käme hübsch in die Hölle, was doch auch eine annehmbare Karriere ist. Aber er hat gar nicht das Talent gehabt, richtige Sünden zu begehen; nur so kleines Sündenzeug, nicht der Rede wert. Eine Sünde, eine Sünde, ein Königreich für eine Sünde! könnte er ausrufen. Solvejg, die schwächlich Verlassene, ihn noch immer liebevoll Erwartende, – an der wenigstens wird er doch eine Todsünde begangen haben? Ach Gott, wie er vor sie hinkniet, damit sie ihm dies bescheinige, hat sie ihm auch schon verziehen: „Nichts verbrachst Du, lieber Knabe!“ Der Kerl bringt tatsächlich keine rechte Sünde zusammen und sinkt vernichtet hin ...

Jetzt ist er jedenfalls schon längst umgegossen. Wenigstens hat der seitherige Norweger dem seitherigen Ibsen weit realere Anhaltspunkte für seine Satire gegeben. „Peer Gynt“ ist ein solcher Ideallügner, daß seine Lüge eine ästhetische Tugend wird. Auch Don Quijote und Münchhausen haben sich gewiß nicht in die Hölle gelogen. Seitdem hat Ibsen die moderne Reallüge in ihren verschiedenen Formen aufs Korn genommen. Die Familienlüge, Ehelüge, Liebeslüge, Lebenslüge, Tugendlüge, – lauter Lügen, von denen Peer Gynt noch gar nichts geahnt hat. Er war ein Triebmensch mit dem harmlosen Lügentrieb aller Natursöhne, und wo er in die Welt hinauskommt und am großen Wettlügen der Interessenjäger angeblich siegreich theilnimmt, glauben wir ihm gar nicht mehr. Da ist er keine lebendige Figur mehr, sondern ein romantischer Propanz für die geistreiche Satire. Da sinkt die Dichtung (und der Regisseur streicht aus Leibeskräften), da ist „Faust II. Theil“ mit Abstraktionen und Allegorien. Erst am Schluß macht der Tod ihn wieder lebendig und man fühlt wieder mit ihm; ganz Faust's Fall. Ibsen war damals selber noch nicht reif, den realistischen Peer Gynt zu gestalten. Diese Kraft kam ihm erst in den folgenden Jahrzehnten, als er Nora schrieb und den Volksfeind, und den Baumeister und den verblödenden Alving und den Lebenslügner Hjalmar und tutti quanti. In diesen Figuren lebt Peer Gynt sich kleinweise, lieferungsweise aus, in immer neuen Formen, aber eigentlich kein Norweger mehr, sondern ein internationales Etwas, der moderne Dekadent, ... nach dessen Aussterben wieder der neue, wiederum gesunde Mensch geboren wird.



Ein dramatischer Krankheitsfall

(Pester Lloyd, Nr. 295. S. 5–6. Dienstag, 28. November 1905)

Im Deutschen Volkstheater gab es gestern einen sensationellen Abend. Man kann gestrost auch sagen, einen Theaterskandal. Es wurde auf Hausschlüsseln gepfiffen u. s. w. Es ging her, wie bei den berühmten Premieren in Berlin. Die Wiener Bühne kopiert jetzt Berlin nicht wenig, warum nicht auch das Wiener Publikum? Die Ursache dieses Krawalls war das neue Stück von Hermann Bahr. Er machte ein Haus, in dem keine Stecknadel zu Boden fallen konnte, und es war das beste gebildetste Publikum anwesend. Dieses pfiff natürlich nicht, sondern sah mit gemischten Gefühlen dem Höllenskandal zu, nicht ohne den dritten und vierten Aktschluß – der dritte Akt ist der beste – zu entschuldigendem Beifall zu benutzen. Die Schauspieler erschienen wiederholt, der Verfasser nicht, obgleich er füglich hätte kommen können. Denn sein Stück ist wohl nicht gut, was man „gut“ nennt, aber interessant. Es steckt voll Problematik von mancherlei Art, voll unruhigen Triebes, an dem großen Knäuel unserer verworrenen Interessen, dem ja doch noch lange keine „Entwirrung“ kommen wird, neugierig herumzuzupfen. Vielleicht ist es diese Neugier, und zwar die eines professional man, für den die theatralische Lösung einer solchen Lebens- und Sterbensfrage der Zeit schließlich (und erstlich) ja auch einen geschäftlichen Boden hat, auch bei Ibsen, ob er will oder nicht, – vielleicht ist es dieses nichtideale Moment in dem hastenden Treiben des heutigen Tages-Bühnenschriftstellers, was gewisse Kreise so gegen ein Bahr'sches Stück ernster Art einnimmt. Man traut ihm noch immer keinen Ernst zu. Und selbst gar nicht hochgestimmte Leute, die im eigenen Leben trivial genug umhertrotten, verlangen von einem Schriftsteller, der sie entrücken will, eigene Entrücktheit. Sie wollen von einem unleugbaren sittlichen Moment vor die Stirne geschlagen sein, so stark als möglich, sie wollen „niedergeprackt“ fühlen von einer souveränen Echtheit, wie sie die Propheten haben, die einst angespuckten, zugleich siegreichen, ... der letzte heißt einstweilen Ibsen. Und diesen Schlag vor die Brust, von dem das Herz einen Augenblick stehen bleibt, wie bei „Rosmersholm“, „Borkman“ u. s. w., fühlen sie bei Bahr nicht. Und bei keinem der vielen Ibsenschüler von heute, von denen etliche sich das Räuspern des Meisters ganz leiblich angeeignet haben, das Spucken aber nicht, die betörende Melodie seines Räusperns aber nicht nachahmen können. Auch Bahr ist in seinen letzten Stücken ein Ibsenschüler. Er war es früher nicht und wird es später gewiß nicht mehr sein. Er hat sein eigenes Fußbreit Erde – oder auch Wolke –, darauf zu stehen. Sein Geist ist doch hauptsächlich journalistisch geartet; dies im weitesten und breitesten Sinne genommen. Wenn er den Tag, ja den Augenblick gestalten kann, als Feuilleton, Novelle oder Theaterstück, ist er am stärksten. Wenn er die Zuschauer vor ihren Augen porträtiert, karikiert, daß sie mit ihren von ihm gewandt geschundenen Händen Beifall klatschen. Für die eigentlichen „Fragen“ reicht er nicht tief genug, oder viel-

leicht, er hat sich bisher nicht genug konzentrieren mögen. Auch in dem vorliegenden Stück gibt es Fragen, ja es wimmelt sogar von ihnen, aber sie bleiben Aphorismen und stehen mit dem eigentlichen Drama fast in keinem Zusammenhang. Es sind philosophische, sozialistische, novellistische Fiorituren, um das Thema herum rankend und sich ohne Folgerungen im Nebel verlierend. Ein Stück wie „Der Meister“, mit einer voll und rund ausgestatteten Schweningerfigur, in der Alles zusammengeht, bietet seinen schweifenden Launen Heft und Halt für eine geschlossene Theaterwirkung. Selbst wenn er die Form in Episoden auflöst, wie im „Franzl“, diesen fünf Lebensbildern über den Volksdichter Stelzhamer, bleibt er ein Ganzer, der ein Ganzes gibt. Er muß dies auch selbst spüren, denn in anderen Stücken gehen uneingestandene Figuren aus der Öffentlichkeit lebenswahr oder lebensmöglich herum. Selbst in dem vorjährigen Pathologiestück „Sanna“, das drei Berliner in Wien gespielt haben. (Ich will nicht näher mit dem Zeigefinger hinzeigen.) Und „Der arme Narr“, das einaktige Schauspiel, das wir demnächst sehen werden, ist die Geschichte Hugo Wolf's, des unglückseligen Komponisten.

Mit „Sanna“ und „Die Andere“ pürscht Bahr in Ibsen'schem Gebiet. In voller Pathologie oder Psychopathie, wie Ibsen in „Gespenster“, „Wildente“, auch „Rosmersholm“. Und in der „Frau vom Meere“, mit der „Die Andere“ Ähnlichkeit hat. Es ist die verführerische Romantik der verhängnisvoll gestimmten Nerven, der Manien und „Pathien“. An der Grenzlinie zum Kriminellen. Wie zahm sind die „problematischen Naturen“ von einst gegen die spitalswahr detaillierten Krankengeschichten in 3, 4, 5 Akten, die jetzt gedichtet werden. Selbst Paul Lindau, in seinem Doppelgängerstück: „Der Andere“, stellt einen Staatsanwalt vor, der in seinen Nebenstunden unbewußt auf Verbrechen ausgeht, die er dann im Amte verfolgen muß. Die Romantik, die unter der Schwelle des Bewußtseins haust. Auch „Die Andere“ Bahr's ist ein solches Zweiwesen, dessen eine Hälfte die andere nicht versteht. Die eine Halbscheit ist die ewige Verlegenheit und das schließliche Verhängnis der anderen. Die junge, gefeierte Geigerin Lida Lind und der junge, berühmte Professor Heinrich Heß sind ein Liebespaar, das aber absolut nicht zusammenkommen kann. Denn so oft der Professor die Dame küssen will, bekommt diese einen hysterischen Anfall, der aus ihr eine ganz Andere macht, und reißt sich mit der Kraft der Besessenen los. In jedem solchen Augenblick taucht nämlich ein anderer Mann in ihren Nerven auf, ein verhaßter Mann, den sie lieben muß, eine Zwangsvorstellung, die sie nicht abzuschütteln vermag. Beide erste Aktschlüsse sind solche Anfälle. Und am dritten Akt Schluß, wo Lida endlich das Gespenst überwunden zu haben meint und mit dem Professor fortreisen will, hinein ins lebendige Lebensglück, da erscheint das Gespenst in Fleisch und Bein. Wie der fliegende Holländer, wie der Fremde in „Die Frau vom Meere“. Er kommt, um sie zu holen, und sie ist keines Widerstandes fähig, läßt den Professor im Stich und geht mit dem Manne, der ihren Willen bezaubert hat. Und dieser

Mann ist – der echte Bahr! – kein romantisch unheimlicher Nekromant, sondern der Konzertagent Amschl. Der Herr Amschl – wie kann nur ein Gespenst so heißen? –, der Lida als Anfängerin gemanaget und natürlich auch geliebt hat. Geliebt, im nichtätherischen Sinne des Wortes. Es ist ein ordinärer, brutaler, durchaus amschlhafter Kerr, aber man weiß ja, wie ein solches Animal auf zartbesaitete Nebenmenschen wirkt. Er unterjocht sie, trampelt auf ihnen herum, und wird von ihnen, soweit sie Weiber sind, geliebt. Angebetet, und dabei gehaßt. Sie können nicht anders. Er hat ihren Willen sequestriert und in seiner Wertheimkasse verschlossen. Sein Wille klimpert nach Belieben auf ihrem Nervensystem herum, das stillhalten muß, wie ein Klavier, obgleich es unter seinen Berührungen brüllt und hüpf.

