

ACTA HISTORIAE ARTIUM

ACADEMIAE SCIENTIARUM
HUNGARICAE

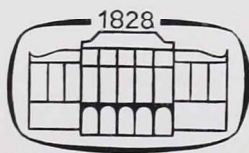
ADIUVANTIBUS

B. BASICS, I. BOBROVSZKY, K. GARAS, É. KOVÁCS,
E. MAROSI, J. VÉGH, A. ZÁDOR

REDIGIT

GY. RÓZSA

TOMUS XXXV



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1990—92

LUDWIG HEVESI UND DIE ROLLE DER KUNSTKRITIK*

von

ILONA SÁRMÁNY-PARSONS

Der aus Ungarn stammende Ludwig Hevesi (1843–1910) war ab den 80er Jahren der wichtigste Repräsentant der Kunstkritik in Wien. Über seine frühere Tätigkeit ist noch wenig bekannt, auch wenn die zu seinen Lebzeiten veröffentlichten, von ihm selbst ausgewählten zwei Sammelbände »Acht Jahre Secession« und »Alt-kunst—Neukunst« (Wien, Carl Konegem 1906 und 1909) seit jeher zu den wichtigsten Quellen zur Geschichte der Wiener Kunst, besonders der Secession, zählen. Sein 1903 veröffentlichtes bahnbrechendes Werk »Die Geschichte der oesterreichischen Kunst im 19. Jahrhundert« (I, II Leipzig, E. A. Seemann 1903) war die erste reich illustrierte und aus dem Blickwinkel der modernen zeitgenössischen Stilexperimente geschriebene Zusammenfassung der Kunst Österreichs.

Hevesi begann seine schriftstellerische und Kritikertätigkeit im Jahre 1866, nachdem er sein in Wien aufgenommenes Medizinstudium vorzeitig abgebrochen hatte, um nach Pest-Buda zu übersiedeln und beim »Pesther Lloyd« Journalist zu werden. Er schrieb über alles und jedes; beispielweise verfaßte er »Pester Briefe«, die »Wochenplauderei« und Reiseberichte und zeigte schon damals eine gewisse Neigung zum Humoristischen und Anekdotischen, die ihn bald zum Mitbegründer des ersten ungarischen Witzblattes, des »Borsszem Jankó«, werden ließ. Seinen größten Erfolg in Ungarn erzielte er mit dem Jugendroman »Die Abenteuer des Andreas Jelky« (1871); daneben brachte er unter dem Decknamen »Onkel Tom« zwischen 1871 und 1874 auch eine illustrierte

deutschsprachige Kinderzeitung heraus. Zur Vervollständigung seines Jugendporträts muß auch darauf hingewiesen werden, daß es Hevesi war, der 1873 in einer deutschen und ungarischen Fassung den ersten Reiseführer des frisch vereinigten Budapest abfaßte.

1875 übersiedelte er nach Wien, wo er neben seiner Korrespondententätigkeit für den »Pesther Lloyd« für das »Fremdenblatt« arbeitete. Anfangs beschränkte er sich auf »Wiener Bagatellen«, »Wiener Plaudereien« und Theaterkritik, doch bald übernahm er auch die Verantwortung für das Kunstressort und schrieb immer mehr über Kunstausstellungen. Gerade weil er noch jahrelang für den »Pesther Lloyd« fast genauso viel schrieb wie für das »Fremdenblatt«, dessen Kulturreferent er schließlich wurde, läßt sich seine Vermittlerrolle in der ungarischen Kultur aufwerten; das damals noch durchwegs zweisprachige ungarische Kunstpublikum bezog seine Kenntnis der Ereignisse in der Wiener Kulturszene größtenteils aus Hevesis Artikeln. Zwischen 1889 und 1897 schrieb Hevesi im »Pesther Lloyd« und im »Fremdenblatt« 316 Kunstfeuilletons, die in die beiden zu seinen Lebzeiten publizierten Sammelbände nicht aufgenommen wurden und daher heute weitgehend unbekannt sind.

Hevesi und seine Lehrmeister

In seinem Nachruf auf Ludwig Speidel hat sich Hevesi mit schülerhafter Demut vor dem berühmtesten Feuilletonisten Wiens verneigt und Speidel als seinen Lehrmeister bezeichnet.

Als angehender Schriftsteller lernte Hevesi von ihm die Kunst der Kritik, jenen ausserordentlich nuancenreichen und geschliffenen Stil, mit dessen Hilfe er jede mühsame Qual, ja selbst die Forschungsarbeit hinter einer scheinbar problemlosen Eleganz verbergen konnte. Seine Stärke waren

* Bericht für das Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung. Diese Studie — die in Form eines Forschungsberichtes an das Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung im August 1989 abgeschlossen wurde — ist ein erster, skizzenhafter Überblick über die Kritikertätigkeit Ludwig Hevesis im Zeitraum 1889 bis 1897, also vor Gründung der Secession. Eine weitere Aufarbeitung seines Oeuvres ist in Aussicht genommen.



Abb. 1. Ludwig Hevesi. Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

treffliche Beschreibung und aphoristische Formulierung.

Hevesi war, wie auch Speidel, vielseitig, doch Musikkritiken schrieb er nur selten. Zu Beginn seiner Laufbahn sah auch er sich genötigt, über jedes Thema zu schreiben, den Teil »Plauderei« im Pesther Lloyd und die »Wiener Plauderei« im Fremdenblatt zu leiten. Später, als arrivierter Meister und Kunstredakteur, schrieb er außer seinen Lieblingsthemen über Kunst auch über manch ein interessantes modernes Theaterstück von Ibsen oder Hauptmann, wie er auch die neuesten Bücher seiner Kampfgenossen (z. B. Adolf Ágai, Adolf Silberstein) gern besprach. Von Speidel konnte er zwar manchen Kunstgriff des Schreibens von Kritiken erlernen, doch er identifizierte sich mit dem Kunstgeschmack seines Meisters keinesfalls. Hevesis größtes Verdienst war vielleicht, daß er als Kritiker und Kunstkenner keine einzige ästhetische Norm absolutsetzte, keiner Stilrichtung den Vorrang gab und keine Kunstschule als die einzig geltende betrachtete.

Ein Kritiker mit einem bereits ausgeprägten Qualitätsgefühl kann wohl keinen größeren Vorteil haben als diesen.

