

AUFTAKT ZUR MODERNE
KRITIK DER WIENER TAGESPRESSE 1894

Es ist weithin bekannt, daß es die Literaten aus und im Umkreis der Gruppe „Jung Wien“ waren, die den späteren Künstlern der Sezession die entscheidenden Impulse gegeben hatten, 1897 einen neuen Künstlerverein zu gründen.¹ Dieser Aufsatz soll die Rolle der bis heute systematisch noch unerforschten Tagespresse innerhalb der damaligen Ereignisse rekonstruieren. Wie stand es um das proportionelle Verhältnis zwischen Konservativen und Progressiven? Um welche Prinzipien ging die Debatte? Welche waren die Kristallisationspunkte des mehrjährigen Ringens um die Modernisierung des Wiener Ausstellungswesens?

Laut dem wichtigsten Zeitzeugen war es die Ausstellung der Münchener Sezession im Künstlerhaus (Dezember 1894), die die stillen Wasser des Wiener Kunstlebens in Bewegung sa brachte. – Ich greife so zwei Jahre heraus, um einige Charakteristika und die Aktivitäten der Wiener Tagespresse zu demonstrieren: 1894 und 1898 (das zweite, weil im Frühling 1898 endlich die erste Ausstellung der Sezession stattfand, während gleichzeitig das Künstlerhaus seine Jubiläums-Ausstellung organisierte). Der Kulturjournalismus und die Kunstkritiken der großen Wiener Tagesblätter stehen im Mittelpunkt dieses Aufsatzes, und nicht die Beiträge der Fachzeitschriften. Folgende Blätter wurden untersucht: die Wiener Zeitung, Die Presse, Das Fremden-Blatt, die Neue Freie Presse, die Wiener Allgemeine Zeitung, das Neue Wiener Tagblatt und die Deutsche Zeitung. In der Arbeiterzeitung und in der Österreichischen Volks-Zeitung waren aus diesen Jahren noch keine eigentlichen Kunstfeuilletons oder Kunstkritiken zu finden.

I. Momentaufnahme 1894

Anfang der 90er Jahre herrschte – zumindest aus einer gewissen Perspektive – eine lähmende Ohnmacht im Wiener Kunstleben, genauer gesagt, in der Welt der

Malerei. Schon die II. Internationale Ausstellung 1888 im Künstlerhaus signalisierte im Spiegel der Kritik die Krise der österreichischen Malerei; einen Mangel an großen Künstlerpersönlichkeiten, ein oft langweiliges, uninspiriertes Durchschnittsniveau von konservativen Kleinmeistern (z.B. gerät geriet damals die Tradition der Genremalerei mit Recht unter den Verdacht der Trivialität). Man konnte eine wachsende Kluft zwischen Wien und den wichtigen Kunstzentren Europas wie Paris und München sowie in Hinsicht auf die vorhandenen Stiltendenzen wie auch in bezug auf die Thematik der Werke feststellen. Außerdem war auch der Kunstmarkt hier noch kaum vorhanden.

Dieses auf den Jahresausstellungen des Künstlerhauses immer evidenter werdende Verblässen der Wiener Malerei (in diesen Jahren starben auch noch die letzten großen Maler der Gründerzeit, wie Pettenkofen, Müller, Schindler) hat selbstverständlich ein allgemeines Unbehagen in der Wiener Kunstkritik erzeugt, und alle auch nur halbwegs problembewußten, sensiblen und interessierten Fachmänner und Kunstfeuilletonisten der Stadt waren derselben Meinung, daß diese Situation möglichst schnell geändert werden mußte. Die dritte internationale Kunstausstellung im Künstlerhaus (März 1894) sollte das Wiener Kunstleben aus seinem Dornröschenschlaf aufwecken, neue Impulse vom Ausland bringen, aber auch eine Kraftprobe für den heimischen Künstler werden,

Wie üblich, hat die Tagespresse mit großen Erwartungen und regem Interesse dieses seltene Ereignis verfolgt und darüber ausgiebig, oft in mehrteiligen detaillierten Ausstellungskritiken berichtet.

Kunsthistoriker, Kritiker und Feuilletonisten

Seit den späten 60er und frühen 70er Jahren war es auch in Wien, wie in allen Hauptstädten Europas üblich, daß über die Ausstellungen im Feuilleton-Teil

der Tagesblätter ausführliche Fachkritik erschien. Die ersten Wiener Kunsthistoriker wie z.B. Rudolf Eitelberger, Carl von Lützow und Jakob von Falke schrieben regelmäßig für das breite Publikum. Sie waren sich der Wichtigkeit dieser Aufgabe der Kunsterziehung als organischer Teil der allgemeinen Kunstförderung völlig bewußt. (Eitelberger war 1885 gestorben, aber Lützow und Falke waren gelegentlich noch immer in der NFP tätig.)² Neben diesen Nestoren der Wiener Kunstkritik erwuchs in der Gründerzeit eine zweite, nicht weniger wichtige Generation von Kunstfeuilletonisten, die sich, von der Literatur und Journalistik herkommend, von Zeit zu Zeit auch mit den Schönen Künsten beschäftigten, auch wenn sie über kein Diplom der Kunstgeschichte oder Ästhetik verfügten. Sie waren Literaten, die oft selbst als Dichter, Dramatiker oder Romanciers gut bekannt, manchmal sogar sehr geschätzt waren, aber ihr alltägliches Brot sicherte der Tages-Journalismus. Die wichtigsten Persönlichkeiten dieser Generation, die großen Lehrmeister des Wiener Feuilletons, die viel über die Bildenden Künste berichteten, waren: Ludwig Speidel, Carl von Vincenti und – etwas später – Ludwig Hevesi.³