Und diesen Fall behandelt nun Bahr vollkommen klinisch. Man hat den ganzen Krankheitsfall vor sich, von dem ersten Anfall an, der sich in dem dreizehnten Lebensjahr meldete (selbstverständlich), sich beim ersten Konzert wiederholte und seither in regelmäßigen Zwischenräumen oder auch bei Anlässen, wie der vorliegende, mit steigender Vehemenz auftritt. Ein typischer Fall der „Erotomanie“, bis in seine letzten Konsequenzen durchgeführt. Bis zum „letalen Ende“, das in einer schnöden Dachkammer erfolgt. Amschl hat Lida zu weiteren aufreibenden Tourneen gezwungen, die Lahmgehetzte dann weggeworfen, und sie geht elend zugrunde. Aber noch mit den letzten Atemzügen schreit sie nach Amschl. Unter seinen Augen, in kramphafter Gier nach ihm, in *pâmoison*, wie die Franzosen sagen, haucht sie den letzten Seufzer aus. Und der Professor, der auch dabei ist, sagt zu Amschl, der sich quasi entschuldigen möchte: Sie brauchen sich nicht zu entschuldigen, Sie haben ihr das Bischen Glück gegeben, das ich ihr nicht geben konnte. Es ist das krankhafte Aufgehen eines „Weibwesens“ – wie in halbvergangerer Zeit sich turbulente Schreibweiber (Marholm) ausdrückten – in dem ersten Liebhaber, dem großen Unterjocher, der bei so veranlagten Naturen unter allen noch etwa folgenden Einzigsten doch der Einzigste bleibt. Für das Auge des Zuschauers äußert sich dieses Nervenleiden zunächst in Suggestionerscheinungen. Wie Ibsen's *Ellida*, auch wie Du Maurier's *Trilby*, die von ihrem Bändiger Svengali zur großen Künstlerin gepreßt wird, steht Lida unter dem Druck einer übermächtigen Nah- und Fernsuggestion. Sie muß auf Amschl's Geheiß tun, was ihr noch so zuwider ist, z. B. (im vierten Akt) zu dem schmachlich verlassenen Professor gehen und ihn um einen Geldbetrag zu einem neuen Konzertunternehmen Amschl's bitten. (!) Etwas Schwereres konnte er ihr wahrlich nicht auftragen, es ist auch eine Szene für eine große Schauspielerin. An einer solchen fehlte es im Deutschen Volkstheater, wo Fräulein Ritscher, eine eben der Schauspielschule entstiegene Kraft, an dieser Kapitalrolle scheiterte. Rühmlich, aber doch. Mit einer hervorragenden Nervenspielerin, wie die Duse – vielleicht auch die Eysoldt in Berlin –, wären aus der Rolle große Wirkungen zu heben. Dazu hätten dann alle die Anfälle ausführlich koloriert werden müssen, auf absolute Illusion hin gespielt. Satt dessen war das

Alles bis auf ein Minimum abgeschwächt. Bloße Andeutungen, vermutlich was die Darstellerin technisch nicht mehr leisten könnte. Dadurch aber steigt der schwere pathologische Zustand Lida's auf die Stufe von Zimperlichkeiten, von Allerwelts-Migränen herab. Der Ernstfall wird ausgeschaltet. Und nun kommt dreimal hinter einander die nämliche Situation des in der nämlichen Weise abblitzenden Liebhabers wieder. Die Leute lachten, wurden nachgerade höhnisch, suchten bereits nach Handhaben, um ernste Sachen komisch zu eskompieren.

Im Buche gelesen, in aller Ausführlichkeit, wirkt der Fall wesentlich stimmungsvoller. Ein Bahrsches Stück sieht im Druck sonderbar aus. Reichlich die Hälfte ist „petit“ gedruckt, das sind lauter Regieanweisungen, Schilderungen von Personen und Lokalitäten, Anweisungen für die Spieler bis auf das Tüpfelchen des letzten „i“. Und damit wird die Lektüre novellenhaft lückenlos und ausgerundet. Die Schauspieler bringen bloß das Großgedruckte, und auch dies zusammengestrichen. Aus persönlichen Mitteln können sie jedoch die Lücken nicht füllen, weil sie nicht interessant und schöpferisch genug sind. So litt selbst der Amschl, die beste Figur des Stückes, obgleich ihn Herr Kutschera vortrefflich spielte. Dieser ungehobelte Gewaltmensch, der im Buche steht wie ein Lokomobil, das etliche Drehmaschinen in Bewegung setzt, wurde gekürzt, gezähmt, gebügelt und kam dadurch ein gut Theil Effekt, den doch ein solches Vollblut unter all den blutleeren Kulturmenschen machen muß.

Im Buche machen sich auch die etwas dunklen und verworrenen Sachen besser, welche die Philosophie des Stückes bilden sollte. Auf der Bühne wirken sie, selbst in der Kürzung, mehr als Hemnisse des Geschehens. Überflüssige Gestalten füllen vier große Szenen. Gleich Anfangs tritt ein Menschenhasser von Fach auf, der Schule machen will und in dem Professor seinen Nachwuchs erblickt. Der Mensch soll nur einsam leben, die Gesellschaft habe ihn gefälscht. „Ich mit mir“, sonst nichts. „Eine Wiese und ein Klavier“ sein Eigentum. Gut, das sind Paradoxie, aber auf der Bühne müßten sie einleuchtendes Erlebnis werden. Dann wird von verschiedenen Seiten viel über den gewisen „Anderen“ im Menschen räsioniert, den die Kultur erdrückt habe und der nur mit Gewalt ausgescharrt werden müßte. Der „Urmensch“ im Kulturmenschen. Also fort mit der Kultur! Im vierten Akte wird dem Professor aus blauem Himmel ein Ministerportefeuille angeboten. Er lehnt es ab, er interessiere sich für solche Sachen nicht mehr. In der Dachkammer des letzten Aktes wettet ein armer schwindsüchtiger Arbeiter gegen die Reichen, die den Menschen die Seele aus dem Leibe stehlen. Darum müsse die ganze jetztlebende Menschheit ausgerottet werden, zu Gunsten der kommenden, die wieder eine Seele haben wird. Eben geht auf der Straße eine Rebellion los, vor dem Fenster wird eine rote Fahne ausgesteckt. (Hohn der Galerie, die überhaupt den letzten Akt schon ins Komische verdrehte.) Solche Ausführungen sind natürlich nichts für einen nüchternen Zuhörer. Meint der Verfasser diese Dinge ernst, so ist er nicht ernst zu nehmen. Meint er sie nur als „Pose“, so ist der Zuschauer, der sie

doch glauben soll, über die Zumutung erbittert. Sind es aber nicht Tendenzen des Verfassers selbst, sondern nur krankhafte Ausschwitzungen der Patienten, die er dem Hause vorführt, so protestiert er, er habe sich ein Billet fürs Volkstheater, nicht fürs Beobachtungszimmer genommen. Solche Dinge müssten mit gestaltender Macht als lebendige Möglichkeiten dem Zuschauer auferlegt werden, in der Hypnose, die Ibsen hervorzurufen weiß. Ihm ausdisputieren kann man sie nicht, auch Bahr nicht, der doch brillante dialektische Eigenschaften hat. So bleibt an alledem, so eigentümlich es gesponnen ist, das Lebendigste, Möglichste der Krankheitsfall als solcher. Eine moderne Richtung hat es in der Ausgestaltung der schauerlichsten Anomalien schon zu einer Virtuosität gebracht, die man einst gar nicht zu ahnen wagte. Hofmannsthal's „Elektra“, mit ihrer pragmatischen Ästhetik des Mordes, des Menschenschlachtens, ist ein klassisches Beispiel. In Bahr's „Sanna“ kommt ein k. k. Schulrat vor, der an „Nekrophilie“ leidet, oder sie vielmehr genießt. Ein Leichenerotiker, den die Feder nicht gern näher qualifizieren möchte. In einem neuen Buche über Edgar Ellen Poe wird auch diesem Unglücklichen von einem ärztlich thuenenden Ästheten Nekrophilie angedichtet. Warum? Weil er auf dem Graben geliebter Personen Nächte vertrauert und seine schwindsüchtige Frau jahrelang mit äußerster Zärtlichkeit gepflegt und noch ihr Andenken vergöttert hat. So wird jetzt pathologische Literaturgeschichte gemacht. Dieses Gebiet ist ja ein echtes Sensationsgebiet, das noch unausgeschöpft ist, weil die ärztliche Wissenschaft immer mehr erstaunliche Tatsachen erforscht. Da ist denn der Dichter hinterdrein, um diese Ergebnisse dichterisch zu verwerten, der Ästhetiker und Literaturpatholog stürzt sich aber auf den Dichter und sein Gedicht, um diese wieder auszuschroten. Auch das gehört zum Kreislauf des Lebens.



Mensch, Übermensch, Rassenmensch

Bürgertheater; Frank Wedekind: „Hidalla“
 – Deutsches Volkstheater; Bernard Shaw: „Mensch und Übermensch“

(Pester Lloyd, Nr. 103, S. 1–2, Dienstag, 30. April 1907)

Gestern Abend war in Wien große Regeneration der Menschheit. Im Volkstheater sang das Hozsanna: „Das Übermenschliche, hier ist es getan“; im Bürgertheater jauchzte der Jubelchor: „Das Rassenmenschliche zieht uns hinan“. Frank Wedekind und Bernard Shaw drangen mit ihren Genietruppen von zwei Seiten in diese harmlose Stadt ein. Es fehlten nur noch die Allzumenschen,... wenn es erlaubt ist, auch aus Nietzsches „Menschliches, Allzumenschliches“ ein solches Plusquamperfektum abzuleiten. Natürlich konnte ich schon wieder nicht beiden gleichzeitigen Premieren beiwohnen. Wenn der zweite Theil von „Faust“, der nächstens im Burgtheater drankommt, sich auch schon bei dem gestrigen Rendezvous der Hyperanthropen eingefunden hätte, wäre sich ein gewöhnlicher Nebenmensch meines Schlags wie mit Homunkulin geimpft vorgekommen. Aber schon der selige Baron Todesco war „kein Vogel“ und daher nicht in der Lage, mehreren Premieren gleichzeitig beizuwohnen, und auch diese Unfähigkeit scheint seither Fortschritte gemacht zu haben.

Ich optierte selbstverständlich für „Hidalla“, weil ihm und seinem Dichter ein erfreulich schlechter Ruf vorangeht. Ich setze großes Vertrauen auf verrufene Leute, sie haben meistens mehr Talent als die Herrschaften, von und bei denen sie in Verruf gebracht werden. Ach bei Wedekind, dem enfant terrible, ja horrible, trifft es zu. Er ist verworfen wie ein Naiver und naiv wie ein Durchtriebener. So mischt das moderne Leben seine Leute. Ein Paul Verlaine ist mit allen Salben gesalbt und mit allen Reinheiten getauft. Ach Gott, der menschliche Mensch, in purpurne Erbärmlichkeit drapiert, jeder im Grunde ein Tier, aber keiner ohne den göttlichen Funken. Der eine hat diesen Funken im Blitze des Heldenauges, der andere in der gewissen Hirnzelle, auf die es ankommt; der dritte, beiden überlegen, in seiner kurzen Stummelpfeife. Bernard Shaw und Frank Wedekind gehören in diese dritte Sorte. Ach Gott, der Mensch ist so übel dran, die ganze Natur ist nur immerfort bestrebt, ihn ins Unrecht zu setzen. Ich möchte sagen, der Mensch ist so sachfällig geboren, daß man ihm wenigstens etwas Rache gönnen muß. Dieser zwei Dichter Handwerk ist Rache. Shaw treibt Vivisektion ohne Narkose; Wedekind hat sich eine Folterkammer mit neuesten Apparaten für höhere Peinkunst eingerichtet. Aber Shaw ist britischer Kulturmensch, einer theaterlosen Nation angehörig, und muß sich auf gedruckte Dialektik beschränken; Wedekind ist ein kulturloser Deutscher, der „mit dem Messer ißt“ (würde ein Engländer sagen) und

dabei praktischer Überbrettler, der Jack den Aufschlitzer persönlich spielt. Shaw kritisiert, auch wenn er gestaltet, Wedekind gestaltet, auch wenn er kritisiert. Wedekind ist der Mann der roten Tatsachen. Wenn er Einem noch so gemüthlich die Hand drückt – denn das kann er und es gehört sogar mit zu seiner Grausamkeit –, muß man sich gleich die Hände waschen, denn sein Händedruck wäscht sich rot ab. Schaw schreibt in die Handschuhen; Dogskin, glaubt man, aber es sind Mauskinhandschuhe, menschenlederne..., denn in aller Feinheit und mit allen Finessen zieht er den Leuten so gut die Haut ab wie Wedekind. Kurz, zwei schrecklich gemüthliche Herren.