Ludwig Speidels Schule war München,¹ und zwar das München der 1850er Jahre, seine Kunstauffassung stand unter dem Einfluß von Kaulbach, Cornelius und des Anspruchs auf Monumentalität. Für einen Kritiker, der durch diese Schule ging, fand sich auf dem Gebiet der Malerei in Wien kaum etwas Lobenswertes, vielleicht mit Ausnahme Carl Rahls. In seinen wenigen der Malerei gewidmeten Schriften befaßte sich Speidel nur mit hervorragenden Größen wie Feuerbach, Courbet, Trübner und Leibl; auch Meunier gehörte zu seinen Lieblingen.² Für ihn existierten weder die lokale gemütliche Genremalerei, noch Makart selbst. Vielmehr schrieb er über Musik, doch das eigentlichste Gebiet war für ihn die Literatur, vor allem aber die Theaterkritik. Er war mehr als vierzig Jahre hindurch der gefürchtete, zugleich aber der äußerst respektierte Kritiker des Theaterlebens in Wien. Hevesi hingegen wurde wahrscheinlich nie gefürchtet, doch bediente auch er sich der Ironie. Er gehörte jedoch zu dem außerordentlich seltenen Typ von Kritikern, der möglichst nur über das schreibt, was ihm gefällt, was ihn anspricht, womit er einverstanden ist, und der einen schlechten Autor auch dann nicht angreift, wenn er eine schier entgegengesetzte Auffassung vertritt. Das will freilich nicht bedeuten, daß er die etwaigen Fehler nicht objektiv kritisiert hätte, daß er dem Autor nicht vorgeworfen hätte, sich mit billigen Effekten begnügt zu haben, wo er doch früher bereits Besseres geleistet habe. Doch haben seine Kritiken nie ein Werk verrissen, sondern stets eine Herausforderung bedeutet. Wo Hevesi auf Routine gestossen war und keine Spur von wahrer Kunst entdeckte, kehrte er dem Werk und dem Autor gleicherweise den Rücken.

Es wissen nur wenige, daß dieser Kritiker, der ursprünglich Arzt werden wollte und an der Wiener Universität Medizin studierte, anfangs ein zweisprachiger Schriftsteller war, gefördert von ungarischen Journalisten in Wien. Zunächst übersetzte er aus dem Ungarischen ins Deutsche und umgekehrt; Adolf Ágai stellte den jungen Schriftsteller Max Falk vor, der ihn für den Pesther Lloyd engagierte.³

Wir wollen lediglich darauf hinweisen, daß die Mentalität, die kulturpolitischen Ansichten und Vorstellungen Hevesis unter dem Einfluß der intellektuellen Atmosphäre Ungarns in der Zeit

des Ausgleichs mit Österreich gestanden sind. Es handelt sich um den unerschütterlichen Liberalismus eines hochintellektuellen Kreises um Max Falk, verbunden mit einem patriotischen Pflichtgefühl, humanistischen Idealen und einem ungebrochenen Optimismus. Hevesis Schriften vertreten einen Bürger, der über eine feste ethische Grundlage verfügt, streng gegenüber sich selbst ist und sich als Intellektueller zu etwas Höherem berufen fühlt. Dieser Bürger des 19. Jahrhunderts vermag noch ohne weiteres seinen Patriotismus, den Dienst an seinem Vaterland mit dem Dienst an einem größeren Vaterland, nämlich der Österreichisch—Ungarischen Monarchie zu verbinden; er ist fest von einem Fortschritt innerhalb des historischen Entwicklungsprozesses überzeugt. Für ihn verliert der Wert älterer Kunstwerke auch dann nicht seine Gültigkeit, wenn neue Versuche und künstlerische Experimente im Namen neuer Ideale und ästhetischer Kategorien den älteren Ergebnissen des Kunstschaffens den Rücken kehren. Diese liberale, humanistisch eingestellte, bürgerliche Betrachtungsweise ermöglichte Hevesi, ein Chronist der Secession,⁴ ja überhaupt der Erneuerung bzw. »Modernisierung« der bildenden Künste in Wien vom Ende der 90er Jahre bis zu seinem Tod 1910 zu werden. Diese auf einer festen theoretischen Grundlage beruhende Weltanschauung verhalf ihm dazu, vom Jahr 1875 an ein toleranter und geistig sehr aufgeschlossener Chronist der Wiener Kunstereignisse zu sein.

Hevesi und seine Kollegen beim Fremdenblatt und beim Pesther Lloyd

Hevesi publizierte gleicherweise in Wien, im Fremdenblatt (seit 1875 als Hofburgtheater-Referent und Kunstkritiker-Referent) und in Budapest, im Pesther Lloyd.⁵ Mithin kehrte er also weder seinen Lesern, noch seinen Journalisten-Freunden in Budapest den Rücken. Interessanterweise schrieb er in den beiden Tageszeitungen nicht über die gleichen Themen, es kam auch vor, daß er etwas anders für den Pesther Lloyd schrieb, und anders für das Fremdenblatt. Für die ungarischen Leser, die mit den Wiener Verhältnissen weniger vertraut waren, schreibt er ausführlicher und liefert mehr erklärende Informationen, wohingegen er im Tagesblatt der Kaiserstadt das Oeuvre je eines Meisters eingehender analysiert. Selbst der Ton seiner Artikel ist divergierend, je nachdem,

ob er für das eine oder das andere Blatt schreibt. Das Fremdenblatt war die Zeitung des Wiener Außenministeriums und galt als offizielles Blatt der jeweiligen Regierung.⁶ Die hiesigen Schriften vermittelten den Lesern den »offiziellen« Standpunkt, zumindest standen sie zu diesem in keinem Gegensatz. Daher hatten die hier veröffentlichten Artikel ein größeres Gewicht und Ansehen; der Verfasser selbst musste auch behutsamer und vorsichtiger sein: Besonders in den Jahren 1893/94 schrieb Hevesi für dieses Blatt viel zurückhaltender als für der Pesther Lloyd, wo er sich impulsiver, leidenschaftlicher und ab und zu auch ironischer ausdrückte.

Nach Paupié's Statistik erschien das Fremdenblatt in der 1890er Jahren in etwa 20 000 Exemplaren und gehörte zum Lieblingsblatt des Hofes, ja des Kaisers selbst, besonders in seinen letzten Regierungsjahren.

Vorläufig fanden wir keine ähnliche Statistik im Zusammenhang mit dem Pesther Lloyd, das Blatt war aber eine der am meisten verbreiteten und beliebten Zeitungen in Budapest, seine aktuellen und informativen Wirtschaftsnachrichten, seine nüchterne und den Möglichkeiten nach »unparteiische« Einstellung, vor allem aber seine äußerst feinsinnigen kulturellen Artikel trugen dazu bei, daß das Blatt bis zum Zweiten Weltkrieg beliebt war und regelmäßig erschienen ist.

Im Fremdenblatt erschien nur selten von jemand anderem eine Kunstkritik, gewöhnlich nur dann, wenn Hevesi nicht in Wien war (Seinen Zeitgenossen zufolge reiste er sehr viel, er sei sozusagen ein leidenschaftlicher Reisender gewesen), oder wenn er eventuell eine Ausstellung im Ausland gerade nicht gesehen haben sollte. Doch auch in diesen Fällen⁷ sind die Kritiken solcherart, daß sie in seine für die neuen Kunstereignisse aufgeschlossene, stets offene kulturpolitische Konzeption hineinpassen. — Wir finden nur einen einzigen Autor unter den über kulturelle Themen schreibenden Mitarbeitern des Blattes, der die Kunstereignisse in Europa von einem viel konservativeren Standpunkt aus betrachtete als Hevesi, nämlich Ernst von Hesse-Wartegg, der schon vor Hevesi als Korrespondent bei dem Blatt arbeitete. Er schrieb wahrscheinlich aus purer Lust und nur von Zeit zu Zeit für das Blatt, doch bis in die Mitte der 90er Jahre hinein genoss er sozusagen das Vorrecht, über Weltausstellungen zu schreiben. So kam es, daß er über die Pariser Weltausstellung 1867/1878/1889 fünf-, sechsteilige Berichte