Anfang der 90er Jahre waren diese Kunstkritiker noch alle in der Tagespresse tätig. Auch wenn diese zweite Gruppe über keine Universitätsfachausbildung (in Kunstgeschichte) verfügte, waren die ihr Angehörigen so hoch gebildet und so gut informiert, daß sie in ihrem Urteil keineswegs hinter den „institutionalisierten Fachleuten“, den Direktoren oder Kustoden der Museen zurückblieben. Vielleicht die einzige Ausnahme – was die ästhetische Beurteilungskraft und das Qualitätsgefühl angeht – war der Maler Emerich Ranzoni, der bis seinem Tod 1897 die Ausstellungskritik der NFP schrieb und dadurch dieses – sonst so wichtige – Forum der Öffentlichkeit für die Schönen Künste zur Bedeutungslosigkeit herabzog.⁴ Dagegen waren Ludwig Hevesi, Ludwig Speidel und Carl von Vincenti ausgezeichnete Fachleute; außer Speidel spezialisierten sie sich gerade auf die Kritik der Bildenden Künste und – was noch bemerkenswerter ist – blieben ein Leben lang offen gegenüber den neuen Stilströmungen in der Kunst. Sie wurden die Lehrmeister jener ungefähr eine Generation jüngerer Kritiker, die ab der Mitte der 80er Jahre fieberhaft tätig waren; zu ihnen gehörten Dr. Heinrich Glücksmann, Dr. Julius von Ludassy, Clemens Sokal und Rudolf Lothar. Ihre Lebensläufe hatten wichtige gemeinsame Merkmale, zum Beispiel schrieben sie ab Mitte der 80er Jahre regelmäßige Kunstberichte für die in Wien erscheinende Allgemeine Kunstchronik, eine ausgesprochene Fach-

zeitschrift. Viele von ihnen kamen aus Ungarn, nachdem sie erst in der Budapester deutschsprachigen Presse gearbeitet hatten; sie waren alle weitgereist und vorzüglich informiert über das internationale Kunstleben, besonders jenes von München. Anfang der 90er Jahre gewannen einige von ihnen wichtige Positionen in der Wiener Presse; Dr. Julius von Ludassy z.B. arbeitete ab 1890 beim Fremdenblatt und wurde 1894–97 Chefredakteur der Wiener Allgemeinen Zeitung. Clemens Sokal war der Kunstreferent für die „Deutsche Zeitung“, Heinrich Glücksmann publizierte über Kunst in der Wiener Allgemeinen Zeitung und über Theater-Angelegenheiten in der NFP. Allgemeine Charakteristika dieser Gruppe von Kulturjournalisten war ein hoher Grad an Toleranz und Offenheit in Kunstfragen, ein gemäßigter, ausgewogener Stil und eine gewisse Tendenz, auf einer liberal-positivistischen Basis im ästhetischen Urteil möglichst objektiv zu bleiben.

Zu dieser „Mittelgeneration“ wären noch Friedrich Stern (Neues Wiener Tagblatt) und der ältere Hans Grasberger zu zählen, der jahrelange Kunstkritiker der Wiener Zeitung. Die beiden unterschieden sich jedoch von den Ersterwähnten durch ihren subjektiveren Stil und Geschmack und durch ihren starken Zug zur konservativen Kunstauffassung der historistischen Strömungen.

Die wichtigste konservative Stimme war jene des angesehenen und einflußreichen Kunsthistorikers Albert Ilg, der ab 1885 bis zu seinem Tod 1896 der Kunstreferent der Presse war.⁵ Albert Ilg, der ab den frühen 80er Jahren und ab 1885 besonders in den Flugblättern „Gegen den Strom“ die österreichischen Kunstverhältnisse in heftigen polemischen Streifzügen analysierte und treffliche Diagnosen darüber bot, zeigte sich gegenüber den modernen Stilrichtungen wie Naturalismus, Impressionismus und Symbolismus höchst konservativ.⁶ Der Trivialität und dem Epigonentum der zeitgenössischen bürgerlichen Kunstpraxis – für die er den modernen Kunstmarkt und die mangelnde Bildung verantwortlich machte – stellte er die vergangene Weltordnung des Barock entgegen, als Religion, Wahrheit und Kunst noch eine organische Einheit bildeten. Albert Ilg, der erste Monograph von Fischer von Erlach, konnte den Naturalismus und die Freilichtmalerei einfach nicht akzeptieren, weil er die dahinterstehende moderne Weltanschauung als moralische Dekadenz nicht dulden wollte. Mit seiner tiefeschürfenden konservativen Kritik an der Moderne stand er aber 1894 in der Wiener Tagespresse allein.

*Die III. Internationale
Kunstaussstellung 1894*

Als im März 1894 die Internationale Ausstellung im Künstlerhaus ihre Pforten öffnete, mit ihren 2000 oder mehr Werken, blieben die große Hoffnungen erneut uneingelöst. Man hatte gehofft, die besten, neuesten Werke der berühmtesten zeitgenössischen Meister des Auslands zu sehen, doch die großen Namen fehlten, die neuesten Errungenschaften der Moderne wurden nicht nach Wien geschickt, und die heimische Kunst erschien noch mittelmäßiger und epigonenhafter als je zuvor. Die ganze Wiener Kulturpresse hat unisono – egal ob konservativ oder progressiv – ihrer Enttäuschung lauten Ausdruck gegeben. Erstens war sie tief empört, daß Wien in den Augen der großen ausländischen „Kulturnationen“ (Franzosen, Engländer, Deutsche) zu unwichtig war, um eine bemerkenswertere Auswahl hierher zu schicken; als ob Wien keine „Kunststadt“ gewesen wäre!⁷ Zweitens mußte man wirklich erkennen: Wenn es in einer Stadt keinen Kunstmarkt gab, dann konnte sie sich auch nicht in den Kreislauf der internationalen Kunstwelt einschalten. Dieser ökonomische Zusammenhang war jedem Kunstbürokraten und Kunstliebhaber klar, aber solche waren in Wien nicht sehr zahlreich. Um diese unseligen Verhältnisse zu ändern, hat die relativ kleine, aber einflußreiche Gruppe der Kunstkritiker Wiens eine unermüdlich betriebene Kampagne gestartet. Ihre Ziele waren, die Ausstellungspraxis des Künstlerhauses zu reformieren, den konservativ verschlafenen Akademie-Unterricht zu modernisieren und ein kunstinteressiertes Publikum heranzuzüchten, das dann einen regen Kunstmarkt entwickeln könnte.