Und dabei häuten sie uns blos zu unserem eigenen Besten ab. Shaw macht ein so zweischneidiges Gesicht dazu, daß wir ihm aus Angst sofort vertrauen; und Wedekind hat überhaupt jenen beruhigenden Gleichmut, den man nur durch langgeübtes Knicken von Halswirbeln erwirbt. Vor Wedekind hat man so sehr keine Angst, daß man es ohneweiters wagt, ihm zu mißtrauen. Seltsames Gespiel von Stimmungen, zu denen dieser Konfusmacher von Beruf und Virtuosität bürgerliche Menschen anleiten, die den Sonntagskitzel haben, sich von einem geschickten Beunruhiger mit Bravour beunruhigen zu lassen. Man nennt das Sensationen. Es ist Sensationskunst, deren Artistik darin besteht, daß sie sich selbst leugnet. Shaw fügt seinen scharfsinnigsten Ausstellungen gleich die Fußnote bei, daß sie höchst wahrscheinlich ebenso falsch sein werden, wie irgendwelche frühere. Wedekind nimmt nicht einmal diese Rücksicht und läßt seine Zuschauer einfach im Absurden stecken. Der Held von „Hidalla“ gesteht übrigens im gegebenen Momente auch, daß er sich geirrt hat. Frühere Romantik nannte das Ironie, jetzt heißt es Kabarett oder auch Brett. Eine blutige Sache, denn auch das Leben, das Urbild dieser Spiele, wird immer blutiger. Beide, Leben und Spiel, sehen immer mehr aus wie die Zeitung, in der es täglich von Selbstmorden, Verbrechen, Katastrophen, Ordensverleihungen, Milliardärsachen wimmelt. Soll die Kunst weniger in die Nerven gehen, weniger „Varieté“ sein, das Kunstwerk weniger „Nummer“, als jenes Erstbeste, das der Masse als Augen- und Ohrenfutter dient? Wer das Wort „Überbrett“ erfunden hat, hat wahrhaftig den Nagel auf den Kopf getroffen. Jede ästhetische Aufrüttelung und Abschüttelung, seitdem auf Erden gedichtet, gemalt und komponiert wird, war Überbrett. Jede anständige Revolution ist politisches Überbrett. Jede neue Religion, jede Utopie, jede gewaltige Erfindung ist anfangs ein Gelächter und nicht salonfähig. War es immer und wird es immer sein. Dieser Zustand heißt in Kürze: Wedekind, und noch kürzer, für einsilbige Leute: Shaw.

„Hidalla oder die Moral der Schönheit“... Es klingt wie ein Echo an „Halladat oder das rote Buch“, worin vor fast anderthalb Jahrhunderten der alte „Grenadier“ Gleim seine wohlgemeinten Verstiegheiten zusammenschrieb. Ein Philisterosoph von dazumal. Möglich, daß Wedekind sein „Halladat“ gar nicht kennt. Dafür kennen wir „Hidalla oder die Moral der Schönheit“ nicht, denn es ist noch Handschrift, gefunden im Schreibtische Karl Hetmann's, der sich aus panischer Angst

erhenkte, als ein Zirkusbesitzer ihm den Antrag stellte, für glänzende Gage bei ihm als „dummer August“ einzutreten. Er, der philosophische Grundstürzer, der bucklige Menschenverschönerer, Sekretär (d. h. Seele) des Vereins zur Züchtung von Rassemenschen. Dem die Masse zuströmte, die Weiber voran, einige derselben freilich mehr dem schönen Großmeister, dem Ex-Bariton Pietro Morosini, dem Rassemann, dem Überschönen. Die Polizei greift auch ein, zweimal ist Hetmann verhaftet, einmal als Verrückter in Untersuchung; wird aber für geistig gesund erklärt. Ein junger Mann, der über den Hetmannismus ein Buch schreibt, wird dafür Doktor und Professor, Hetmann selbst aber geht zugrunde. Sein Manager schwindelt sich allerlei Profit zusammen und fahndet angesichts des Erhenkten gierig nach dem Buche „Hidalla“, das nun einen Riesenerfolg haben muß. Ganz so ging es dem unglücklichen Wiener Philosophen Dr. Weininger, dessen misogynen Theorien seit seinem Selbstmorde so viele Auflagen erleben. Vielleicht hat er Wedekind mit angeregt. Erfindung ist nämlich seine starke Seite nicht. Auch das Unternehmen seines Helden, den Pöbel durch unerhörte Vortragsthemen so zu reizen, daß er ihn erschläge und durch diesen Mord am Genie zu Besserm aufgerüttelt würde, ist schon dagewesen. Charlotte Stieglitz erdolchte sich, um ihren talentlosen Gatten durch diese Erschütterung zu einem stärkeren Dichter zu machen.

Dies in den Hauptzügen der Inhalt von „Hidalla“. Ein unmögliches Stück für Wien, nach allen altgeheiligten Durchfallsregeln dieser Theatersadt. Aber siehe, es war ein großer Erfolg. Die Peinlichen im Zuschauerraum setzten wohl ihre Zischorgane in Bewegung, aber das Ende war eine Huldigung für den Dichter. Eine so starke Woge von Empfindung im Theater ist selbst bei der vierhundertsten Aufführung der „Lustigen Witwe“ nicht festgestellt worden. Denn Wedekind hat den Funken. „Wenn der Mensch bei Vernunft wäre, müßte er doch selbst einsehen, daß er wahnsinnig ist“, mit diesem Paradoxon verhöhnt den neuen Kulturgründer sein eigenes Geschöpf, der Über-Haubenstock Morosini. Und dieser Karl Hetmann, dem von den vier Spezies des gesunden Menschenverstandes fünf fehlen, ist dennoch eine ergreifende Gestalt. Ein drastisches Symbol der Urtragik alles menschlichen Ringens. Denn um was er ringt, ist gleichviel; die Endlichkeit der dichterischen Erfindung wußte ihm keinen erleuchtenderen Unsinn zur Verfügung zu stellen, als diesen erotisch fruktifizierten Schönheitskult, aber die Idee taugt einem Karl Hetmann, dafür zu sterben, und mehr kann man von keiner Idee eines Plato oder Spinoza verlangen. Und diese Ideentragik ist mit der Menetekelhand hingeschrieben, an die Wand der skeptischen Gegenwart, und dem tafelnden Belsazer läuft es kalt über die Wirbelsäule. Mehr kann kein Dichter. Auch die Idee der Ideen könnte nicht mehr, im Theater. Einen zweiten Freskomaler von diesem mächtigen Wurf gibt es unter den jetzigen deutschen Bühnendichtern nicht. Das ist Lächerliches, bei dem man zu lachen vergißt. Einige im Publikum versuchten es ja; sie gaben es beizeiten auf. Und der Dichter war auch sein eigener Schauspie-

ler. Er gab den Karl Hetmann, seine Frau aber die Fanny, die diesen fatalen Propheten erfolglos liebt. Wedekind spielt nicht wie ein Schauspieler, denn ihm fehlt diese Technik, sondern wie ein Verkünder seiner selbst. Er sieht aus wie ein ungeschlachteter Novelli, eine Darstellernatur jedenfalls, und von eigener Mischung. Es ist Biographie in diesem schwarzrasierten Gesichte, mit der animalen Nase und den grausam eingezogenen Lippen. Man möchte ihn für einen Italiener halten; etwa einen gewesenen Parucchiere, der sich dann um den Posten eines Scharfrichters beworben und dieses Staatsamt erhalten hat. In manchem Augenblick fällt Einem unversehens ein, daß ja auch Nero als Schauspieler aufgetreten. Und man fragt sich, ob das nicht etwas dergleichen gewesen sein möchte.

So suggestiv, wie Wedekind, der unter schwachen Voraussetzungen, vielmehr starken Zumutungen, ergreifende Psychologie entwickelt, ist Shaw lange nicht. Dafür ist er der weit überlegene Dialektiker, Disputator, Dissertator, ein skeptischer Sophist ersten Ranges für die elegante Welt, für die korrekte Welt, zu deren Vermöbeler er geboren ist. Seine Komödie „Mensch und Übermensch“ war im Volkstheater mangelhaft gespielt und hat lückenhaft gewirkt. Man gab dort nur drei Akte von vieren. Der dritte nämlich ist ein phantastisches Intermezzo, eine klassische Valpurgisnacht in der Sierra Nevada, wo die Figuren des Stückes zu Figuren des „Don Juan“ umgeträumt werden, von diesen englischen Herrschaften, die dort als Automobilsreisende an einer Räuberbande geraten. Das war der Regie zu exotisch und sie strich es. Es hätte übrigens, bei allem Sprühgeist der Debatten zwischen Don Juan, Donna Anna, Komthurstatue, Teufel u. s. w. doch keine Theaterwirkung gehabt. In den drei gespielten Akten, der eigentlichen Komödie, heißt Don Juan Tenorio „John Tanner“. Don Juan als englischer Gentleman von heute, unter englischen Lebensformen. Eine köstliche Sache kommt darin vor. Wie Miss Violet von ihrer ganzen Familie für verführt und demgemäß behandelt wird, bis es sich herausstellt, daß sie heimlich geheiratet hat. Die englische Prüderie wird da von Mr. John Tanner, dem „Umstürzler“ blutig gehechelt. Zum Beispiel wenn die Familie entrüstet fordert, der „infame Schurke“ müsse Violet heiraten, dann sei ja Alles wieder gut, worauf Tanner ihnen sarkastische Vorstellungen macht, wie sie denn ihre Violet einem „infamen Schurken“ ausliefern könnten. Das Übrige ist, wie alles neuenglische Theater, altmodisch über alle kontinentalen Möglichkeiten hinaus. Das würde kein deutscher Theaterdirektor annehmen. Wieder der halsstarrige Vater, der seine Zustimmung versagt, der Vormund, den seine Mündel zum Heiraten bringt u. dgl. Don Juan-Tanner ist der Vormund und wird unbarmherzig geheiratet. Unendlicher Flirt, mit zahllosen Epigrammen auf englische Bürgerschaft, Verwaltung, Erziehung, Literatur, Mädchen, Imperialismus, Trusths, Gentlemanthums, überhaupt nationale Vorurtheile und Borniertheiten. Wie ein japanisch-russisches Schlachtfeld, ganz und gar mit Stacheldraht durchflochten. „Ich habe immer ein Parterre von Denckern gebraucht,“ sagt Shaw in seiner Einleitung, die ein ganzer Essay ist, über die Ent-

wicklung des Don Juan-Motivs. Eine analytisch-syllogistische Overture zu der Komödie, die dann aber auch noch einen buchstarken Anhang hat: die umstürzlerischen Schriften John Tanner's, des schrecklichen Menschen. Parterredenker, deren Denken nicht zu sehr par terre ist, werden das in amüsiertester Stimmung lesen. Das Buch ist überhaupt ein guter Shaw, das gehaltvollste seiner Bücher. Ungewöhnlich stark ist sein bitterer Beigeschmack, für englische Zungen. „Die Engländer hassen die Freiheit und Gleichheit zu sehr, um sie zu begreifen,“ „Die Engländer werden niemals Sklaven sein, es steht ihnen frei, zu tun, was immer die Regierung und die öffentliche Meinung ihnen zu tun erlaubt.“ „Ein Engländer hält sich für moralisch, sobald ihm blos unbehaglich zumute ist.“ „Eine Nation, die ihre Gemeinderäte alle drei Jahre wechselt, aber ihre Glaubensartikel in dreihundert Jahren nicht, kann keinen Fortschritt haben.“ Das ist die Tonart dieses Satirikons.