schrieb, oder einiges über die Londoner »Saison« dem Blatt mitteilte.⁸ Seine Artikel unterschrieb er mit »v. H. W.«. Ernst von Hesse-Wartegg hatte zweifelsohne ein ernsthaftes Interesse für die bildenden Künste, vor allen Dingen für die Malerei; ausführlich berichtete er über die Pariser Ausstellungen, Anfang der 90er Jahre über die Ereignisse im Salon, doch er beschränkte sich eher auf die Beschreibung von Kuriositäten, statt eine persönliche Meinung an den Tag zu legen. Sollte dies dennoch der Fall sein, so z. B. anlässlich der Pariser Weltausstellung 1889, als er über das moderne Material, das nicht das offizielle Deutschland vertreten hatte, schrieb, gemeint sind die Bilder Liebermanns, Leibls und Uhdes, so verreißt er sie, ohne Verständnis und voll Aversion. Er war es, der z. B. über den neu gegründeten Salon de Champ de Mars berichtete. Da diese Spaltung der führenden Künstlergesellschaft von Paris in zwei Parteien, von der die Fachliteratur ab und zu als von der ersten »Sezession« spricht, eigentlich doch keine scharfe Trennung zwischen den Konservativen und den Vertretern der modernen künstlerischen Experimente bedeutet hat (z. B. war Meissonier Vorsitzender der neuen Gesellschaft), lobte von Hesse-Wartegg den neuen Salon, umso mehr, als ihm auch einige Mitglieder der österreichischen Malerkolonie in Paris angehörten, z. B. Eugen Jettel und Rudolf Ribarz.⁹

Hevesi schrieb über die Pariser Weltausstellungen nicht, dafür aber, daß er seit 1867 alle gesehen und die künstlerischen Auseinandersetzungen mit regem Interesse verfolgt hat, sprechen seine späteren Schriften, in denen er bei der Vorstellung je eines französischen oder englischen Künstlers auf die Farbwelt ihrer in Paris ausgestellten Gemälde hinweist. Er dürfte wohl ein ausserordentliches visuelles Gedächtnis gehabt haben, zudem wird er sich auch viele Aufzeichnungen gemacht haben, zumal die zeitgenössischen Kataloge nur wenig Illustrationen enthalten haben, unter denen sich noch dazu keine Farbaufnahmen fanden.

Nach 1888 schrieb Hevesi für den Pester Lloyd weniger als für das Fremdenblatt. In Budapest war Adolf Silberstein sein treuer Kampfgenosse, über dessen Buch »Im Strome der Zeit« er 1894 eine Rezension schrieb,¹⁰ sozusagen eine Art eigene ars poetica. Silberstein schrieb vor allem Kritiken über Literatur und das Theaterleben; vom Ende der 80er Jahre an, als sich in Budapest ein anfangs zwar nur bescheidenes, später aber

immer lebhafter werdendes Kunstleben entfaltet hatte, schrieb Silberstein auch über Ausstellungen, genau nach dem Vorbild und der Methode Hevesis. Aufbau, Gliederung und Manier folgen in allem der Struktur der Feuilletons des Kollegen in Wien, allein die Bildanalysen bleiben trocken und schülerhaft, es fehlt ihnen die poetische Lyrik, die Hevesis Rezensionen so unvergeßlich macht. Außer Silberstein berichten junge Journalisten über ausländische Ausstellungen: aus Berlin z. B. Walter Paetow, schreibt Hevesi gerade nicht über die großen Ausstellungen in München, so schickt der begeisterte Verbündete der modernen ungarischen Malerei Károly Lyka seine Artikel für das Blatt. 1897 übernimmt Gábor Térey die Rolle des Chronisten des Kunstlebens von Budapest.

Die Wiener Ausstellungskritik 1868 im Spiegel der Artikel über die Jubiläums-Ausstellung

Im Jahr 1888 fanden in Mitteleuropa zwei wichtige Kunstereignisse statt: Im Münchner Glaspalast wurde die III. Internationale Ausstellung, im Wiener Künstlerhaus die II. Internationale Ausstellung, von Hevesi »Jubelausstellung« genannt, eröffnet.

Eigentlich war die Münchener Ausstellung die wirklich internationale. In ganz Europa fand sie einen großen Widerhall, in den Kunstzeitschriften wurde sie ausführlich besprochen, u. a. in Gazette des Beaux-Arts, Die Kunst für Alle, usw. Der Erfolg der Ausstellung war moralisch wie finanziell so groß, daß sich die Münchner Künstlergenossenschaft vornahm, von da an jährlich internationale Ausstellungen zu veranstalten. Diese Ausstellung bedeutete den Auftakt der künstlerischen Erneuerung für die junge Künstlergeneration Mitteleuropas. Bekanntlich war München das wichtigste Ausbildungszentrum für junge Künstler in dieser Region Europas: Sowohl seine Akademie als auch die Privatschulen hatten zahlreiche Studenten. Diese konnten hier Bilder sehen, die eine völlig andersgeartete Betrachtung der Landschaft vermittelten, als die an der Akademie in München oder Wien vertretene traditionelle Auffassung war; hier herrschten eine andere Thematik und eine andere Farbwelt, vor allem auf den Bildern von Bastien-Lepage, der schottischen, Glasgower Maler (der sog. Glasgow-Boys), einiger belgischer und holländischer Maler (wie z. B. Courtains, Israëls und die Schule von Den Haag). Zwar hat

Hevesi über die Münchner Ausstellung nicht geschrieben, doch hat er sie gesehen und später des öfteren auf die hier ausgestellten Bilder verwiesen.

Der siebenteilige Bericht über die im März in Wien eröffnete Jubiläums-Ausstellung gibt seine damaligen Ansichten treu wieder und zeugt davon, daß er bereits um diese Zeit dem modernen Formversuchen Interesse und erwartungsvolle Offenheit entgegenbrachte.¹¹ Der erste Artikel, eine Kette frischer Impressionen »alla prima«, der über seine Eindrücke berichtet, setzt sich eigentlich zum Ziel, Interesse für das Thema zu wecken. Die wertende Auseinandersetzung mit dem einzelnen Gemälde, mit dem Gesehenen erfolgt erst in den übrigen Teilen; diese Arbeitsmethode sollte dann Hevesi sein ganzes Leben lang begleiten. Über wichtige Ausstellungen hat er gewöhnlich fünf- und manchmal achteilige Artikelserien geschrieben. Der zweite, 1888 erschienene Artikel behandelt ausführlich und geistreich das Porträt der Miss Kate Grant des bereits international bekannten Hubert Herkomers, wobei er auch darauf hinweist, daß die Stärke und das Moderne des Porträts nicht eigentlich in der Abbildung einer schönen Frau liege, sondern in der Verwendung der überraschenden Farbenwirkung des Weiß in Weiß. Es folgt nun ein wohlaufgebauter Gedankengang darüber, daß wir im Zeitalter der »Hellmalerei« leben, mitsamt einer allgemeinverständlichen Erklärung des Begriffs der Hellmalerei und der Bemühung um ihre Akzeptanz durch die Leser.¹² Die Schrift über die Porträts gibt zunächst über dieses Genre bzw. über dessen künstlerische Probleme ein herrliches »Miniaturporträt«. Ausgehend von der eigenartigen doppelten Beschaffenheit des Porträts und der Tatsache, wie sehr die Darstellungsweise zeitgebunden ist, gelangt Hevesi unerwarteterweise zu überraschenden Feststellungen, mit seinen aphoristisch scharfen Sentenzen »schockiert« er seine Leser. Das Porträt hält er für die stabilste bildnerische Gattung, und es entstehen viele gute neue Bilder, wie er schreibt wie »in unserer Zeit, welche künstlerisch fast nur in anderen Zeiten lebt, hervorragende Porträts entstehen, wahre Denkmäler unseres eklektischen Dranges«.¹³

Was eigentlich für ihn das Charakteristische der modernen Porträts bedeutete? Sicher sind sie reflektiert, sie historisieren, zugleich aber wollen sie mit irgendeiner besonderen, kraftvollen individuellen Manier unter den ausgestellten Bildern die Aufmerksamkeit auf sich lenken.

