

## 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)<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

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

---

<sup>1</sup>ZUCKERKANDL, 1970; MAHLER, 1963.

<sup>2</sup>ROESSLER, 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.<sup>3</sup> 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*

<sup>3</sup> SÁRMÁNY-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 Jelky 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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup>

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.

<sup>4</sup> HEVESI, 1869/1; HEVESI, 1869/2; HEVESI, 1869/3; HEVESI, 1869/4.

<sup>5</sup> 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 Stadterweiterung<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> Den allerersten Reiseführer über die gerade vereinte Hauptstadt Budapest schrieb Hevesi, als sich die Monumentalgebäude und eleganten Straßenzüge noch in der Planung befanden.<sup>8</sup>

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 unermüdlischen 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.<sup>9</sup>

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

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

<sup>7</sup>VÖRÖS, 1997, 103–138.

<sup>8</sup>HEVESI, 1873.

<sup>9</sup>HEVESI, 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.<sup>10</sup>

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 Musik<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup>

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

<sup>10</sup> Über Max Nordau siehe: SCHULTE, 1997; ZUDRELL, 2003; UJVÁRY, 2007.

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

<sup>12</sup> 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 regelmäßige Kritiken schreiben. Jedes wichtige Kunstereignis, wie die Eröffnungen der Staatsgebäude<sup>13</sup>, die Enthüllungen von Statuen<sup>14</sup> oder Ausstellungen im Künstlerhaus, musste im *Fremden-Blatt* besprochen werden. Auch die Nachrufe auf Künstler zu schreiben, war seine Aufgabe.<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> 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,

<sup>13</sup> HEVESI, 1879/1; HEVESI, 1879/2.

<sup>14</sup> HEVESI, 1876/1; HEVESI, 1886; HEVESI, 1887.

<sup>15</sup> HEVESI, 1876/2; HEVESI, 1884; HEVESI, 1885.

<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup> 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*.<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup> 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 zutraf<sup>20</sup>), 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.<sup>21</sup>

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

<sup>18</sup>Über A. Ilg siehe SPRINGER, 1995.

<sup>19</sup>STACHEL, 2007.

<sup>20</sup>HEVESI, 1878/1; HEVESI, 1879/3.

<sup>21</sup>HEVESI, 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.<sup>22</sup> 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 Künstlerhaus<sup>23</sup> und die ebenfalls mehrteiligen Berichterstattungen über die Internationalen Ausstellungen von 1882 und 1888.<sup>24</sup> Eigentlich führte er die Praxis der acht- oder zwölfteiligen spezialisierten und sehr detailreichen Analysen über die Ausstellungen in Wien ein.<sup>25</sup> 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.

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

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

<sup>24</sup> HEVESI, 1882. Danach schrieb Hevesi noch elf Kritiken über dieses besondere Ereignis.

<sup>25</sup> 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.<sup>26</sup> Auch den russischen „Sensationsmaler“ Wassili Wassiljewitsch Wereschtschagin schätzte er sehr.<sup>27</sup>

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 feinfühlige, wertvolle und attraktive Stil Tendenz,<sup>28</sup> 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-*

<sup>26</sup> HEVESI, 1878/2.

<sup>27</sup> HEVESI, 1881.

<sup>28</sup> 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 Stammespublikum 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 Netzworkebildung 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.<sup>29</sup> 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,<sup>30</sup> 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-

<sup>29</sup> Über diese Entwicklung siehe JENSEN, 1994.

<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup> 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.<sup>32</sup> 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.

---

<sup>31</sup> 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.

<sup>32</sup> 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).<sup>33</sup> 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.<sup>34</sup> 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-

---

<sup>33</sup> GRABNER, 2008.

<sup>34</sup> SCHLEINIZ, 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 Einfallreichtum 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.<sup>35</sup>

Als erstes Resultat ihrer Bemühungen wurde (zu Weihnachten 1894) im Künstlerhaus das erste „Gastspiel der modernen Malerei“, die Ausstellung der Münchener Sezession, 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 Zuckerkanl, Felix Salten, Franz Servaes) spürten, dass er auf ihrer Seite stand und nahmen ihn dankbar in ihre Reihen auf.

---

<sup>35</sup> 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“.<sup>36</sup>

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 Urteilskriterien 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.

<sup>36</sup>Briefnachlass 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 Zuscha-uer, 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 Pölzl 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 Kunstausstellungen 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.<sup>37</sup> 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 Substantielles 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

<sup>37</sup>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.



# 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 in 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. i. 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. Interpretament 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.