Mr. John Tanner's „Katechismus des Umstürzlers“ ist eine systematische Durchführung dieser Negation, mit allen Mitteln und Mittelchen der Spitzfindigkeit. Äußerst unterhaltend zu lesen. Das Positive daran, die Notwendigkeit, den Übermenschen in Masse zu züchten, von Staats wegen, nimmt Shaw gewiß nicht ernst. Es ist die groteske Hyperbel des erbittereten Lachers über die Unverbesserlichkeit der Leute, die er verbessern möchte. Neu ist daran nichts. Schon Malthus hat das verkündet, was Shaw einmal als „verständlich überwachte bewußte Fruchtbarkeit“ formuliert. Über die Ehereform, als Trennung der Ehe in eine physiologische und eine wirtschaftlich-gesellschaftliche Sphäre, die mit einander nichts zu tun haben, ist schon in jeder Sprache eine Bibliothek geschrieben. Wie Wedekind, gelangt auch Shaw zu keinem neuen Gedanken. Aber er ist ein bewunderungswürdiger Fecher, wenn er so verficht, was er keinen Augenblick ernst nehmen kann. Es ist so viel heilsame Bewegung darin und aufmischende Kraftentfaltung. Sein „Ministerium für Evolution“ wird nie zu Stande kommen, der Staat (der Überstaat) wird diese Zuchtexperimente nie unternehmen oder subventionieren, auch eine Aktiengesellschaft zur Herstellung von Menschen dürfte an der Börse keine Chancen haben. Wenn auch Shaw handgreiflich zeigt, daß ja an der ganzen Sache nur der Umfang neu sei. Diese Zucht finde ja bereits bei den Königen statt. Heute aber regiere nicht der König, sondern der Kesselflicker, die Heirat des Kesselflickers sei also bei weitem wichtiger. Shaw der Utopist hat einen Staatsroman geschrieben, wie so viele vor ihm. Ganz durchschossen mit langen Sündenregistern aus dem laufenden Leben seines Vaterlandes. Ein Moralist und Rügemeister, wie kaum ein zweiter hetzutage. Und ein Humorist dazu, wie ihn nur der Heimat des Spleens hervorbringen kann.



„Frühlingserwachen“ in Wien

(Pester Lloyd, Nr. 208. S. 1–2. Sonntag, 1. September 1907)

Im Theater an der Wien war gestern große Sensation. Direktor Reinhardt hat aus Berlin sein ganzes „Frühlingserwachen“, vom Gottseibeius Frank Wedekind, für fünf Abende heruntergeschickt. Leider nur die Schauspieler, nicht auch die künstlerisch feine Ausstattung Karl Walker's und den intimen Schau- und Spielraum der Berliner Kammerspiele. In dieser wird so ein Stück „ganz unter uns“ gegeben, wie eine vertrauliche Mittheilung des Verfassers an seine guten Bekannten. Wenn er gut gelaunt ist, zieht er sich sogar an und spielt ein wenig mit; so trat er im letzten Akte dieses Stückes als „vermummter Herr“ auf. Es geht alles in seinem geistigen und sittlichem Dunstkreis vor sich, wo jedes zu jedem paßt und gar kein Anstoß möglich ist. Solche Stimmungsleistung – und das moderne Theater ist ja Stimmungstheater – ist hier nicht möglich. In der meilenbreiten und himmelhohen Wüste der Wienbühne gingen die inneren Reize verloren und die leisen Seelensachen dröhnten aus hohlen Röhren und Bälgen mit Drommetenschall. Und da waren die „Vielen“ da, die sich verpflichtet fühlen, da sie bei gewissen natürlichen Dingen nicht mehr gut erröten können, wenigstens entrüstet aufzuschreien oder hetzmäßig zu lachen. Als ob nicht bei ganz anständigen Jours noch weit verhänglichere Dinge aufs Tapet kämen, als z. B. die berüchtigte Heubodenszene zwischen der vierzehnjährigen Wendla und dem fünfzehnjährigen Melchior. (Sie kennen ja das Stück, das auch in Budapest diese Bedenklichkeiten in starke Bewegung gesetzt haben soll.) In einem solchen Augenblick vergessen die Verfechter des beschränkten Errötungsstandpunktes, um wieviel ärgere Sachen sie jahraus jahrein auf anderen Bühnen schlucken, ohne zu mucken. In einer Stadt, wo „Das Bett“ vier- bis fünfhundertmal gespielt worden und noch immer zugkräftig ist. Wo in der Josefstadt noch ganz andere Heuböden an der Tagesordnung sind. Und dann – hätte Wedekind einen Operettentext mit Heuboden geschrieben – und der kleinste Kapellmeister die Musik dazu, so fände das Jeder ganz in der Ordnung. Ein Tantiemenwucherer darf, ein echter Künstler darf nicht. Ein Spekulant in Schlüpfrigkeiten kann nie verletzen, ein dramatischer Pfadsucher mit dichterischem Tiefblick sieht sich lauter wehleidigen Sensitiven des Backfischkodex gegenüber. Und diese Empörten sind die nämlichen Leute, deren unverheiratete Töchter mit Wonne ins Burgtheater gehen, um im „Richter von Zalamea“ Frau Medelsky zu hören, wie sie noch hinterher in ausführlicher Rede berichtet und bejammert, was ihr in ihrer Heubodenszene zugestoßen ist. Es soll sogar junge Mädchen geben, die schon im „Faust“ waren und sogar selber Gretchen-Täschchen tragen. Ja, dem „Unmodernen“ sind auch solche Dinge erlaubt, dem Modernen kann man den ästhetisch-moralischen Brodkorb gar nicht hoch genug hängen.

Dieselben Sittenkommissionäre und ihre Damen gehen aber seit einiger Zeit sogar in öffentliche Vorträge über die Notwendigkeit der Aufklärung unserer Ju-

gend über die grundlegenden Natürlichkeiten der Menschheit. Und diese Vorträge werden mitunter sogar von Damen gehalten, ja von Mädchen, die den Doktorgrad erworben haben oder auch ungraduiert an der zeitgemäßen Aufklärung der Massen mitarbeiten. Auch diese Verwegenen werden in der Regel nicht gelyncht, ja sogar noch in der Zeitung für ihre Courage gelobt. Es ist daraus schließlich eine mächtige Strömung in der modernen Kulturentwicklung geworden, man steht einer der brennendsten Fragen der Kindererziehung gegenüber. Schulmänner, Ärzte, Eltern bemächtigen sich des wichtigen Problems, das nur gewiß nicht mehr zur Ruhe kommen wird. Und Wedekind's Kindertragödie, schon vor fünfzehn Jahren geschrieben, ist nichts anderes als dieses Problem auf der Bühne. Es ist ein bahnbrechendes Dichterwerk, dessen Urheber ja gar nicht ahnen konnte, das es jemals auf die Bühne gelangen würde. Es ist für nachdenkliche Leser im Kämmerlein geschrieben, aus dem Gemüte eines Menschen heraus, der die rätselhafte Schicksalstragödie des Geschlechts physiologischer erfaßt und poetisch suggestiver gestaltet hat, als irgend ein Dichter seit Shakespeare. Der die dramatischen Formeln dafür mit noch kühnerer Hand formuliert, als selbst der Ibsen der „Gespenster“ und der „Hedda Gabler“. Die freche Muse des Überbretts, diese nach München eingewanderte Montmartreerin, hat sich auf dem Boden der deutschen Tiefgründigkeit in dieser unerwarteten Weise qualifiziert. Aus dem Pariser Cabaret sind so manche Modedichter und jetzige Akademiker von Paris hervorgegangen, keiner aber hat den Mut zur Groteske in seine salonfähige Weltberühmtheit mitgenommen. Nicht Donnay, nicht Rostand, nicht einmal Lavedan, der für seine Wiener „Betterfolge“ nichts kann. Nur der Deutsche, dem der Franzose dieses Hölzchen geworfen hat, ist zum großen Stil dieser neuen Tragikomödie gelangt. Die berühmte „trauche de vie saignante“ Henry Becque's ist noch immer altes konventionelles Theater im Vergleiche mit Wedekind's Schauerdramen. Diese geben uns wirklich den Schauer. Sie sind Grotesken, wie das Leben grotesk ist. Sie sind Tragikomödien, weil das Tragischeste am ganzen Leben doch das ist, daß diese Tragödie auch noch komisch ist. Der Moritatengeist des Brettsanges hat in Paris die Courage geweckt, die in Deutschland zum Mut eines Wedekind reifen und sich adeln konnte. Einer solchen Erscheinung gegenüber mit kleinen Prüderien ins Feld zu rücken, gehört schon zu den größten Lächerlichkeiten der landläufigen Heuchelkultur. Die gestrige Aufführung im Theater an der Wien hat den Fortschritt auch des Publikums auch deutlich gezeigt. Taktlose Lacher wurden augenblicklich niedergezischt, bornierte Zischer mit Übermacht niedergeklatscht. Die p. t. Beschränkten konnten schlechterdings nicht aufkommen. Ein Kollege bemerkte mir zwar, vielleicht nicht mit ganz Unrecht, daß das Stück drei Monate später „einen Skandal“ hervorgerufen hätte. Jetzt nämlich sei das gewisse Premierenpublikum, das die gute Sitte gepachtet hat, noch nicht in Wien versammelt. Es sei mehr literarisch interessierte Personen (und Freibillets!) im Hause gewesen. Möglich. Aber wenn die ganze Schockingpartei beisammen gewesen wäre