Nun folgt eine tiefgehende, mit kristallklarer Logik aufgebaute Erörterung über die Lage und den Standort des zeitgenössischen Künstlers, darüber, was die Riesenausstellungen, der Kunstmarkt und das ungebildete, zum bloßen Konsumenten gewordene Publikum vom Künstler erwartet, damit dieser etwas »Interessantes« schafft.¹⁴ Da ereignet sich aber etwas Unerwartetes, indem Hevesi das bewunderte Porträt Herkomers als eine Art raffinierte Befriedigung dieses Anspruchs an den Künstler hinstellt.

Es folgt nun eine Reihe meisterhafter Bildanalysen; nach den Porträts von Gussow und F. A. Kaulbach wird Lenbachs Bismarck-Porträt mit dem schwarzen Hut beschrieben. Überall analysiert er ausführlich Art und Weise der Positur, die Farb- und Pinselbehandlung, die Herausarbeitung des Charakters und spart nicht, sofern ihm das berechtigt scheint, mit lobenden Worten; das von Gyula Benczur gemalte repräsentative Porträt von Kálmán Tisza hält Hevesi nachgerade für das beste Porträt der Monarchie. (»Unstreitig gehört dieses Bild zu den besten Porträts, die bisher in der Monarchie gemalt wurden.«) Und dennoch, der Leser hat bereits Verdacht geschöpft, ob denn nicht alles, all diese bravourösen Stücke, dieser oberflächliche Glanz nicht eigentlich nur eine malerische Krisenerscheinung sind, von der der Kritiker am Anfang seines Artikels mit schonungsloser Logik gesprochen hat.

Der vierte Ausstellungsbericht erschien am 1. April und ist eigentlich ein Aprilscherz. Es wird ein beliebtes Publikumbild, »Ninetta« von Eugen von Blaas, vorgestellt, und zwar in einer neckischen Schrift über das hübsche, mollige, venezianische Modell. Dieses Bild, bereits in einer gefährlichen Nähe zum Kitsch, wollte eigentlich ein schönes, junges, italienisches Bauernmädchen »unsterblich machen«, nun greift Hevesi das Bild mit ironischer Eleganz an, um ihm jeden künstlerischen Wert abzusprechen, zugegeben, diese raffinierte Geste wurde ja nur von wenigen verstanden. — Das zu seinem Glück, denn das Bild wurde in Wien zu einem wahren Kultgegenstand, und der Maler lebte jahrelang von den in zahlreichen Versionen hergestellten Repliken seines Gemäldes.

Die übrigen Analysen über die Jubiläums-Ausstellung befaßten sich ausführlich mit den von Hevesi für wertvoll gehaltenen Bildern, das Mittelmaß erledigte er mit der bloßen Aufzählung der Namen. Für seinen treffsicheren Geschmack spricht die Anführung der von ihm anerkannten

Arbeiten. Von den österreichischen Malern sind das Russ, Schindler, Tina Blau, Olga Wisinger-Florian und Bernatzik (der damals sein Bild »Die Vision des Hl. Bernhard« ausgestellt hat), deren Bilder detailliert besprochen wurden. — Von den Deutschen befaßte sich Hevesi am ausführlichsten mit Menzel, für dessen »Prozession bei Gastein« schwärmte er förmlich. Die meisten ausländischen Werke repräsentierten die Münchner Malerei, sowohl was die Ausstellungen im Künstlerhaus als auch was die internationalen und Jahresausstellungen anbelangte. Deshalb konnte Hevesi die naturalistische und Plein-Air-Malerei der deutschen Künstler in den 80er Jahren anhand der Werke der Münchner Maler für das Wiener Publikum beschreiben. Somit konzentrieren sich seine Feststellungen auf diese künstlerischen Experimente, hatte er ab und zu Vorbehalte, so waren sie gegen diese Werke gerichtet. In der Regel behandelte er die neuen Tendenzen so lange aus einer gewissen Distanz, bis er kein wahres Kunstwerk entdeckt hat; die Tendenzen selbst betrachtete er mit Vorliebe von einer historischen Perspektive aus, als zeitlich begrenzte Modeerscheinungen, die aber unbedingt eine Existenzberechtigung haben. In diesem Artikel¹⁵ werden auch die Impressionisten kurz erwähnt, allein er bleibt uns die Erklärung schuldig, was er eigentlich damit meint, wenn er schreibt die Impressionisten hätten ihre ursprünglichen Vorstellungen geändert.

Mit dem ungarischen Teil der Ausstellung befaßte sich Hevesi mit zärtlicher Sorgfalt und lobte manchmal auch solche Kleinmeister, die seitdem bereits in Vergessenheit geraten sind. Neben den Ungarn behandelt er die polnischen Meister mit eingehendem und teilnahmsvollem Interesse und läßt ihnen sozusagen seinen Beistand angedeihen.

*

Um die Rolle Hevesis innerhalb der Wiener Tageskritik zu sehen, müssen wir seine Tätigkeit mit den Schriften jener zeitgenössischen Feuilletonisten und Kunstschriftsteller vergleichen, die literarische, Theater- und Kunstkritiken geschrieben haben. Selbstverständlich denken wir dabei in erster Linie an die Tagesblätter, an die »Wiener Allgemeine Zeitung«, an die »Presse« und an die »Neue Freie Presse«, die eine wichtige Rolle im Kulturbereich gespielt und eine hohe Auflage gehabt haben.

Im Feuilletonteil dieser Tageszeitungen erschienen die längeren, wichtigen Kritiken über Wiens bedeutsame Kunstereignisse. Dank dem liberalen Charakter der Epoche haben die einzelnen Redakteure eine relativ große Freiheit genossen, sie konnten ihrem persönlichen Geschmack und ihrer individuellen Betrachtungsweise Geltung verschaffen, weshalb die Meinung, wonach ein Kritiker eines offiziellen Blattes konservativ zu sein hat, während ein Kritiker eines liberalen bürgerlichen Blattes progressiv und aufgeschlossen sei, nicht der Wahrheit entspricht. Die Redakteure des Kulturteils der großen Tagesblätter waren vor allem geschickte Journalisten, doch keine Fachleute; es kam nur äußerst selten vor, daß wir unter ihnen einen Kunsthistoriker mit »akademischer« Ausbildung fanden. Solch eine Ausnahme war Albert Ilg,¹⁶ der bei einer imposanten akademischen Karriere ab 1885 Kunstreferent der »Presse« war. In den 70er Jahren schrieb er neben seiner Museumstätigkeit Kritiken als Kunstreferent der »Neuen Freien Presse«. Ilgs kritische Tätigkeit war am Ende der 80er Jahre eine doppelgesichtige, denn während er wichtige theoretische Artikel und Abhandlungen über die angeblich traurige Lage der Kunst in Wien veröffentlichte und z. B. ein neues Wettbewerbsystem auszuarbeiten suchte, verschloß er sich den modernen Stilexperimenten und blieb sein ganzes Leben lang unerschütterlicher Anhänger des Spät-historismus.¹⁷ Dies bekundet sich in einem Vorwort, das er für ein Musterbuch geschrieben hat, in dem die Verwendung von Pflanzenmotiven im Gewerbe gezeigt wird.¹⁸