Alle waren in dieser Zielsetzung einig, egal ob sie konservativ gesinnt waren (wie Albert Ilg) oder Befürworter der Moderne (wie z.B. der junge Felix Salten, der in der Wiener Allgemeinen Zeitung publizierte). In der Beurteilung der auf der Internationalen Ausstellung – wenn auch nicht mit Spitzenwerken, aber doch – präsenten neuen Stil Tendenzen waren sich die Kunstkritiker schon nicht mehr einig. Am meisten schätzten alle die ausgestellten Engländer und Schotten (The Glasgow Boys) als eine „Nationalschule mit eigenem Charakter“ (Zit. Hevesi).⁸ Hevesi, der überhaupt die gründlichsten und informativsten Beiträge in historischer, soziologischer und sogar ökonomischer Hinsicht schrieb und der dem Leser eine kleine Enzyklopädie von Kenntnissen weitergeben wollte, hat im Fremdenblatt in neun langen Besprechungen das Publikum durch die Ausstellung geführt und mit seinem un-

täuschbaren Sinn für Qualität die wichtigsten Werke analysiert.⁹

Der nach ihm fleißigste Kritiker, der nicht weniger als Hevesi vom *Eros Paedagogicus* beflügelt war, Albert Ilg, veröffentlichte eine fünfteilige Ausstellungskritik in der „Presse“¹⁰ Der erste Teil brachte nur Theorie und eine Jeremiade über die Kunstverhältnisse und die Ausstellungspraxis in Wien. Danach hat er wie Hevesi das Schaffen der verschiedenen Nationalschulen unter die Lupe genommen. Seine Bildanalysen sind nicht ganz so plastisch und visuell empfindsam wie die seines Kollegen, Ilg fand nur einen weniger spontanen und weniger optischen Zugang zu den Bildern, daher selektierte er vielmehr nach den Kriterien seiner präformierten, an historischen Idealen geschulten ästhetischen Prinzipien. Selbstverständlich werden demzufolge der Naturalismus, die Armeleute-Malerei und die kühneren Experimente der Plein-air-Tendenzen negativ beurteilt.

Neben Hevesi und Ilg waren die Ausstellungsberichte von Dr. Julius von Ludassy in der Wiener Allgemeinen Zeitung (dreiteilig)¹¹ und die Kunstfeuilletons von Clemens Sokal (vierteilig)¹² in der Deutschen Zeitung die wichtigsten kritischen Wegweiser für das anscheinend noch ziemlich uninteressierte Wiener Publikum, das in den nächsten Jahren für die moderne Kunst mobilisiert werden sollte. Clemens Sokal hat auch die zwei allgemein fachlich resümierenden streng kritischen Aufsätze über die III. Internationale Ausstellung für die damals schon in München erscheinende Allgemeine Kunst-Chronik geschrieben.¹³ Bei der Beurteilung des Gastspiels der deutschen Malerei schrieben die Kritiker einstimmig über das bedauerliche Ausbleiben der Maler von „Jung-Deutschland“, und sie meinten damit die Münchener Sezessionisten. Unter dem Druck der gesamten Presse und des linken, jüngeren Flügel des Künstlerhauses hat man dann noch im Dezember 1894 die Münchner Sezession zusammen mit der gemäßigt modernen „Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler“ nach Wien eingeladen.

*Gastspiel der „Moderne“:
Die Münchner Sezession in Wien*

Eigentlich wurde diese Ausstellung zum entscheidenden Impuls, der die Geburtsstunde der Modernitätsdebatte auf dem Gebiet der schönen Künste signalisierte. (In der Architektur war es das Buch Otto Wagners: *Moderne Architektur*, ebenfalls 1894 publiziert). Die Debatten konzentrierten sich auf das Künst-

lerhaus und auf seine Ausstellungspolitik; durch die unerwartet gut besuchte – weil teilweise skandalöse – ungewöhnliche Ausstellung der Münchner Sezession ist es den Wiener Kunstschriftstellern endlich gelungen, die breitere Öffentlichkeit aufzuwecken. In den nächsten Jahren sollten die durch Tagesblätter und Fachzeitschriften aufgegriffenen Kunstfragen der Moderne endlich ein reges Interesse – wenigstens in einer dünnen Schicht des Bildungs- und Besitzbürgertums – erregen.

Die meisten Presseberichte über diesen ersten Gruppenauftritt moderner Stilrichtungen in Wien waren überraschend gut informiert, nuanciert und weitgehend positiv gesinnt. Die jungen deutschen Maler präsentierten sich vom stilistischen Standpunkt aus alles andere als einheitlich, sie repräsentierten mannigfaltige Stilrichtungen wie Plein-air, Armeleute-Malerei, Naturalismus und sogar symbolistische Tendenzen in mehreren individuellen Varianten; dadurch mochte dieses pluralistische Angebot von verschiedenen Modernismen für den unerfahrenen und unvorbereiteten Kunstbetrachter ziemlich verwirrend erscheinen. Die Kunstkritiker taten ihr Bestes, um gute, vertrauenswürdige Wegweiser zu werden. Wieder war es Ludwig Hevesi, der am ausführlichsten und aufklärerischsten über die Ausstellung berichtete.¹⁴ Das Fremdenblatt, wenn es auch eine im Vergleich zur NFP bescheidene Auflage hatte, war für das Kulturleben eines der einflußreichsten Foren, weil es als Zeitung des Außenministeriums nicht nur vom Kaiser täglich gelesen wurde, sondern auch von seinen Beamten (einschließend die Kulturbeamten) in wichtigen Positionen. Dadurch konnten die Journalisten des Fremdenblatts den offiziellen Meinung über Kunst, über deren Aufgaben und die staatliche und höfische Kunstförderung beeinflussen. (Hevesi war sich seiner Geheimrolle als potentielle „graue Eminenz“ der Kunstpolitik gewiß bewußt, und er hat das Fremdenblatt nie für scheinbar glänzendere Positionen bei den großen Tagesblättern wie z.B. der NFP aufgegeben; aber er hat daneben in Wien auch in keiner anderen Tageszeitung publiziert, um seine exklusive Rolle behalten zu können. Nur für seine alte „Scholle“ in Budapest, den Pester Lloyd, lieferte er auch regelmäßig seine Kunstberichte bis zu seinem Tod. Seine Bewertung der Moderne erfolgte analytisch kritisch, erklärend, aber durchaus positiv und fördernd. Im zweiten Teil seines Ausstellungsberichts bot er einen anschaulichen Überblick über die pluralistische Malerei und erklärte auch für den Laien verständlich, aber ohne zu simplifizieren, was im Jahr 1894 modern zu sein bedeutete.¹⁵