und auf Hausschlüsseln konzentriert hätte, was kann sie an der Tatsache ändern, daß das Theater sich nach und nach doch des ganzen Lebens bemächtigt? Auch solcher Erscheinungen desselben, die so grundlegend wichtig sind. Da diese Ästhetik der bürgerlichen Bequemlichkeit und des familienhaften Blindkuhwesens lieber den Kopf wendet und sie offiziell totzuschweigen bemüht ist. Das hört immer mehr auf. Die Bühne besinnt sich nachgerade, daß auch ihr unbegrenzte Möglichkeiten gegeben sind und sie wird sich diese breite Marge nicht mehr beschneiden lassen. Das Theater, meinte man früher, sei Erziehungsinstitut, und zwar im Sinne des Pensionats. Illustration gleichsam nur Literaturstunde und 'zur Ästhetik für Damen'. Gut, es ist auch das: Man gebe den Unreifen und Halbreifen ein Theater für Unreife und Halbreife, denn sie haben ein Recht darauf. Aber die Erwachsenen haben ebenso viel Recht auf ein erwachsenes Theater, in dem die sehr ernsten oder höchst sonderbaren Fragen des großjährigen Lebens von Dichtern, die sich ihrer Verantwortung und Ehrlichkeitspflicht bewuß sind, mit allem Aufwand von Talent und Herzblut, mit allem Einsatz von Nervenstrom und Hirnsubstanz von Grund aus erörtert werden. Politische, ökonomische, soziale, juristische, erotische Themen, für alles werden eigene Theaterleute kommen, denn alles ist theatralisch genug interessant zu gestalten. Bisher herrschte der historisch-anekdotische Standpunkt vor. Die beliebtesten Klassiker stehen fast durchaus auf diesem und werden vor allem als Jugendschriftsteller geschätzt. Sie leben nämlich in bürgerlich engen Zeitläuften und die deutschen auch noch inmitten eines kleinstädtischen Publikums. Das provinzielle, spießbürgerliche Element lastete auf ihnen und zwang sie zum Paktieren. Euripides, Shakespeare, Goethe und Ibsen sind die Befreier, die Dichter von heute und morgen. In Wedekind würden sie sich fortgesetzt fühlen, weiter hinein auf schmalen, glitschigen Pfaden, die zu dringenden Jahrtausende beunruhigenden Problemen führen.

Und Wedekind hat die rohe Kraft des echten Dramatikers. Man nennt das roh, brutal und dergleichen. Es ist nur mutig, selbsteigen – und wie man ja jetzt sagt – voraussetzungslos. Er ist wie der Naturforscher, der nichts Häßliches kennt. Und er ist in der günstigen Lage, unausgesogenen Boden zu bearbeiten. Die früheren haben sich ja nicht getraut. Einzelne, hie und da, und dann ganze Generationen nicht wieder. Eine ganze Welt der Verpöntheit steht ihm offen, wo die berühmten „keuschen Ohren“ nichts hören wollten. Wenn er Ibsen's Alter erreicht, wird er da noch so manche saftige Frucht ernten können. Selbst in diesem frühen Stücke „Frühlingserwachen“ gibt es hochdramatische Szenen, die in der Literatur einzig sind. Jene ergreifende z. B., wo die vierzehnjährige Wendla, deren ältere Schwester vom guten „Storch“ soeben vom dritten Mal beglückt worden, ihre Mutter flehentlich beschwört, ihr die Wahrheit zu sagen. Alle diese Gymnasiasten und zum Weibe drängenden Mädchen, in der elementaren Unruhe ihrer knospensprengenden Kräfte ... und ringsum nichts als Angelogenwerden und Gedrilltwerden. Die immer komplizierter werdende Tragödie des Kindes, auf der

Schwelle zum Menschen. Schulknechtschaft und Sittensklaverei, obligate Lügenimpfung und Stopfung mit unverdaulichem Wissenswust, bis zur geistigen Fettleber. Und dazu die unbarmherzige innere Krise der eigentlichen Menschwerdung. Das hat Wedekind in diesem Stück zu gestalten vermocht. Gewagt und gekonnt. Lange bevor die geehrten Verfasser von „Flachsmann“ und „Traumulus“ auf die dramatische Kleinkraft und Tantiëmenfähigkeit dieser Lebenssphäre aufmerksam geworden. Wenn Herr Otto Ernst den tragischen Schulbuben gestaltet, bleibt er durchaus innerhalb einer gesättigten Butterbrodstimmung. Wenn Herr Arno Holz den tragischen Obersekundaner verarbeitet, läßt er ihn höchstens einen verwegenen Seitensprung in der Richtung von „Alt-Heidelberg“ tun, wo schon der Couleurstudent blüht. In früheren Jahren machte sich schon L'Arronge („Haus Lonei“) an diese „im schulpflichtigen Alter stehenden“ Helden. Aber sie alle sehen die Tragik mehr mit den Augen des Lehramtskandidaten, dem die Probleme der Lehrstoff-Einrichtung den Kopf warm machen. Bei Arno Holz höchstens, dem schon Modernen, klingt auch das andere wenigstens schüchtern an. Daß im halbwüchsigen Menschenkinde nicht bloß ein höherer ABC-Schütz steckt, wollen die früheren Kinderstubentragiker alle nicht sehen. Der halbe Mensch, und zwar der für die Menschheit wichtigere, wird von Amtswegen ignoriert, als nicht existent aus dem ganzen System von Berücksichtigungen ausgeschaltet. Dafür ist allenfalls der Hausarzt da, mit seiner herkömmlichen, unindividuellen Schablone. Der Herr Medizinalrat betrachtet Wendla's naturgemäß eingetretenen Zustand als ... Bleichsucht und verschreibt Blaudsche Pillen.

Einige Szenen des gestrigen Stückes haben übrigens doch unter dem Rotstift gelitten. So die merkwürdige, wo Wendla von Melchior durchaus geschlagen werden will, bis er sie wirklich mit den Fäusten bearbeitet. Das hat der Rotstift offenbar mißverstanden. Masochismus ist das nicht, sondern natürliche Aufwühlungsbedürftigkeit der Nerven, die dem Höhepunkt einer neuen Spannung zustreben. Das hat man durch eine kleine Liebeserklärung nach älterer Schablone ersetzt, die ganz nichtssagend bleibt. Dann fehlte die ganze sentimentale-groteske Monologszene des Knaben Moritz, der eine geliebte Venusphotographie in einen nicht näher zu bezeichnenden Ort wirft. Den hätte man wohl durch eine andere, präsentablere Entledigungsstätte ersetzen können. Und so noch manches Andere. Das Stück hatte also im Theater einen schweren Stand. Auch schauspielerisch, weil ja die Künstler für diese unreifen Figuren doch zu erwachsen aussehen und sich zu wenig naiv, zu sehr aus der Schauspielerpraxis heraus, benehmen. Von der richtigen Stimmung war also keine Rede. Und dennoch hat das Werk stark gewirkt. Als etwas Ungewöhnliches, das sich auferlegt, mit dem man sich abfinden muß, wenn man noch mitreden will. Die beiden Wedekind-Abende – dieser und „Hidalla“ im Mai – bedeuten für das Wiener Publikum eine weitere Station. Und Alles in Allem hat es sie doch wohlbehalten erreicht.

ABBILDUNGEN



Abb. 1. RUDOLF VON ALT: Buda und Pest aus der Vogelperspektive, 1855. *Farblithographie*, 443 × 605mm (Ungarisches Nationalmuseum)



Abb. 2. RUDOLF VON ALT: Die alte Redoute in Pest, 1840er Jahre.
Bleistift, Aquarell, 125 × 183mm (Museum der Bildenden Künste Budapest)



Abb. 3. RUDOLF VON ALT: Ansicht Budaer Burg
und der Kettenbrücke in Budapest, um 1880.
Aquarell, 425 × 563mm (Museum der Bildenden Künste Budapest)



Abb. 4. RUDOLF VON ALT: Ansicht von Budapest, 1881.
Aquarell, 343 × 565mm (Museum der Bildenden Künste Budapest)



Abb. 5. SÁNDOR BIHARI: Vor dem Richter, 1886.
Öl auf Leinwand, 111 × 167 cm (Ungarische Nationalgalerie)



Abb. 6. MIHÁLY MUNKÁCSI: Milton, 1878.
Öl auf Leinwand, 93,5 × 122,5 cm (Ungarische Nationalgalerie)



Abb. 7. GYULA BENCZÚR: Portrait von Kálmán Tisza, 1885.
Öl auf Leinwand, 155 × 100 cm (Ferenc Móra Museum Szeged)



Abb. 8. ISTVÁN CSÓK: Waisen, 1891.
Öl auf Leinwand, 121 × 136 cm (Ungarische Nationalgalerie)

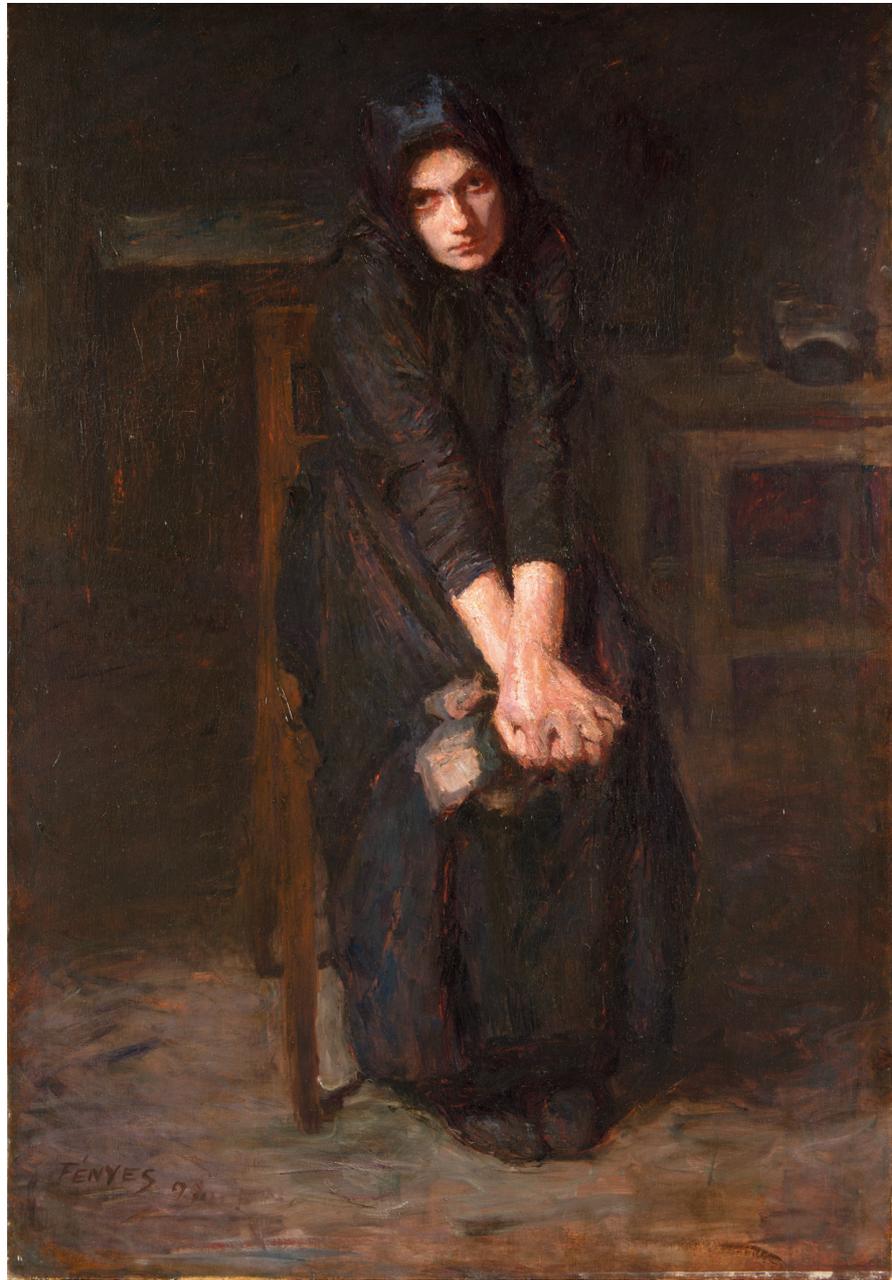


Abb. 9. ADOLF FÉNYES: Witwe, 1899.
Öl auf Leinwand, 156 × 108 cm (Ungarische Nationalgalerie)