Es ist lehrreich, jene Kritiken von Ilg und Hevesi miteinander zu vergleichen, die sie im Frühjahr 1888 über die im Künstlerhaus veranstaltete Jubiläums-Ausstellung geschrieben haben. Diese Ausstellung war eine Huldigung anlässlich der vierzigjährigen Regierungszeit von Kaiser Franz Joseph I. und sollte ursprünglich ein historischer Überblick über die Entwicklung der Kunst in der Monarchie sein. Albert Ilg erhielt den Auftrag, eine wissenschaftliche Konzeption der Ausstellung auszuarbeiten. Im Laufe der Vorbereitungsarbeiten gewann jedoch jene Gruppe innerhalb des Ausstellungskomitees die Oberhand, die für die Präsentierung der zeitgenössischen modernen Kunst kämpfte. Die ausländischen Aussteller brachten ein Riesenmaterial mit, Ilg mußte daher den historischen Teil auf das Minimale, d. h. auf zwei Räume reduzieren, was selbstverständ-

lich kein zusammenhängendes Bild über die vierzigjährige Entwicklung der Kunst in dieser Region vermitteln konnte. Unter den ausländischen Ausstellern dominierte natürlich Deutschland, aber auch die Italiener waren stark vertreten, die spanische Kollektion war auch beachtenswert, die Engländer brachten nur wenige Werke mit, vor allem uninteressante Aquarelle, großes Interesse erregten hingegen die belgischen Künstler, da ihre Kunstauffassung damals als die modernste galt.

Einem bereits seit Jahren in Wien herrschenden Brauch gemäß stellten die Kritiker sämtlicher großer Tagesblätter, so Emil Ranzoni in der »Neuen Freien Presse«, Hevesi im »Fremdenblatt« und Ilg in der »Presse«, die Bilder der Ausstellung in einer Artikelserie vor.

Ranzonis Kritiken können wir ruhig überspringen, da er vom Fach am wenigsten verstanden hat, dessenungeachtet, daß er selber malte. Er begnügt sich hauptsächlich mit der Beschreibung der Bildinhalte, entdeckt er jedoch etwas Wertvolles, so läßt er sich davon begeistern, doch auch in diesem Fall verliert er sich nur in lobenden Beiwörtern. Dagegen bringt Albert Ilg profundes theoretisches Wissen und eine Rigorosität mit, mit welcher er die einzelnen Leistungen beurteilte. In knapp fünf Zeilen wußte auch er die glänzenden malerischen Qualitäten Herkomers zu schätzen. Hevesi und Ilg beurteilten die Früchte der traditionellen historischen und Genremalerei meistens in gleicher Weise, doch in einem wesentlichen Punkt vertraten sie eine divergierende Meinung, und zwar in bezug auf die belgische Malerei. Ilg gab zwar zu, an der belgischen Schule einen der interessantesten Teile der Ausstellung gesehen zu haben, er hielt ihn für den wahren Repräsentanten der zeitgenössischen, modernen, französischen Malerei statt des bescheidenen französischen Teils mit lauter drittrangigen Werken, doch in thematischer Hinsicht hielt er diese Werke noch für unreif und etwas oberflächlich. Die kalte Farbenskala der realistischen Landschaftsmalerei ist für ihn unannehmbar, er greift sie in scharfen, harten Worten an.¹⁹

Dagegen berichtete Hevesi ausführlich über »die hochinteressanten Stücke«. Besonders eindrucksvoll beschreibt er den »Föhrenwald« von Lamorinière, dieses Bild dürfte wohl ein wichtiger Vorgänger von Klimts dichtem Fichtenwald sein.²⁰ Nach der Analyse der Landschaften von Franz Courtens und Josef Coosemans, die allem Anschein nach unter dem Einfluß der Schule von

Fontainebleau entstanden sein dürften, äußert er sich am Ende seines Artikels in einem sehr positiven Ton, indem er schreibt: »Neben allerlei Verwicktem und Unmassgeblichem, wie es die moderne Empfindungssucht mit sich bringt, viel Tüchtiges, was nur bei einer fortgesetzten, folgerichtigen Arbeit zu Stande kommt. Die belgische Abtheilung wird Niemand verlassen, ohne angeregt und beschäftigt worden zu sein.«²¹

Wir sehen also, daß bezüglich des belgischen Zweiges der modernen realistischen Landschafts- und Genremalerei ein Meinungsunterschied zwischen den beiden Kritikern geherrscht hat. Noch mehr divergierten ihre Ansichten in bezug auf die Kunst Uhdes. Was Ilg für unvertretbar hielt, daß nämlich der Maler eine biblische Szene in der Gegenwart, zudem noch in einem Arbeitermilieu darstellte, nahm Hevesi als selbstverständlich hin, er warf dem Maler nur dessen formale und stilistische Unzulänglichkeiten vor.²² Der bereits hier zu beobachtende konservative Standpunkt Ilgs erstarkte nur noch mit der Zeit, um dann in den Kritiken über die nächste internationale Ausstellung 1894 bereits ausgesprochen feindlich gegen jedweden modernen, auf Neuerung bedachten Stilversuch zu sein.²³

Es ist eine seltsame Tatsache, daß Albert Ilg, der zur literarischen und Kunst-Gesellschaft »Gegen den Strom« gehört und glänzende, problemorientierte kunstsoziologische Studien in der Zeitschrift der Gesellschaft publiziert hat (z. B. Moderne Kunstliebhaberei, Unsere Künstler und die Gesellschaft), sobald er in der Praxis mit kühnen Stilexperimenten konfrontiert wurde, sie sofort heftig angegriffen hat. Wir irren uns vielleicht nicht, wenn wir annehmen, daß Ilg, der Kunsterzieher der Kinder der kaiserlichen Familie, namentlich der Erzherzogin Valerie und des Erzherzogs Franz Ferdinand, eine wesentliche Rolle darin gespielt haben wird, daß der spätere Thronfolger eine solch negative Einstellung zu modernen Stilversuchen gehabt hat. Diese Aversion prägte dann nach 1905 mehr oder minder das Verhältnis des Hofes zu den Mitgliedern des Klimt-Kreises und auch zu Otto Wagner.²⁴

In den von uns untersuchten Jahren war Friedrich Panstingl der Kunstkritiker der Wiener Allgemeinen Zeitung, er schrieb unter dem Pseudonym Pernet. Seine redlichen Kritiken mit ihrem reservierten Ton gingen nicht über eine bloße Beschreibung des Themas hinaus, zudem fehlte ihnen jedwedes Flair, mit welchem sie den Leser

zum Kunstgenuß angeregt hätten, diese Kritiken gaben außer bloßen Informationen sonst nichts.