Seine besondere Hilfeleistung für den Kunstinteressierten, besonders für den Kenner und klassischen Bildungsbürger, bestand in der unermüdlchen Darstellung der historischen Perspektive, mit welcher er die manchmal verborgenen Fäden zwischen der Tradition, den alten Meistern, den alten Kunstidealen und den modernsten Stilexperimenten und maltechnischen Errungenschaften aufspürte und versinnbildlichte. Dadurch konnte er auch solche Leute für moderne Kunstfragen sensibilisieren, die infolge ihrer Bildung und Weltanschauung dazu sonst keinen Zugang gehabt hätten. Gerade wegen dieser Balance – und sogar Symbiose – zwischen einer relativierten historischen Wertschätzung und einer vollen Anerkennung der Autonomie der visuellen Formsprache der Malerei wirkten die Kunstkritiken von Ludwig Hevesi so überzeugend und erhellend. Ohne seinen feinfühligsten, eleganten Stil und sinnlich-unmittelbaren Sprachzauber hätte auch diese höchst intellektuelle Kunstinterpretation keinen solchen Einfluß gehabt, wie sie ihn sicherlich erlangte. Die Kunstkritiken Albert Irgs oder Ranzonis, Speidels entbehrten gerade diese berauschende sinnliche Qualität, die den Bildanalysen Hevesis eigen war.

Wie schon oben ausgeführt, hatte die mittlere Generation der Kunstkritiker, Dr. Clemens Sokal, Dr. Julius von Ludassy, Emil Schäffer und sogar Hans Grasberger, das Münchner „Gastspiel“ sehr positiv bewertet und als à propos für das Propagieren von Reformen hinsichtlich der jetzt schon für unvermeidbar gehaltenen Modernisierung der Wiener Kunstpolitik und des Ausstellungswesens genützt. Neben ihnen tauchte im Dezember 1894 in der Wiener Allgemeinen Zeitung eine neue Stimme auf: Felix Salten, der schon früher in der Allgemeinen Kunst-Chronik über die Kunst publiziert hatte, stimmte nun einen neuen Ton an.¹⁶

Felix Salten steht nicht allein mit seinem Pathos, einige andere neue Stimmen klingen im selben Ton und prophezeien dieselben radikal-autonomen Gedanken über die Kunst, z. B. Hermann Bahr in seiner zwei Monate früher gegründeten Wochenschrift „Die Zeit“.¹⁷ Damit erreichte die Moderne auch die Wiener Kunstkritik. Die Rolle des Künstlers veränderte sich als selbstverständliches Resultat der Autonomie der Kunst. Jetzt wurden die jungen „freien Künstler“ eigentlich nur der Kunst selber Rechenschaft schuldig, oder/und „nur“ dem eigenen Genius. Die Künstlerrolle wurde nicht nur emphatisch herausgehoben, sie wurde extrem individualisiert. Was wir ab Ende 1894 auch in der Wiener Tagespresse und in den Fachzeitschriften beobachten können, ist folgendes: Der Künstler, der seiner

Zeit voraus ist, wird zum Mythos; wird Prophet, sogar Demiurg. Diese offene Hybris des neuen Künstlers, der endgültig aufhörte „naiv zu sein“ und zu reflektieren begann, war für die konservativ gewordene Generation der Gründerzeit äußerst widerlich und provozierte heftige Polemik gegenüber dieser „Psychose des Zeitgeistes“, wie es Ilg formulierte.¹⁸ In seiner ersten Streitschrift gegen diese zum Teil „nervenerschütternde Ausstellung“ der Münchner hat er die wesentlichen Charakterzüge des Modernismus präzise und trefflich analysiert. Er lehnte es ab, die ganze „Erscheinung“ dieser modernen Bewegung auf ästhetischer oder künstlerischer Basis zu analysieren, denn für ihn bedeutete doch diese den Gegensatz zu allem Künstlerischen; „denn alle echte Kunst ist nie absichtlich, sondern immer nur naiv.“¹⁹ Ilgs Polemik spitzt sich auch schon gegen diejenigen „literarischen Dilettanten“ zu, „welche von fremden Fächern ins Kunstreferat herüberpfuschen, begeisterte Feuilletons über den Triumph der neuen Zukunfts-Realistik stammeln ...“. Er donnert in seinem höchst persönlichen, den Gegner direkt attackierenden Stil weiter: „... ich mich ... durch große Tiraden im Stile Herrn Dr. Muther's und seiner kleinen Abschreiber in allen Tagesblättchen nicht verblüffen ließ. Legt meinethwegen in das Gepinsel Eurer Tageshelden alles Erdenkliche von Zeitgeschichte, sozialen Fragen, Zukunfts-Ideen, philosophischen Systemen, die Epoche bewegenden Gedanken und was ihr sonst von erhabenen, hochtrabenden Dingen wollt, hinein, mich werdet Ihr damit nicht irre machen. Was der Maler will, ist vielleicht recht schön, aber was er vermag, was er kann, ist für den Kunstkenner doch zunächst das Wichtigste ...“²⁰

Mit gutem Recht verwies Ilg auf Richard Muther, auf den jungen und enorm populären Kunsthistoriker und Münchner Kunstkritiker. Muther hat mit seinem in zehn Lieferungen publizierten Buch „Die Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert“ (1892–94) zum ersten Mal vom Standpunkt der Moderne aus eine Entwicklungsgeschichte der gesamten europäischen Malerei (von Portugal über England bis Rußland alle Länder miteinbeziehend) aufgezeichnet. Es wurde in kürzester Zeit ein Bestseller, weil neben dem gut brauchbaren, wenn auch nicht immer allzu verlässlichen enzyklopädischen Material und den ungewöhnlich reichen Illustrationen auch der bezaubernde Stil dieses Werk zum Modell des modernen Kunstfeuilletons machte. Ein Rezensent, Georg Fuchs, schrieb darüber in der Allgemeinen Kunst-Chronik: „Freuen werden sich unsere Kritiker, unsere Kunstreporter. Was wird es von nun an so bequem sein,