Abb. 10. GUSZTÁV MAGYAR MANNHEIMER:
Fabrikanlage am Stadtrand von Budapest, 1893.
Öl auf Leinwand, 86 × 131 cm (Ungarische Nationalgalerie)



Abb. II. JÓZSEF RIPPL-RÓNAI:
Dame mit schwarzem Schleier (Madame Mazet), 1896.
Öl auf Leinwand, 99,7 × 80 cm (Ungarische Nationalgalerie)



Abb. 12. FÜLÖP LÁSZLÓ: Portrait des Kardinals Rampolla, 1900.
Öl auf Leinwand, 111 × 95 cm (Ungarische Nationalgalerie)



Abb. 13. PÁL SZINYEI MERSE: Herbstlandschaft, 1900.
Öl auf Leinwand, 70 × 92 cm (Ungarische Nationalgalerie)



Abb. 14. KÁROLY FERENCZY: Atelier (Künstler und Modell), 1904.
Öl auf Leinwand, 157 × 166 cm (Ungarische Nationalgalerie)



Abb. 15. Ungarischer Pavillon. Hauptfassade. Venedig, 1909.



Abb. 16. Ungarischer Pavillon. Großer Saal mit Eingang und Balkon.
Venedig, 1909.

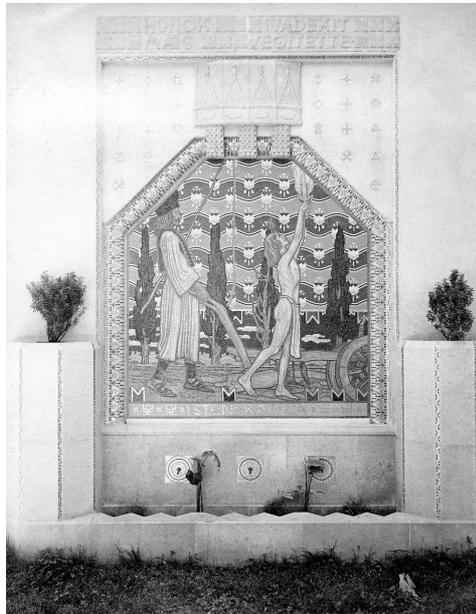


Abb. 17. Ungarischer Pavillon. Mosaik von Aladár Körösfői-Kriesch.
Westfassade „Schwert Gottes”. Venedig, 1909.



Abb. 18. Ungarischer Pavillon. Großer Saal mit Tür zum Musiksaal.
Venedig, 1909.



Abb. 19. IZSÁK PERLMUTTER: Zwei Generationen, 1905.
Öl auf Leinwand, 72 × 58 cm (Ungarische Nationalgalerie)

REGISTER

- Adam, Erik 26, 41
Ágai, Adolf 126, 130, 131, 132
Agostinoni, Emilio 113
Alt, Rudolf von 101
Ambros, August Wilhelm 49
Andrássy, Graf Julius 48, 133
Angeli, Heinrich von 40
Apponyi, Graf Albert 119
Ara, Angelo 23, 24, 41
Arnbom, Marie-Theres 30, 34, 36, 38, 39, 41
Arsene, Alexandre 117
Auspitz, Stefan 32
- Bab, Julius 76
Bahr, Hermann 11, 22, 27, 34, 62, 63, 68, 76, 77, 78, 85, 86, 87, 88, 90, 93, 96, 97
Bajkay, Éva 118, 122
Balázs, Béla 137
Baltzarek, Franz 34, 43
Banik-Schweitzer, Renate 24, 25, 41
Baranszky, Emil László 117
Bauernfeld, Eduard von 29, 41
Bauman, Zygmunt 137, 139
Bayer, Waltraud 38, 41
Bazzoni, Romolo 110
Beardsley, Aubrey 80, 81, 82
Beck, Ö. Fülöp 107, 117
Becker, Christoph 116, 122
Beethoven, Ludwig van 32
Beller, Steven 28, 41
Benczúr, Gyula 117
Berán, Lajos 107, 117
Berecz, Ágnes 123
Berény, Róbert 113, 115, 121
Beszédes, János László 117
Biedermann, Birgit 37, 41
Bihari, Sándor 107, 117, 119
Billroth, Theodor 25, 29
Binder, Harald 23, 41
- Blanqui, Louis Auguste 92
Blau, Tina 52
Blom, Philipp 109, 122
Bódi, Kinga 13
Boemm, Ritta 117
Bognár, Zsuzsa 13
Bolzano, Bernard 18
Bonyhady, Tim 36, 41
Borchardt, Hans 116
Borúth, Andor 107, 117
Bosznay, István 107, 117
Bouguereau, William 55
Böcklin, Arnold 37
Böhler, Albert 36
Brahms, Johannes 25, 29, 32, 36
Breicha, Otto 75, 97
Bruck, Miksa 107, 117
Bruckmüller, Ernst 25, 42
Bruckner, Anton 35, 46
Brückler, Theodor 35, 42
Bukovac, Vlaho 101
Burckhardt, Jacob 50
Burger, Leopold 101
- Cabanel Alexandre 55
Canon, Hans 62, 72
Celestini, Federico 72
Cohen, Gary B. 26, 42
Conrád, Gyula 117
Corot, Jean Baptiste 55
Covey, Arthur Sinclair 108, 121
Crodel Paul Eduard 116
- Csáky, Moritz 19, 72, 126, 135, 136, 137, 139
Csendes, Peter 24, 42
Csók, István 116, 117, 121
- D'Annunzio, Gabriele 84
Dahlhaus, Carl 20, 42

- Damkó, József 107, 117
 Danton, Georges Jacques 94
 Darnaut, Hugo 55, 112
 Darwin, Charles 93
 Deák, Ébner Lajos 107
 Deák, Ferenc 133
 Dehmel, Richard 90
 Delug, Alois 101
 Deneke, Bernward 46
 Dénes, Jenő 111, 122
 Déry, Béla 115, 117
 Dóczy, Lajos 127, 129, 130, 131, 132, 133
 Doering-Dachau, Oscar 112, 121
 Domandl, Hanna 15, 42
 Dózsa F., Katalin 122
 Döcker, Ulrike 42
 Dreher, Anton 39
 Dumas d. J., Alexandre 30
 Dumba, Nikolaus 30, 37, 39, 40, 46
 Duschkowitsch, Wolfgang 72
 Duse, Eleonora 88
 Dybiec, Joanna 42
 Dybiec, Julian 23, 42

 Economo, Constantin von 23
 Edvi, Illés Aladár 117
 Egger-Lienz, Albin 60
 Eggert, Klaus 34, 42
 Eisler, Michael Josef 76
 Eitelberger, Rudolf von 49, 53
 Elisabeth Kaiserin 133
 Emed, Alex 139
 Endrey, Sándor 117
 Engelbrecht, Helmut 26, 42
 Engelhart, Josef 60, 101, 103
 Eötvös, József 133
 Ephrussi, Ignaz von 25
 Erdőssy, Béla 117
 Erlach, Fischer von 72
 Ernst, Lajos 115
 Ernst, Otto 96
 Euripides 83

 Falk, Max 48, 76, 126, 130, 133, 136
 Falke, Jakob von 49, 53
 Farkas, Zoltán 117, 122
 Fechner, Gustav 92
 Fehérvári, Zoltán 123
 Feichtinger, Johannes 18, 42, 46

 Feldman, Robert Anthony 126, 139
 Fényes, Adolf 104, 105, 117
 Fenyves, Katalin 13
 Ferenczy, Károly 107, 108, 113, 114, 117
 Feuerbach, Anselm 71
 Figdor, Albert 32, 39
 Fillitz, Hermann 18, 42
 Fleischmann, Ingrid 24, 44
 Forel, Auguste 92
 Förster, Ludwig von 34
 Fradeletto, Antonio 110, 119
 Frankel, Jonathan 139
 Franz Jozef Kaiser 11, 15, 16, 20, 51, 63
 Franz, Rainald 102, 122
 Freud, Sigmund 25
 Frevert, Ute 35, 42
 Frey, Manuel 37, 39, 41, 42, 43, 45
 Fricke, Gerhard 58, 72
 Friedmann, Armin 68, 103, 121
 Friedmann, Max 34
 Frodl, Gerbert 17, 40, 42, 72
 Fugger, Nora 33, 42
 Fuks, Evi 28, 43, 44
 Fulda, Ludwig 89
 Führich, Josef von 71

 G. Merva, Mária 123
 Gallait, Louis 31
 Gallia, Moritz 36
 Garibaldi, Giuseppe 104
 Garzó, Bertalan 117
 Gay, Peter 30, 31, 42
 Gellér, Katalin 123
 Gellert, Christian Gottfried 137
 Gellner, Ernst 138, 139
 Genelli, Bonaventura 71
 Gerhart, Nikolaus 72
 Gerő, András 73
 Glatzer, Gyula 117
 Glatz, Ferenc 46
 Glatz, Oszkár 117
 Gleis, Ralph 140
 Goethe, Johann Wolfgang 83, 93, 94
 Goltz, Alexander 101
 Gomperz, Heinrich 30
 Gomperz, Sophie 31
 Gomperz, Theodor 25, 30, 31
 Gondos, E. 107
 Goth, Ernst 76, 77, 96