Clemens Sokol war der einzige Journalist, dessen Kritiken mehr als bloße Bilderkataloge waren. Er wurde 1867 in Lemberg geboren, gehörte daher bereits einer jüngeren Generation an, die sich am Ende der 80er Jahre in das kulturelle Leben einschaltet und die von den westeuropäischen Stilrichtungen vermittelten Erlebnisse mit gieriger Ungeduld in sich aufgenommen und verarbeitet hat. Erst schrieb er für das Neue Wiener Tagblatt, ab 1893 war er Kunstreferent der Wiener Allgemeinen Zeitung, wo er in dieser Eigenschaft den ziemlich uninteressanten Panstingl ablöste. Er lernte bereits von den großen Pionieren, zu denen auch Hevesi gehört hat. Er arbeitete nicht nur für sein eigenes Tagblatt, sondern auch für die Allgemeine Kunstchronik — sie war ein äußerst informatives, schnell reagierendes Fachblatt für Kunst —, hier veröffentlichte er geistreiche und rigorose, kämpferisch eingestellte Kritiken, in denen er sich unzweideutig an die Seite der Neuerer stellte²⁵

Die Allgemeine Kunstchronik war die wichtigste Kunstzeitschrift der Monarchie, sie erschien wöchentlich in Wien und München; außer Fachleuten arbeiteten auch Journalisten für das Blatt, indem sie es mit Berichten, längeren Artikeln und Ausstellungsberichten belieferten. Über die Wiener Internationale Jubiläums-Ausstellung berichtete Dr. Julius von Ludassy des öfteren. Allerdings sind seine Kritiken keine tiefgehenden Analysen, sie sind eher Informationen, ohne werten zu wollen. Die Schriften über die ausländischen Ausstellungen, vor allem in München, stammten meistens schon aus der Feder von Fachleuten. Diese Zeitschrift hat, ähnlich wie die anderen Kunstzeitschriften, z. B. das äußerst niveauvolle Blatt »Die graphischen Künste« (ab 1879), oder »Der Kunstwart«, der ab 1887 in Dresden, sodann ab 1894 in München erschienen war, eine relativ enge Gesellschaftsschicht erreicht und angesprochen, bei der bereits das Interesse für die bildenden Künste vorhanden war.²⁶

Somit übernahmen die Kritiker und die Feuilletonisten der Tagesblätter die schwere Aufgabe der Publikumserziehung. Von ihnen hat Ludwig Hevesi die längste Zeit, mit der meisten Folgerichtigkeit und einer ständigen Aufgeschlossenheit für neue Ergebnisse die Rolle eines Dozenten gespielt; er war es, der nicht nur dem Publikum der Kaiserstadt, sondern auch dem deutschsprachigen Bürgertum von Budapest das Sehen beigebracht hat.

Er veröffentlichte zwei Artikel über die Jubiläums-Ausstellung 1888 im Pesther Lloyd. Er begann mit der Erklärung der hervorragenden ausländischen Bilder, mit Herkomers Porträt; eigentlich wiederholte er seine Wiener Artikelserie, in einer etwas gekürzten Form, bedauerlicherweise aber ohne die kunstsoziologische Probleme erörternden Exkurse. Für das Budapester Publikum spricht er ausführlicher über die Bilder der ungarischen Künstler, allein er lobt sie auch weniger — vielleicht aus didaktischer Überlegung?

In diesem Jahr gedacht er noch eines beachtenswerten Ereignisses, und zwar der Eröffnung des Neuen Burgtheaters, wobei er extra über die Deckengemälde der beiden Klimt-Brüder bzw. Matsch' schreibt. Über die Münchner Jubiläums-Ausstellung veröffentlichten um diese Zeit übrigens Walter Paetow, Adolf Ágai und Arthur Achleitner begeisterte Kritiken.²⁷

Die ideale Form der Landschaftsmalerei bei Hevesi

Das Jahr 1889

Im Jahr der Pariser Weltausstellung ist Hevesi wahrscheinlich viel gereist. In diesem Jahr publizierte er im Pesther Lloyd besonders viel, auch außerhalb der Feuilletonserie »Wiener Brief«, mit dem er sich zu Beginn des Frühjahrs jede zweite Woche meldet, er veröffentlichte viele Reisebeschreibungen über seine vorjährige Reise in England, den Niederlanden und in Deutschland.

Von seinen Kunstkritiken sind einige von besonderer Wichtigkeit, so z. B. zwei Berichte über die XVIII. Wiener Jahresausstellung, in denen die Malerei von Robert Russ und mehr noch von Emil J. Schindler sehr eingehend analysiert wird; wichtig sind außerdem die beiden Pettenkofen-Studien, der Frühjahrsnekrolog und ein Artikel über die Gedenkausstellung im Dezember.

Hevesi beurteilte die Wiener Jahresausstellung im Frühjahr sehr positiv, vor allem wegen der neuen Ergebnisse der Landschaftsmalerei. Besonders Schindlers neue Gemälde haben ihn überrascht, diese neuen »optischen Versuche« (»er schien geboren, um Versuche zu machen, 4 Bilder davon drei reine Versuche der Optik«), schreibt er über die Bilder von der Meeresküste bei Ragusa. Eines der vier Bilder gefällt ihm aber nicht; er beweist anhand einer detaillierten formalen Analyse, weshalb nicht.²⁸ Er wird nicht milder, wenn er ein



Abb. 2. August Pettenkofen: Der Kuß II. Wien, Österreichische Galerie

Werk entdeckt, das neben Fehlern in künstlerischer Hinsicht auch geschmackliche aufweist: so verrißt er z. B. Die hl. Cäcilia von Adolf Hirschl mit großem Kunstverständnis. Viel Anerkennung wird aber dem tschechischen Künstler Chitussi zuteil (Plateau von Belle-Croix), in dem er einen

Corot-Nachfolger, einen »begabten Stimmungsfinder« sieht.

Über dieselbe Ausstellung schreibt er im Fremdenblatt eine fünfteilige Artikelserie und befaßt sich sogar mit den zur Zeit hier fehlenden Künstlern, so z. B. mit Bernatzik, den er für ein großes

Talent hält. Schon hier analysiert er ausführlich einige Arbeiten von Pettenkofen, der kurz vor der Eröffnung der Ausstellung gestorben war.