Ausstellungsberichte mit dem stets wirksamen Ferment gelehrter Reminiscenzen zu versetzen! – Freuen werden sich aber auch unsere Künstler, deren ernstes, entbehrungsreiches Streben durch Muthers Werk eine Rechtfertigung und Glorifizierung erfahren hat, wie sie nicht aufrichtiger und glänzender gedacht werden kann.“²¹ Ab 1894 lernten auch die jungen Wiener Literaten von Muther, über die Malerei mitreißend zu schreiben. Hofmannsthal z.B. war von ihm begeistert,²² und Hermann Bahr holte ihn, um in seiner Zeitschrift „Die Zeit“ über Kunstfragen zu berichten. Die ältere Generation der Kunstkritiker verhielt sich gegenüber Muther und seiner plötzlich erstandenen „Schule“ wesentlich reservierter. Seine zahlreichen Ungenauigkeiten, die inkonsequenten Werturteile und besonders sein taktloser Umgang mit der österreichischen Malerei (kaum einige Meister kommen in seinen drei stattlichen Bänden vor) hat in den Augen der erfahrenen Kunstfachmänner, z. B. Georg Fuchs, Friedrich Stern, ja sogar der gutmütige Ludwig Hevesi, Muthers Autorität ziemlich beeinträchtigt.²³

Die radikale Kunstkritik der Moderne

Albert Ilgs Stil war – wegen seines Kampfgeistes und seiner Direktheit – 1894 eine Ausnahme im Wiener Kunstjournalismus. Ilgs Schärfe bildete ein Kennzeichen seiner eigenen Persönlichkeit, aber er argumentierte logisch und rational, er verfolgte seine Prinzipien, aber nicht Personen. Bei den Vorkämpfern der Moderne, bei den Kritikern „Jung Wiens“, bei Salten, Bahr, Zuckerkandl, war die Kunstkritik wesentlich anders. Ihr Ton hatte allgemein neue Züge, die eigentlich mit der fundamental verschiedenen Kunstanschauung erklärbar sind. Diese Äußerungen waren höchst subjektiv, sie betonten nicht nur die emphatischen, emotionalen Inhalte der Kunst selbst, sondern auch die der Kunstempfindung jedes einzelnen Kunstinterpreten, der damit auch einen höchst subjektiven und originellen, schöpferischen Akt setzte. Der Kritiker wird durch sein Einfühlungsvermögen und seine kreative Interpretationsfähigkeit selbst zum Künstler. Er teilt die auserwählte pseudosakrale Sendungsrolle mit dem Künstler. Aber als Auserwählte fühlten sich Künstler und Kritiker immer mehr ihrem Publikum entfremdet. Das führte zu schroffen Gegensätzen zwischen Schaffenden und Laien: zwischen Künstlern und „Philistern“. In dieser immer subjektiver und individueller werdenden emphatischen Kunstkritik wird nicht mehr erklärt, sondern verkündigt oder sogar prophezeit. – Die

älteren Kunstkritiker rechneten noch mit ihrem Publikum als ihrem Partner und potentiellen Verbündeten, den man für sich gewinnen wollte. Für die neuen jungen Kunstkritiker war dieses Publikum nicht mehr mündig. Deckte sich die Meinung eines Kunstfeuilletonisten und „Kenners“ eventuell doch mit dem des Laienpublikums, wird das als Urteilslosigkeit abgetan.²⁴

Dieses Elite-Bewußtsein und der Ausschluß jedes anders Gesinnten brachte die Gruppe „Jung Wien“ nicht nur in Konfrontation zu den überwundenen konservativen Künstlern und ihren Verbündeten, Gräben öffneten sich auch gegen andere Interpreten der Kunst, denen manche gesellschaftliche Funktion der Kunst wichtiger erschien als die sakrale, und schließlich auch gegen die nicht eingeweihten Laien, gegen die Banausen, für die die sakral-mythische Auffassung der holden Kunst nicht relevant war.²⁵

Diese entscheidende und schicksalhafte Entwicklungsstufe der Wiener Moderne trug im Keim schon ihre eigene Überwindung. – Die Kunst emanzipierte sich, und als eine der Konsequenzen dieses Prozesses wurde ihre Rolle im Leben verändert. Eine von den neuen Funktionen, welche die Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft für sich beanspruchte, war, daß die Kunst jetzt Mittel der Lebensinterpretation wurde und einen quasi-religiösen Inhalt bekam.

Das Ästhetische entwickelte sich zu einer wesentlichen Dimension der Existenz und wurde damit ein Mittel der Selbststilisierung des idealen Lebens. Gerade weil die Kunst nun fähig schien zu „erlösen“, hatte es der Kritiker im Umgang mit der Kunst mit der Ewigkeit zu tun. Nicht nur das subjektive Verhältnis zur Kunst, sondern auch deren objektive Wirklichkeit wird religiös beschrieben: Kunst wird Ausdruck des Unbedingten, des Unendlichen, des Ewigen; – im damals üblichen Sprachgebrauch – Kunst ist göttlich! Die jungen Kritiker traten dadurch wie Propheten einer neuen Religion auf, und ihre quasi-religiöse Sprache mit ihrem oft schwülstigen Pathos (siehe Bahr) mußte für die ältere Generation unerträglich werden. Es ist dadurch völlig verständlich, daß für das klassisch gebildete ältere Bürgertum des Liberalismus die Stimme der neuen Kritik zu überheblich und narzißtisch erschien. Die neue Bewegung innerhalb des Wiener Kunstlebens betonte dazu dauernd ihren Jugendcharakter und trat bewußt als die Generation der Zukunft auf.