- Góth, Móric 117
 Gottsmann, Andreas 35, 42
 Göpfert, Herbert G. 58, 72
 Götz, Eszter 123
 Grabner, Sabine 60, 72
 Grasberger, Renate 46
 Grassberger, Hans 52, 63
 Grasskamp, Walter 72
 Greule, Albrecht 24, 44
 Griepenkerl Christian 34
 Grillparzer, Franz 128, 139
 Grimm, Gerald 26, 41
 Grimm, Jacob Ludwig Karl 137
 Groller, Balduin 52, 127, 130, 131, 132
 Großegger, Elisabeth 46
 Gutmann, Max 30, 36
 Gutmann, Moriz 30
 Gutmann, Rudolf von 32
 Gutmann, Wilhelm 25
- Haanen, Cecil van 101
 Habermann, Hugo von 116, 120
 Hanisch, Ernst 22, 41
 Hansen, Theophil 34
 Hanslick, Eduard 29, 40, 42, 49
 Háry, Gyula 107
 Hatvany, Ferenc 117
 Hatvany, Ludwig 75, 79, 96, 137
 Haupt, Heinz-Gerhard 42
 Hecke, Wilhelm 17, 42
 Heerde, Jeroen Bastiaan van 35, 43
 Hegedűs, László 117
 Hein, Dieter 26, 43
 Heine, Heinrich 91, 96
 Heiss, Hans 22, 27, 39, 42, 45
 Hejda, František Karel 22, 43
 Helfert, Josef Alexander 49
 Hellmer, Edmund 32
 Herbart, Johann Friedrich 18, 26
 Herzl, Theodor 127, 129, 130, 131, 132, 136, 139
 Hettling, Manfred 26, 43
 Hlavačka, Milan 42, 43, 46
 Hodler, Ferdinand 102
 Hoffmann, Alfred 34, 43
 Hoffmann, Josef 36, 102
 Hoffmann, Robert 43
 Hoffmann, Stefan-Ludwig 26, 43
 Hofmann, Andreas R. 43
- Hofmannsthal, Hugo von 11, 29, 30, 37, 61, 68, 82, 83, 85, 90, 96
 Hollitzer, Carl Leopold 39
 Hollitzer, Karl 39
 Holtz, Bärbel 42
 Holub, Emil 39
 Holz, Arno 90
 Horovitz, Lipót 101, 103, 104
 Höhne, Steffen 24, 43
 Huberman, Bronisław 36
- Ibsen, Henrik 82, 83, 85, 90, 96
 Ilg, Albert 53, 63
 Iványi Grünwald, Béla 107, 117
- Jakobovits, Rezső 119
 Jászi, Oszkár 137
 Jendrassik, Jenő 111
 Jensen, Robert 56, 72
 Joachim, Josef 36
 Jurecskó, László 102, 122
- Kacziány, Ödön 117
 Kafka, Franz 45
 Kahsnitz, Rainer 46
 Karl V. 71
 Kassák, Lajos 137
 Kassal-Mikula, Renate 33, 38, 43
 Katona, Ferdinand 114
 Katona, Nándor 117
 Kelety, Gusztáv 117
 Keményffy, Jenő 117
 Kenner, Hedwig 37, 43
 Kernstok, Károly 104, 105, 108, 117, 122
 Kerr, Alfred 76, 77, 78, 88, 89, 97
 Kézdi Kovács, László 117, 119
 Khnopff, Ferdinand 70, 80
 King, Jeremy 32, 43
 Kiss, József 132
 Klein, Max 101
 Kletečka, Thomas 35, 43
 Klimt, Gustav 28, 33, 34, 35, 37, 63, 64, 68, 69, 70, 92, 101, 116, 120
 Klimt, Hermine von 36
 Klinger, Max 70
 Knopp, Imre 107, 117
 Knüpfer, Benes 101, 103
 Kobau, Ernst 28, 43

- Koblica, Ivana 101
 Kocka, Jürgen 37, 41, 42, 43, 45
 Kohlbauer, Gabriele 28, 30, 43, 44
 Kokkinakis, Christina 36, 43
 Komlós, Aladár 125, 139
 Konecny, Elvira 37, 43
 Koronghi, Lippich, Elek 101, 102, 111
 Kos, Wolfgang 140
 Kossuth, Lajos 104
 Kosztolányi-Kann, Gyula 117
 Kozińska-Witt, Hanna 23, 43
 Köchert, Heinrich 36
 Körösfői-Kriesch, Aladár 117, 122
 Krämer, Johann Victor 101, 103
 Kraus, Karl 68, 139
 Krause, Walter 18 46
 Krauss, Carl von 99
 Kropotkin, Pjotr A. 92
 Kubinyi, Sándor 117
 Kuhlemann, Frank-Michael 17, 43
 Kundmann, Carl 34, 37
 Kunth, Felicitas 33, 43
 Kuzmany, Karl M. 107, 108, 109, 112, 118, 121
 Kühschelm, Oliver 27, 28, 43
- Lajta, Béla 117
 Lakatos, Artúr 107, 117
 Lanckoroński, Karl Graf 37
 Landwehr, Eva-Maria 18, 44
 Lang, Marie 35, 44
 Lanna, Adalbert von 32
 László, Fülöp Elek 101, 103, 104, 107, 117
 Lázár, Béla 104, 117, 121
 Lebedzki, Eduard 101, 103
 Lederer, August 32
 Leibl, Wilhelm 55, 71
 Leibnitz, Gottfried W. 17
 Leitsch, Walter 38, 44
 Lénárd, Lévy Róbert 117
 Lengyel, Géza 115, 121
 Lenz, Max 101
 Lepage, Bastien 55
 Levetus, Amalia S. 79, 97
 Lieben, Adolf 30, 31, 44
 Lieben, Leopold 30, 31, 32, 44
 Lieben, Richard 31, 44
 Lieben, Robert 30
 Liebermann, Max 55
 Liechtenstein, Franz Prinz 38, 46
- Liechtenstein, Johann II. Fürst 33, 38
 Ligeti, Miklós 107, 117
 Liipola György 117
 Lilienfeld, Leon 32
 Lillie, Sophie 31, 32 44
 List, Wilhelm 60
 Lloyd, Jill 32, 44
 Lombroso, Cesare 92
 Lothar, Rudolf 127, 130, 131, 137
 Lotz, Károly 107, 117
 Ludassy, Mór 126, 129, 130, 131, 132, 133
 Lukács, Georg 113, 137
 Lundgreen, Peter 43, 46
 Lützow, Graf Heinrich von 111
 Lützow, Karl von 52
 Lyka, Károly 118, 121
- Mach, Ernst 18
 Maderthaner, Wolfgang 25, 44
 Maeterlinck, Maurice 82, 85
 Magris, Claudio 24, 41
 Magyar Mannheimer, Gusztáv 105, 107, 117
 Mahler, Alma 47, 72
 Mahler, Gustav 25, 32, 36
 Maier, Elisabeth 46
 Maillol, Aristide 116
 Makart, Hans 37, 55, 56, 52, 64, 66, 71, 72
 Marek, Michaela 19, 44
 Márffy, Ödön 117, 118, 123
 Marinelli-König, Gertraud 46
 Márk, Lajos 107, 117
 Maróthi, Major Jenő 117
 Maróti, Géza 110, 111, 112, 114, 123
 Martin, Gunther 97
 Matejko, Jan 55
 Matisse, Henri 116
 Matsch, Franz 34
 Matzner, Florian 72
 Mauthner-Markhof, Ditha 28
 Mednyánszky, László 107
 Méhes, Márton 12
 Mendlik, Oszkár 117
 Menzel, Adolph 55
 Meštrović / Mestrovic, Ivan 10, 70, 143
 Metternich, Pauline Fürstin 33
 Mihalik, Dániel 107, 117
 Miller-Aichholz, Josef von 25
 Molière, Jean-Baptiste Poquelin 93
 Moll, Carl 28, 32, 101

- Molnár L., Mária 123
 Molnos, Péter 117, 123
 Monet, Claude 102
 Morris, William 92
 Mosè, David 101
 Moser, Kolo 28
 Motesiczky, Marie Louise von 32, 44
 Munkácsy, Mihály 55, 71, 99, 101, 107, 117
 Musner, Lutz 25, 44
 Muther, Richard 60, 61, 72

 Nagy, Sándor 117
 Nekula, Marek 24
 Németh, Lajos 123
 Neugebauer, Wolfgang 42
 Neustadt, Adolf 126, 129, 130, 132, 133, 137, 139
 Nordau, Max 51, 72, 73, 127, 130, 131, 136, 139
 Nußbaumer, Martina 20, 44
 Nyilassy, Sándor 117

 Oettingen, Wolfgang von 106, 121
 Oevermann, Ulrich 37, 44
 Ohme, Andreas 24, 43
 Olbrich, Joseph Maria 34
 Olgyai, Viktor 117
 Olgyay, Ferenc 107, 117
 Oppl, Ferdinand 24, 42
 Ottlová, Marta 20, 44
 Óriné, Nagy Cecília 123

 Paál, László 107, 117
 Paczka, Ferenc 117
 Partsch, Erich Wolfgang 46
 Passini, Ludwig 99, 101
 Passuth, Krisztina 123
 Pastoureau, Michel 138, 139
 Pavlíček Tomáš W. 42, 43, 46
 Pecèman, von Rudolf 44
 Pecht, Friedrich 52
 Pentelei Molnár, János 117
 Perlmutter, Izsák 107, 114, 117
 Petőfi, Sándor 114
 Petrovics, Elek 117, 123
 Pettenkofen, August 62
 Pica, Vittorio 105, 123
 Pokorná, Magdaléna 42, 43, 46
 Poll, Hugó 117
 Polleroß, Friedrich 72
 Poòr, János 73

 Pospíšil, Milan 20, 44
 Pözl, Eduard 68
 Prakfalvi, Endre 123
 Presner, Todd Samuel 132, 139
 Purchla, Jacek 23, 35, 44

 Raáb, Ervin 117
 Racine, Jean 93
 Radisics Jenő 111, 119
 Raffler, Marlies 38, 44
 Rahl, Carl 34
 Ranzoni, Emerich 52
 Rauchinger, Heinrich 112
 Rauscher, Lajos 117
 Regnault, Henri 81
 Reichl, Eleonore 40, 44
 Reinhardt, Max 85
 Reitter, Paul 126, 139
 Reitterer, Hubert 20, 21, 22, 45
 Reitterová, Vlasta 20, 21, 22, 45
 Ribarz, Rudolf 101
 Riegl, Alois 18
 Rilke, Rainer Maria 37, 61, 68
 Rippl-Rónai, József 104, 107, 113, 117, 118
 Robertson, Ritchie 41
 Rockenbauer, Zoltán 118, 123
 Rodin, Auguste 32
 Roessler, Arthur 47, 72
 Roll, Alfred 55
 Rosenbach, Mária 108
 Rosenthal, Samuel 126, 129, 132
 Rossbacher, Karlheinz 28, 29, 31, 45
 Rothschild, Albert Salomon Freiherr von 33
 Rothschild, Nathaniel 33
 Rozenblit, Marsha L. 128, 139
 Ruben, Franz 101
 Rumpler, Helmut 40, 41, 43, 44, 45
 Rushdie, Salman 137
 Ruskin, John 79, 86

 Saar, Ferdinand von 43
 Salten, Felix 62, 68, 76, 78, 89, 127, 130, 131, 132
 Sandgruber, Roman 27, 28, 30, 32, 33, 36, 45
 Saphir Moritz, Gottlieb 125, 128, 129, 130, 132, 133,
 136, 137
 Sármany-Parsons, Ilona 48, 62, 72, 99, 133, 139
 Savoyen, Margarethe von 99
 Schedel, D. 107
 Scheichl, Sigurd Paul 72