Pettenkofen war einer der größten »Lieblinge« von Hevesi. Wir irren uns vielleicht nicht, wenn wir das Gefühl haben, daß Pettenkofen einer jener Meister gewesen ist, derentwegen Hevesi Kritiker geworden ist, und seine Schwärmerei für Pettenkofens Malerei machte ihn zum Anhänger und Förderer der Plein-Air-Malerei. Er hat sich ständig um das Schicksal der von Pettenkofen geleiteten Szolnoker Schule gekümmert, er vergaß selbst das nicht, wenn ein Maler eine noch so kurze Zeit zu dieser Schule gehört hat, und darum wußte er den Maler hochzuschätzen (wie z. B. im Fall von Leopold Müller oder Romako). Hevesi widmete 1889 vier lange Essays, die bereits das Gewicht einer Abhandlung hatten, der Kunst Pettenkofens, der übrigens ein in sich gekehrter, fast unnahbarer Mensch gewesen sein soll.²⁹ Von ihnen ist die im Dezember im Pesther Lloyd veröffentlichte die gründlichste und umfassendste Schrift. Ausführlich behandelt er darin die künstlerische Laufbahn und den Werdegang Pettenkofens und stellt durch die Analyse kleiner Meisterwerke, Aquarelle sieben Stationen innerhalb der Stilentwicklung des Künstlers fest. Der Text enthält eine Anzahl von Informationen über das zeitgenössische (und frühere) Kunstsammelwesen sowie über die verschiedenen Stadien der Wiener Malerei, der Genre- und Porträtmalerei. Da der Aufsatz für Budapest geschrieben worden war, steht am Ende eine seltsame »Coda«, indem er den häufigen Stilwechsel Pettenkofens und die Tatsache, daß er ein großer »Lichtmaler« geworden ist, auf die ungarische Landschaft, auf die atmosphärischen und Lichteffekte der Großen Ungarischen Tiefebene (Alföld) zurückführt. In der künstlerischen Fixierung dieser Licht- und Farbeffekte sieht Hevesi die Zukunft der ungarischen Kunst. Er schreibt: »In dieser Richtung liegt auch die künstlerische Zukunft Ungarns.«³⁰

Den Leser von heute wird diese Schlußfolgerung vielleicht zunächst überraschen, doch studiert er Hevesis Untersuchungen über die Landschaftsmalerei, so wird ihm klarwerden, daß Hevesi — zumindest bis zur Mitte der 90er Jahre — die künstlerische Leistung sämtlicher Richtungen und Schulen der Landschaftsmalerei danach beurteilt hat, wie treu, zugleich aber auch poetisch die Maler die Landschaft ihrer engeren Heimat, mit samt ihrem bestimmenden Charakter, auf der

Leinwand festhalten konnten. Hevesi verlangte sogar eine treue Wiedergabe der Wetterverhältnisse: Nebel, Dunst, nördlichen Sonnenstrahl mit seinen langen Schatten. Fast könnte man schon von einem bildnerischen Positivismus reden; glückte dann dem Maler eine maximale Annäherung an das Ideal, so blieb sein Lob auch nicht aus.

Hevesi setzte sich auch für solch seltsame, modernen Landschaftsmaler ein, die seine Zeitgenossen noch nicht akzeptieren konnten, so z. B. für die Vertreter der belgischen und holländischen Landschaftsmalerei, wie Mesdag, Courtens, u. a. Weil er aber Europa kreuz und quer bereist hatte und die Landschaften für ihn ein dem Kunstgenuß ähnliches kathartisches Erlebnis bedeuteten (wie dies aus seinen Reisebeschreibungen hervorgeht), konnte er die Farben, die Lichter, die Plastik und den Charakter, kurzum die »Seele« je einer Landschaft unglaublich wirkungsvoll beschreiben. Er konnte so viel Schulen der Landschaftsmalerei annehmen, so viel Landschaften er kannte. Bedingung war die treue Wiedergabe der Individualität der Landschaft.

Es gab Meister, die dieses Ideal für Hevesi verkörpert haben, da war Pettenkofen, da war Schindler in seinen letzten Jahren, da war bis zu einem gewissen Grad auch der Deutsche Oswald Achenbach, auch Böcklin und Courtens in ihren besten Werken, aber auch Carl Moll.

Bei denjenigen Meistern, die eigentlich keine par excellence Landschaftsmaler waren, untersuchte er stets das Problem, wie sie je ein Landschaftsdetail ausführten (z. B. Uhde, Böcklin).

Eine der interessantesten Schriften über die möglichen Wege der zeitgenössischen Landschaftsmalerei ist die »Revolution in der Landschaft«³¹ von 1891.

Mit scharfem Blick stellt er fest, daß der Naturalismus die Landschaftsmalerei selbst in der Themenwahl beeinflußt hat, indem selbst das Stoppelfeld Modell sein will. Er überblickt kurz die Metamorphose der Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert, um dann die Werkstattsgheimnisse Oswald Achenbachs aufzudecken, der — nach eigener Aussage — eine willkürliche und kühne Farbkomposition auf die Leinwand trägt und sie anschließend in eine wahre Landschaft verwandelt, je nachdem, was für Landschafts-Assoziationen in ihm die amorphen Farbflecke hervorrufen. Im zweiten Teil des Artikels behandelt er die zähe Plein-Air-Methode des norddeutschen (Seeland-



Abb. 3. Emil Jakob Schindler: Motiv aus der Prater-Kricau Wien. Österreichische Galerie

schafts-) Malers Hans von Bartels, der wochenlang an einer »Brandung des Nordmeers« arbeitet. In Bartels sieht Hevesi den klassischen Fall eines Landschaftsmalers, der sich auf ein einziges Motiv spezialisiert hat, ihm gegenüber gibt es wiederum andere Spezialisten, die eine »ganze Landschaft« malen, ohne einzelne Details sonderlich auszuführen, wie z. B. Franz Courtens, dessen »Goldenen Regen«, einen herbstlichen Waldweg Hevesi ausführlich analysiert.³² Am Ende des Artikels befaßt er sich mit dem Bild »Frau mit Ziege« von Max Liebermann sowie mit einigen Landschaftsbildern des schottischen Landschaftsmalers John R. Reid,³³ der heute zwar weniger bekannt ist, dafür aber in den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts internationalen Erfolg gehabt hat. Hevesi vergleicht die schrillen Komplementärfarben Reids mit dem herrlichen Blau und den »ummöglichen Mythologiefarben Böcklins, um beide als »Farbenromantiker« einzustufen (freilich »jeder in seiner Art«). Er zieht die Schlußfolgerung, daß die neuen, modernen »Wahrheitsmaler«, denen eine treue

Wiedergabe des Gesehenen vorschwebt, genau so selektieren wie die alten.³⁴

Dieses geistreiche Verfahren beleuchtet eigentlich die Grundhaltung Hevesis als Mensch und Kritiker. Er findet den grundlegend gemeinsamen, vielleicht auch tiefer liegenden und manchmal auch verborgenen Zug in den scheinbar größten Gegensätzen. An der sich ständig verändernden Bewegung der Oberfläche wird der Takt eines größeren Rhythmus transparent. Für ihn ist die Reihe nacheinander eintreffender Ereignisse letzten Endes ein organischer, ausgeglichener Entwicklungsprozeß. Mit der Herausstellung gemeinsamer Züge will er aber keinesfalls den Wert der Einzelleistungen bezweifeln, zumal das an und für sich bestehende Kunstwerk für Hevesi der Archimedische Punkt ist. Dadurch aber, daß er das Ergebnis täglicher Auseinandersetzungen im Rahmen großer historischer Prozesse sieht und begreift, weiß er alles Negative und Dramatische zu entfernen. Diese geistige Grundhaltung unterscheidet Hevesi von jenen jüngeren Kritikern, die