Außer Ilg nahmen, wie gesagt, alle älteren Kunstkritiker der Wiener Tagesblätter die Münchner Sezession freundlich auf, sie erkannten ihre missionarische

Rolle an, aber sie differenzierten zwischen den verschiedenen Stilrichtungen sogar der einzelnen Künstler und hoben nur die wirklich qualitätsvollen Gemälde als wichtige Errungenschaften hervor.²⁶ Ihnen ging es nicht hauptsächlich darum, eine völlig neue Kunstanschauung gegenüber der der älteren traditionellen Kunst als die einzig würdige an die Macht zu bringen; sie wollten nur gegen das Epigonentum des erstarrten Akademismus im Wiener Kunstleben möglichst viele neue qualitätsvolle Stilrichtungen ins Spiel bringen. Durch Erziehung sollte ein kunstinteressiertes und kunstförderndes Publikum Wien wieder zu einer Kunststadt machen. Diese Kulturjournalisten (Sokal, Stern, Grasberger, Ludassy und vor allem Hevesi) wollten 1894 einen aktiven Kontakt zwischen dem Laienpublikum und der experimentellen Kunst zustande bringen, um eine neue Qualität der allgemeinen Kultur in Wien zu schaffen. Dabei waren sie sich sehr wohl bewußt, daß eine Beeinflussung und Erziehung des Publikums nur über die Tagespresse erreicht werden konnte.

Die Ernte

Ab 1894 arbeiteten die oben erwähnten Kunstschriftsteller zusammen mit ihren Kollegen bei hier nicht erwähnten Zeit- und Fachzeitschriften für ein gemeinsames Ziel, das Interesse des Publikums zu wecken, es für die Fragen zeitgenössischer (d.h. moderner) Kunst zu sensibilisieren und auch das Privatmäzenatentum zu fördern. Diese Kritiker publizierten jetzt ständig über die Kunst, über wichtige Ausstellungen im Ausland, wie z. B. über die Pariser Salons, die Münchner und Berliner Kunstausstellungen, ab 1895 auch über die Biennale in Venedig. Sie versäumten dabei nie, die Aufmerksamkeit ihrer Leser auf die heimischen Kunstverhältnisse oder die mangelnde österreichische Präsenz zu lenken.²⁷ Diese publizistische Arbeit hat nach wenigen Jahren ihre Früchte getragen.

Ein Beweis für das wachsende Kunstinteresse des Publikums stellen die neuen Kunstzeitschriften dar, z.B. die „Wiener Rundschau“, ferner die immer länger werdenden Kulturspalten politisch-kultureller Zeitschriften wie z.B. „Die Zeit“ oder „Die Waage“.²⁸ Auch wenn innerhalb des Künstlerhauses der Kampf zwischen „Jungen und Alten“ noch drei Jahre lang dauerte, bis es zu einer endgültigen „Sezession“ kam, hat die Kunstkritik der Tagespresse den Boden für den erfolgreichen Durchbruch gut vorbereitet. 1898, zur Zeit der ersten Sezessions-Ausstellung, gab es schon

eine solche kunstinteressierte, kaufkräftige Schicht des Bürgertums, die die Sezession erfolgreich unterstützen konnte und bereit war, deren Kunstexperimente aufzunehmen.

*Momentaufnahme März 1898:
Die erste Ausstellung der Sezession*

In den Schlüsselpositionen der Kulturtagespresse waren die Mitkämpfer der Künstlerrevolte präsent. Seit 1894 fand ein Generationswechsel statt. Es starben Albert Ilg, Emerich Ranzoni, Carl von Lütow und Jakob von Falke. Die übrigen der damals ältesten Kritiker fungierten entweder von Anfang an als Sympathisanten, wie z.B. Carl von Vincenti, Ludwig Spindel, oder sie stellten sogar geehrte Wegbereiter und Verbündete dar, wie Ludwig Hevesi. Die einzige Ausnahme bildete die Wiener Zeitung, aber auch Hans Grasberger war nicht feindselig eingestellt; nur wegen des radikalen Tons und wegen des Anspruchs auf Ausschließlichkeit in Stilfragen kommentierte er die Geschehnisse manchmal kritisch. Bei den wichtigsten Tagesblättern wurden um 1898 die Posten der Kunstkritiker neu besetzt,²⁹ als hätte man bewußt die Interessen der Sezessionisten im Auge behalten. Bertha Zuckerkanndl war bei der Wiener Allgemeinen Zeitung, aber auch Felix Salten schrieb regelmäßig hier; Hermann Bahr arbeitete für das Neue Wiener Tagblatt, Franz Servaes, der von Berlin nach Wien gerufen wurde, popularisierte die neue Kunst bei der Neuen Freien Presse. Richard Muther wurde auch einbezogen, er wurde der Kunstreferent bei der ab 1902 als Tagesblatt erscheinenden „Die Zeit“, wo Felix Salten als Redakteur arbeitete. Mit der „Übernahme“ der Kulturpresse durch die Kritiker der Gruppe „Jung Wien“ wechselte nicht nur die Wiener Kunstkritik den Ton wie den Stil, sondern vor allem auch die ganze Taktik und Methode. Ihre Vertreter waren die Sieger, und neben ihnen hatten die „dezimierten“ anderen keine Chance mehr. Ich möchte sie – mit Ausnahme von Eduard Pözl, der eigentlich nie ein gründlich ausgebildeter Kunstkritiker war – nicht als reaktionär abtun. Hans Grasberger oder Friedrich Stern vertraten in diesen Jahren noch eine gemäßigte und pluralistische, viele Stilexperimente anerkennende Kritik, die aber vom Machtkampf der Sezessionisten schockiert war.³⁰

Erst 1900 kamen sie wieder zu Wort, aber dann waren es nicht mehr sie, die die schärfste Kritik gegen Klimt und die Sezessionisten leisteten, sondern eine

andere Gruppe der Moderne, Karl Kraus und Adolf Loos, nota bene im Einklang mit den Konservativen. – Dies ist aber schon ein anderes Kapitel der österreichischen Kultur- und Pressegeschichte.