- Schicker, Gotthard B. 133, 139
 Schiele, Egon 33, 47
 Schiller, Friedrich 58, 72, 91, 92, 93, 94, 95, 96
 Schindler, Emil Jakob 55, 62
 Schleinitz, Rotraud 60, 72
 Schlesinger, Sigmund 126, 129, 131
 Schlossar, Anton 129
 Schmitz, Walter 24, 45
 Schneemann, Peter J. 100, 123
 Schnitzer, Ignaz 126, 129, 130, 131, 132
 Schnitzler, Arthur 90
 Schulte, Christoph 51, 72
 Schulz, Andreas 26, 43
 Schwind, Moritz von 64
 Seemann, E. A. 63, 64
 Segantini, Giovanni 36, 70
 Seibt, Ferdinand 21, 24, 44, 45
 Seipel, Wilfried 122
 Seligmann, Franz Adalbert 52, 60, 68
 Selvatico, Riccardo 99
 Servaes, Franz 62, 64, 68, 71
 Shakespeare, William 83, 93
 Sharp, Jasper 101, 122, 123
 Shaw, George Bernard 82, 86, 87, 96
 Sigmundt, Ludwig 101
 Silber, Michael K. 133, 139
 Silberstein/Ötvös, Adolf 127, 129, 130, 131, 132
 Simay, Imre 117, 118, 121
 Sina, Georg Simon von 25
 Smetana, Bedřich 19, 20, 45
 Somogyi, Éva 133, 139
 Sophokles 85
 Sotriffer, Kristian 28, 45
 Spector, Scott 24, 45
 Speidel, Ludwig 49, 51, 52, 63, 72
 Springer, Elisabeth 53, 72
 Stachel, Peter 17, 45, 46, 53, 72
 Staudacher, Anna 33, 45
 Steinmann, Eva 40, 44
 Stekl, Hannes 22, 25, 27, 34, 36, 37, 38, 39, 42, 43, 45
 Stiaßny, Wilhelm 30
 Stourzh, Gerald 16, 45
 Stoy, Manfred 38, 44
 Stöhr, Ernst 101
 Strobenz, Frigyes 101, 117
 Strážický, Jaroslav 40, 45
 Stuck, Franz von 112
 Sturm, Albert 127, 129, 131, 132
 Suppan, Arnold 46
 Sümegi, György 109, 115, 123
 Süßmann, Johannes 37, 44
 Szabadi, Judit 117, 123
 Szabo-Knotik, Cornelia 45
 Szamovolszky, Ödön 107
 Széchenyi, István Graf 133
 Székely, Andor 117
 Székely, Árpád 117
 Szinyey-Merse, Pál 104, 111, 115, 117
 Szinnyi, József 126, 139
 Szlányi, Lajos 107, 114, 117
 Tarján, (Huber) Oszkár 107
 Tatai, Erzsébet 123
 Tauber, Christine 37, 44
 Taxil, Leo 92
 Teles, Ede 107, 117
 Telesko, Werner 16, 18, 45, 72
 Thausing, Moriz 53
 Ther, Philipp 19, 20, 46
 Thimig, Hugo 36
 Thon, Jakob 127, 139
 Thorma János 117
 Tichy, Hans 101
 Tiepolo, Giovanni Domenico 33
 Tietze, Hans 128, 134, 139
 Tilgner, Victor 37, 101
 Timms, Edward 41
 Tintoretto, Jacopo 33
 Tizian, Vecellio 33
 Todesco, Eduard von 31
 Toorop, Jan 70
 Tragatschnig, Ulrich 72
 Tull, Ödön 114, 117, 119
 Tüköry, Lajos 104
 Udolph, Ludger 24, 45
 Uhl, Heidemarie 46
 Újváry, Hedvig 51, 73, 130, 139
 Újváry, Ignác 107
 Umberto, I. König 99
 Urban, Joseph 108
 Urbanitsch, Peter 13, 20, 30, 36, 37, 41, 42, 43, 44, 45, 46

- Van Gogh, Vincent 116
Vastagh, Géza 117
Vaszary, János 105, 107, 108, 113
Vedres, Márk 107
Venus, Theodor 125, 140
Vesel, Ferdinand 101
Vida, Árpád 117
Vincenti, Carl von 49, 52
Voll, Karl 103, 121
Vörös, Károly 50, 73, 130, 136, 140
Vybíral, Jindřich 34, 462
- Waal, Edmund de 31, 46
Wagner, Otto 46, 64
Wagner, Richard 20
Wagner, Walter 38, 46
Wagner-Rieger, Renate 16, 18, 46 50, 73
Wakounig, Marija 38, 46
Waldmüller, Ferdinand Georg 64
Walter, Edith 51, 73
Wawra, Oskar 12
Wedekind, Franz 82, 83, 86, 87, 88, 96, 97
Wehler, Hans-Ulrich 17, 46
Weigl, Andreas 127, 140
Wellmann, Róbert 107, 117
Wendland, Anna Veronika 43
Wereschtschagin, Basil / Wassili Wassiljewitsch
55, 71
Wertheimstein, Leopold von 29
Wettstein, Richard 39
- Wilde, Oscar 80, 81, 82
Winter, Josef, 32, 44
Winter, Josefine 32, 44
Wisinger, M. 107
Wittgenstein, Hermine 27
Wittgenstein, Paul und Ludwig 30
Wohl, Janka und Stephanie 48
Wolf, August 109, 111, 122
Wolf, Hugo 34, 36, 44
Wolf, Melanie von 36
Wolff, Christian 17
Woltmann, Alfred 21
Wundt, Wilhelm 92
Würtz, Herwig 30, 46
Wyspiański, Stanisław 70
- Zacherl, Johann 25, 43, 45
Zambra, Alajos 113, 122
Zeller, Ursula 122
Zemplényi, Tivadar 107, 117
Zichy, Mihály 117
Ziegler, Károly 104
Zipperstein, Steven J. 139
Zítek, Jozef 19
Žmegač, Viktor 79, 97
Zombori Lajos 107
Zuckerandl, Berta 11, 47, 62, 68, 73
Zudrell, Petra 51, 73
Zumbusch, Caspar von 34, 36, 37



PUBLIKATIONEN
DER UNGARISCHEN GESCHICHTSFORSCHUNG
IN WIEN

Band I.

EIN UNGARISCHER ARISTOKRAT AM WIENER HOF
DES 17. JAHRHUNDERTS
Die Briefe von Paul Pálffy an Maximilian von Trauttmansdorff
(1647-1650)
ANNA FUNDÁRKOVÁ
Wien 2009

EGY MAGYAR ARISZTOKRATA
A 17. SZÁZADI BÉCSI UDVARBAN
Pálffy Pál nádor levelei Maximilian von Trauttmansdorffhoz
(1647-1650)
FUNDÁREK ANNA
Bécs 2009

Band II.

PÉCS (FÜNFKIRCHEN) DAS BISTUM
UND DIE BISCHOFSTADT IM MITTELALTER
TAMÁS FEDELES UND LÁSZLÓ KOSZTA
Wien 2011

PÉCS (FÜNFKIRCHEN) A PÜSPÖKSÉG ÉS A PÜSPÖKI VÁROS
A KÖZÉPKORBAN
FEDELES TAMÁS ÉS KOSZTA LÁSZLÓ
Bécs 2011

Band III.

SZÉCHENYI, KOSSUTH, BATTYÁNY, DEÁK
Studien zu den ungarischen Reformpolitikern des 19. Jahrhunderts
und ihren Beziehungen zu Österreich
HERAUSGEGEBEN VON ISTVÁN FAZEKAS, STEFAN MALFÈR UND PÉTER TUSOR
Wien 2011

SZÉCHENYI, KOSSUTH, BATTYÁNY ÉS DEÁK
Tanulmányok reformkori magyar politikusokról és kapcsolatukról
Ausztriához
SZERKESZTETTE FAZEKAS ISTVÁN, STEFAN MALFÈR ÉS TUSOR PÉTER
Bécs 2011

Band IV.

JÓZSEF KARDINAL MINDSZENTY IN WIEN (1971–1975)
HERAUSGEGEBEN VON CSABA SZABÓ
Wien 2012

MINDSZENTY JÓZSEF BÍBOROS BÉCSBEN (1971–1975)
SZERKESZTETTE SZABÓ CSABA
Bécs 2012

Band V.

DIE ZIPS – EINE KULTURGESCHICHTLICHE REGION
IM 19. JAHRHUNDERT
Leben und Werk von Johann Genersich (1761–1823)
HERAUSGEGEBEN VON ISTVÁN FAZEKAS, KARL W. SCHWARZ
UND CSABA SZABÓ
Wien 2013

A SZEPESSÉG – EGY KULTÚRTÖRTÉNETI RÉGIÓ
A 19. SZÁZADBAN
Johann Genersich (1761–1823) élete és munkássága
SZERKESZTETTE FAZEKAS ISTVÁN, KARL W. SCHWARZ ÉS SZABÓ CSABA
Bécs 2013

Band VI.

DAS PAPSTTUM UND UNGARN IN DER ERSTEN HÄLFTE
DES 13. JAHRHUNDERTS (ca. 1198 – ca. 1241)

Päpstliche Einflussnahme – Zusammenwirken – Interessengegensätze

VON GÁBOR BARABÁS

Wien 2014

A PÁPASÁG ÉS MAGYARORSZÁG

A 13. SZÁZAD ELSŐ FELÉBEN (kb. 1198 – kb. 1241)

Pápai befolyás – Együttműködés – Érdekelleték

BARABÁS GÁBOR

Bécs 2014

Band VII.

FRÜHNEUZEITFORSCHUNG
IN DER HABSBURGERMONARCHIE:

Adel und Wiener Hof – Konfessionalisierung – Siebenbürgen

HERAUSGEGEBEN VON ISTVÁN FAZEKAS, MARTIN SCHEUTZ

CSABA SZABÓ UND THOMAS WINKELBAUER

unter Mitarbeit von Sarah Pichlkastner

Wien 2013

KORAÚJKORKUTATÁS A HABSBURG MONARCHIÁBAN:

Nemesség és bécsi udvar – Konfesszionalizáció – Erdély

SZERKESZTETTE FAZEKAS ISTVÁN, MARTIN SCHEUTZ,

SZABÓ CSABA ÉS THOMAS WINKELBAUER

Sarah Pichlkastner közreműködésével

Bécs 2013

Band VIII.

DIE WELTLICHE UND KIRCHLICHE ELITE
AUS DEM KÖNIGREICH BÖHMEN
UND KÖNIGREICH UNGARN AM WIENER KAISERHOF
IM 16.–17. JAHRHUNDERT:

HERAUSGEGEBEN VON ANNA FUNDÁRKOVÁ UND ISTVÁN FAZEKAS
Wien 2013

A CSEH KIRÁLYSÁG ÉS A MAGYAR KIRÁLYSÁG
VILÁGI és EGYHÁZI ELITJE A BÉCSI UDVARBAN
A 16–17. SZÁZADBAN

SZERKESZTETTE ANNA FUNDÁRKOVÁ ÉS FAZEKAS ISTVÁN
Bécs 2013

Band IX.

ÖSTERREICH UND UNGARN IM 20. JAHRHUNDERT
HERAUSGEGEBEN VON CSABA SZABÓ

Wien 2014

AUSZTRIA ÉS MAGYARORSZÁG A 20. SZÁZADBAN
SZERKESZTETTE SZABÓ CSABA

Bécs 2014

Band X.

WIENER ARCHIVFORSCHUNGEN

Festschrift für den ungarischen Archivdelegierten in Wien, István Fazekas

HERAUSGEGEBEN VON ZSUZSANNA CZIRÁKI, ANNA FUNDÁRKOVÁ,
ORSOLYA MANHERCZ, ZSUZSANNA PERES, MÁRTA VAJNÁGI

Wien 2014

BÉCSI LEVÉLTÁRI KUTATÁSOK

Ünnepi tanulmányok a bécsi magyar levéltári delegátus,
Fazekas István tiszteletére

SZERKESZTETTE CZIRÁKI ZSUZSANNA, FUNDÁRKOVÁ ANNA,
MANHERCZ ORSOLYA, PERES ZSUZSANNA, VAJNÁGI MÁRTA

Bécs 2014