*

Abschließend möchte ich als provisorisches Ergebnis der noch nicht abgeschlossenen Forschung folgende Thesen aufstellen:

1. Der Kulturjournalismus Wiens in den frühen 90er Jahren des 19. Jahrhunderts war gut informiert, verfügte über einen internationalen Horizont und war progressiv gegenüber der Modernisierung eingestellt. Er arbeitete in enger Verbindung mit den deutschen – mit den Leipziger, aber besonders mit den Münchner – Kunstkritikern.
2. Die gesamte Tagespresse forderte Reformen in der Ausstellungspraxis und in der Ausbildung der Künstler. Sie arbeitete für die „Naissance“ der modernen Kunst. Der einzige Gegner der modernen Stilströmungen war Albert Ilg, aber auch er zeigte sich mit der österreichischen Kunstproduktion und dem Wiener Kunstleben höchst unzufrieden.
3. Es waren diese Kritiker und Kulturjournalisten – und nicht die Künstler selbst –, die mit ihren Schriften die Wende erzwangen und dazu ein neues Publikum heranzogen.
4. All dies begann schon 1894, aber der allgemeine Konsens über die Methoden, wie man aus Wien – auch in Hinsicht auf die bildenden Künste – eine moderne Kunststadt machen könnte, bröckelte bald ab.
5. Als Katalysator und Beschleuniger dieses Prozesses wirkte das Buch von Richard Muther „Die Malerei des 19. Jahrhunderts“. Es erleichterte die Orientierung und gleichzeitig verkörperte es eine Herausforderung, die einzelnen skizzenhaften, oft sogar verzerrten Entwicklungsgeschichten der Nationalschulen der europäischen Malerei neu zu schreiben. Es verstärkte auch den Patriotismus der Fachleute und stimulierte eine Suche nach nationaler Identität in der österreichischen Kunst.
6. 1894 brachte die erste durchschlagende Revolte gegen den Historismus und das Epigonentum. Die Kritik der Gruppe „Jung Wien“ und ihr Kreis radi-

kalisierten bald mit ihrer neuen Kunstanschauung und ihrem Stil die Kunstspähre. Sie verdrängten die gemäßigten Kritiker.

7. 1898, als die erste Ausstellung der Sezession ihre Pforten öffnete, war die Kulturpresse schon längst in der Hand der radikalen Moderne.

ANMERKUNGEN

¹ Über die Wiener Moderne gibt es eine sehr umfangreiche Literatur. In der folgenden kurzen Auswahl wird nur auf spezifische Werke hingewiesen, welche die Kunstkritik dieser Jahre behandeln.

– Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910, hrsg. von Gotthart Wunberg. Stuttgart 1981.

– Hermann Bahr: Zur Kritik der Moderne. Zürich 1891; Die Überwindung des Naturalismus. Zürich 1891; Der neue Stil. Frankfurt 1893; Studien zur Kritik der Moderne. Frankfurt 1894; Renaissance. Berlin 1897; Secession. Wien 1900.

– Ludwig Hevesi: Acht Jahre Secession. Wien 1906; Altkunst – Neukunst. Wien 1909.

– Ludwig Speidel: Schriften Bd. 1–4. (ed. L. Hevesi), Berlin 1910–11.

– Richard Muther: Studien und Kritiken. Bd. 1–2. Wien.

– Kurt Paupie (ed.): Handbuch der österreichischen Pressegeschichte 1848–1959. I–II. Wien 1960–66.

– Norberth Greth: Die Wiener Sezession. Publizistik und Publizität. 1898/99. Dissertation. Salzburg 1970.

– Maria Rennhofer: Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende in Deutschland und Österreich. 1895–1914. Wien/München 1987.

² Über die Wiener Kritik in der Zeit des Historismus siehe: Dr. Ilona Sármany-Parsons: „Ludwig Hevesi und die Rolle der Kunstkritik“. *Acta Historiae Artium* 1990–1992, S. 2–28.

³ Siehe: Arthur Roessler: Speidel und Hevesi – zwei Bildminiaturen in einem Rahmen. Wien–Leipzig 1923, *Carl von Vincenti*: Wiener Kunst Renaissance: Studien und Charakteristiken, Wien 1876.

⁴ Emerich Ranzoni (1823–1897) publizierte auch einige Bücher über die Kunst, z.B.: Wiener Bauten. Wien 1873; Malerei in Wien. Wien 1873; Das Schöne und die bildenden Künste, Wien 1896.

⁵ Über Ilg siehe: Alphons Lhotsky: „Albert Ilg“. Aufsätze und Vorträge, Bd. IV. Wien 1974, S. 277–302.

⁶ Albert Ilgs wichtigere Aufsätze in den Flugblättern Gegen den Strom: „Nur nicht Österreichisch“ Heft I; „Moderne Kunstliebhaberei“, Heft XIII. 1887; „Unsere Künstler und die Gesellschaft“, Heft VIII; „Das schwarze Kameel“, Heft XXII. 1888.

⁷ Siehe z.B. –v–: „Wien und die Kunst“, Wiener Allgemeine Zeitung, 8. März 1894, S. 2.

⁸ In: Fremden-Blatt: 11. März. 1894, S. 13.

⁹ L. H.: „Über die Internationale Jubiläums-Ausstellung“, Fremden-Blatt, 6., 11., 17., 25. März, 1., 8. April, 15., 20. Mai, 2. Juni 1894.

¹⁰ von Ilg siehe: Die Presse: 8., 16., 30. März, 3., 7. April 1894.

¹¹ von Julius von Ludassy siehe: Wiener Allgemeine Zeitung: 8., 10., 15. März 1894.

¹² von Clemens Sokal siehe in: Deutsche Zeitung: 4., 6., 11., 24. März 1894.

¹³ Clemens Sokal: „Die Wiener internationale Jubiläums-Ausstellung“. Allgemeine Kunst-Chronik 1894, I, S. 200–203 und II, S. 298–301.

¹⁴ Hevesi, Fremdenblatt: 2., 6., 8., 16. Dez. 1894, repr. in: Acht Jahre Secession, S. 523–542.

¹⁵ „... modern zu sein. Dieses kurze Wort, das einen so langen Sinn hat, bedeutet schließlich nichts, als den Drang, die Kunst

wieder in unmittelbare Berührung mit dem Leben zu bringen, sie nicht schulgemäß dem Leben aufzupropfen, sondern sie erfahrungsgemäß aus diesem hervorgehen zu lassen. Modern heißt also wiederum nichts anderes, als Rückkehr zur Natur, ... (und etwas später) ... Modern wurde also, praktisch genommen, zeitgemäß, aktuell.“ Hevesi 6. Dez. 1894 Fremdenblatt.

¹⁶ Felix Salten: „... sie [die Secession] bringt Gegenwart und Zukunft, und so weiß man wieder, daß die Kunst lebt. Ein alter Irrthum wird zu zerstören sein, wenn diese Ausstellung ihre Wirkung thun soll. Man wird einsehen müssen, daß nicht die Menge Anforderungen stellen kann, sondern daß es der Künstler ist, welcher fordert. Er vernimmt nur die Forderungen der Epoche, die in seinem Ich lebt, und er ist es, der diese ‚Forderungen‘ dem Volke, das immer hinter der Zeit zurück ist, vermittelt. Dient er einmal dem Geschmack der Menge statt ihn zu beherrschen, dann gelangt er eben dorthin, wohin die Kunst in Wien seit einigen Jahren schon gekommen ist.“ – und anders: „... auch auf den Bildern der Schwächsten ist Kunst, wirkliche Kunst, Streben nach Kunst, Leben und Bewegung, und das thut wohl, da wir an der Stumpfheit eingebürgerter Industriemaler fast verzweifelt waren.“ Felix Salten: „Die Secession“ W.A.Z. 16. Dez. 1894.

¹⁷ Hermann Bahr: „Malerei 1894“. Die Zeit, Heft 3, S. 42–43 und „Künstlerhaus“, Die Zeit, Heft 12, S. 186–187.

¹⁸ Ilg, Die Presse, 7. Dez. 1894.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.

²¹ Georg Fuchs: „Richard Muthers Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert“. Allgemeine Kunst-Chronik 1894, S. 73–74.

²² Hugo von Hoffmannstahl: Die malerische Arbeit unseres Jahrhunderts. R. Muther, »Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert« Prosa I. Frankfurt 1956, S. 97–98.

²³ Friedrich Stern: „Was liegt an Oesterreich! – oder der schwarze Fleck auf dem Kunstglobus.“ Neues Wiener Tagblatt, 10. April 1894. – L. Hevesi: „Eine ‚moderne‘ Geschichte der modernen Malerei“. Pester Lloyd, 29. Juli 1894.

²⁴ „... Beachtenswerthe, weil gefährlichste Kategorie (ist) die schönen Stylisten, die Muther-Schüler, welche bei der ‚Menge‘ als ‚Kenner‘ gelten, weil ihr Urtheil sich mit dem des Laienpublicums deckt, das in dieser Uebereinstimmung natürlich die Fähigkeit des Kritikers, nicht aber die eigene Urtheilslosigkeit erblickt.“ – Paul Wilhelm: „Wiener Kunst und Kunstkritik“, Wiener Rundschau. 1896, S. 221–226. Zitat: S. 223.

²⁵ „Kunst sollte man heute für Erlösung setzen. Darin läge das Geheimniß, und danach müßte man den Maßstab für ihren inneren Werth finden. Die Wellen der Zeit haben uns von den Inseln stiller Beschaulichkeit fortgespült, unser Auge ist lange kein bloss empfangendes mehr, wir wollen mit ihm empfinden. Im Genuss eines Kunstwerkes Selbstgestalter sein können! Das ist der einzig gesunde Egoismus, der, den wir der Kunst gegenüber stellen. Wir wollen etwas für uns. Etwas Neues, etwas Befreiendes, Erlösendes! Wir brauchen eine Kunst, die Perspektiven in Unbekannte, aber geahnte Welten eröffnet, eine Kunst, die über das Wohlgefallen des Auges hinaus ihren Einfluß nicht durch die Doctrine des Gedankens, sondern die Psyche der Empfindung übt. Wir wollen das Unausgesprochene seelisch aus uns selbst werden fühlen und so allmählig einer inneren Befreiung und Loslösung entgegenreifen von alledem, das mit den Entwicklungsphasen der letzten Cultur in uns erster-

ben ist. So ist die Kunst nicht Luxus, so ist sie Bedürfniss, und wir haben ein tieferes Recht an sie als den „guten Geschmack“.²⁶

„... So ist der moderne Künstler nicht der Bringer, wohl aber der Kündler einer neuen Cultur, die in seiner tieferen Empfänglichkeit ihre ersten Wurzeln schlägt.“ – Paul Wilhelm, op. cit., S. 221.

²⁶ z.B. Grassberger in der Wiener Zeitung, 12., 15. Dez. 1894 und Prof. Josef Langl in: Deutsche Zeitung, 29. Dez. 1894.

²⁷ z.B. publizierte der Maler Adalbert Franz Seligman seit 1893 unter dem Pseudonym „Plein air“ progressive, unterstützende Essays in der Wiener Sonn- und Montagszeitung.

²⁸ In den ersten Jahrgängen der Wochenschrift *Die Zeit* (Hrsg. Dr. Isidor Singer, Hermann Bahr, Heinrich Kanner), ab 1894, publizierten über die Themen der Kunst und der Ästhetik die folgenden Schriftsteller: Otto Julius Bierbaum, Franz Servaes, Hermann Bahr, Georg Hirth, Hermann Helferich, Richard Muther, Berta Zuckerkandl, Stanisław Przybyszewski, Ferry Bératon und Camille Maclair.

In der Wochenschrift *Die Waage* (Red. Dr. Rudolf Lothar) ab 1898 publizierten: Heinrich Glücksmann, Conrad Spachtel, Emil Schäffer, Franz Servaes, Ludwig Hevesi, Karl Kraus, Josef Hoffmann und Adolf Loos. Die beiden Wochenschriften zeigten ein breites Spektrum von literarischen und künstlerischen Tendenzen, eine Öffnung in die Richtung der pluralistischen Moderne. Die Vertreter der einzelnen Stiltendenzen dieser Moderne haben sich aber sehr bald ernstlich miteinander verfeindet. (z.B. Adolf Loos und die Sezessionisten).

²⁹ Siehe *Werner Schweigert: Die Wiener Werkstätte*. Wien 1982, S. 11.

³⁰ Bis jetzt hat Werner Schweigert die größte Aufmerksamkeit der Kulturpresse und Tageskritik der Jahrhundertwende von kunsthistorischem Gesichtspunkt geschenkt. Seine Bücher (*Die Wiener Werkstätte*, op. cit., Anm 28 und *Der junge Kokoschka, Leben und Werk 1904–1914*, Wien–München 1983) bringen wichtige neue Informationen über den Protagonisten der Zeit.