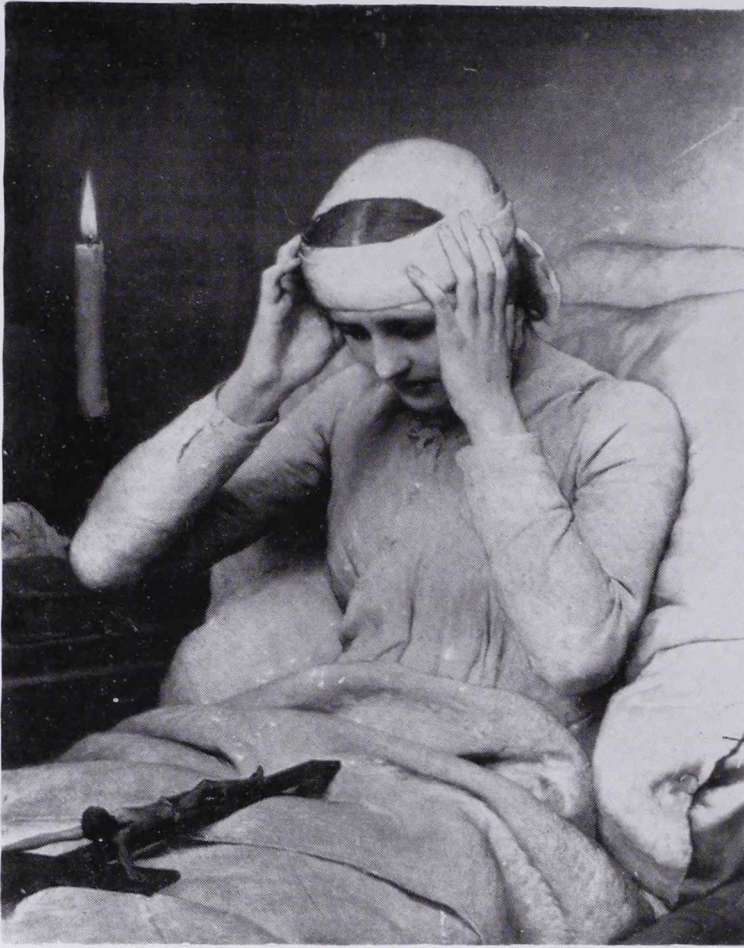


Abb. 4. Gabriel Max. Die ekstatische Jungfrau Katharina Emmerich. 1885. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Anfang der 90er Jahre sich ins Kunstleben Wiens eingeschaltet haben, um es sofort in einen geistigen Kriegsschauplatz zu verwandeln.

Hevesi und die Kritiker des Jungen Wien

Nicht nur der Anfang der 1880er Jahre, sondern auch der 1890er Jahre wird für eine Dornröschen-Periode der Wiener Kunst gehalten, für die Zeit belangloser Ereignisse, in der kleine Lokal-ausstellungen vergebens versucht haben, die Kauflust des Publikums zu erregen, in der künstlerische Unzulänglichkeit und längst veraltete Schemata sich des Kunsthandels bemächtigt haben und Wien nichts davon gemerkt hat, daß jene französischen Großmeister bereits an ihren letzten Hauptwerken arbeiteten, die dann im zwanzigsten Jahrhundert als Maßstab gegenüber der Kunstproduktion des übrigen Europas gegolten haben.

Dieses schematische Bild gerät aber sofort ins Wanken, wenn wir einige Ausstellungskritiker durchblättern, vor allem die von Hevesi geschriebenen, die sozusagen Leben in die erstarrte Szene

bringen. Es stellt sich nämlich heraus, daß die Wiener 1889 viele gute Böcklin-Bilder sehen konnten und einige beunruhigend seltsame Gemälde von Gabriel Max.³⁵ Außer der schönen Pettenkofen-Gedenk-ausstellung, auf der 270 Bilder des Meisters, hauptsächlich aus Privatsammlungen zu sehen waren, erinnerte das wandgroße historische Tableau »Die Flagellanten« des aus Amerika stammenden Münchner Malers Karl Marr an die Schule von Piloty. Im April stellte sich »Der Salon der Zurückgewiesenen« im »brettenen Stegreifhaus« der Eislaufbahn mit 153 Werken vor.³⁶

Im Januar kam ein Hauptwerk von Makart, »Triumph der Ariadne«, aus einer schottischen Privatsammlung nach Wien zurück; für die Jubiläums-Ausstellung bat man noch vergebens um das Gemälde.³⁷ Die Stärke der Jahresausstellung war die Plastik: Der große böhmische Bildhauer Josef Myslbek stellte einen ergreifenden gekreuzigten Christus, und Tilgner einige herrliche Büsten, u. a. eine Hanslick-Büste aus.³⁸ Im Sommer 1890 sah man im Künstlerhaus die Königswarter-Sammlung, über die Hevesi wie folgt schrieb: »Vielseitiger Geschmack eines hochmodernen Eklektikers«.³⁹ Zu den modernen Schätzen der Sammlung gehörten einige deutsche Kleinmeister, wie Seitz, Spitzweg, ferner 19 Bilder von Rudolf Alt und ein früher Pettenkofen, außerdem Werke von Horace Vernet und ein Diaz-Gemälde. Dieser Ausstellung folgte eine ausgezeichnete Auswahl aus der fürstlich Liechtenstein'schen Sammlung mit zwei Arbeiten von Meissonier, Meisterwerken der besten Wiener Biedermeier-Maler, die Hevesi ermöglicht haben, darauf hinzuweisen, daß die »älteste Wiener Malerei«, besonders aber Waldmüller die Plein-Air-Malerei entdeckt hat: »eine Freilichtmalerei ehe noch irgend jemand in Paris daran dachte«.⁴⁰

Als Weihnachtsgeschenk bekam das Wiener Publikum 12 Uhde-Gemälde zu sehen.⁴¹

Hevesi würdigte die Bilder des Meisters in einem längeren, liebevoll geschriebenen Artikel und analysierte ausführlich jene Richtung der Malerei, die dieser viel umstrittene Künstler vertreten hat.⁴²

Das Jahr 1891 war besonders reich an vortrefflichen Ereignissen, die XX. Jahresausstellung brachte eine Schau der jüngsten Meisterwerke der österreichischen Landschaftsmalerei. Neben Robert Ruß, Rudolf Ribarz, Carl Moll und Rudolf Alt, bedeuteten die Bilder Emil J. Schindlers den



Abb. 5. Fritz von Uhde: Schwerer Gang. Um 1890, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

größten künstlerischen Fortschritt auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei für Hevesi. Sie eroberten das Herz des Kritikers ein für allemal, da er eine besondere Neigung zu melancholischen Stimmungslandschaften hatte. Er widmet Schindlers Gemälde »Pax« eine lange und poetische Analyse; das Bild stellt einen dalmatinischen Friedhof dar, der freilich kein treues Abbild eines in der Wirklichkeit existierenden Gottesackers ist, sondern — wie das berühmte Böcklin'sche Bild »Toteninsel« — vielmehr das Idealbild des deutschen Spätromantizismus von einer Ruhestätte der Toten vermittelt, irgendwo unten im Süden, im Kreuzpunkt der heidnischen und christlichen Kultur, verlassen, geheimnisvoll und melancholisch.

Der Kritiker, der die humanistischen Werte der europäischen Kultur für so wichtig gehalten hatte und in den neuen künstlerischen Versuchen nicht nur das Neue, sondern auch die organische

Forsetzung der Werte der Vergangenheit gesucht hatte, schrieb enthusiastisch über Schindlers Bild (für uns ist es allerdings, selbst im Kontext seiner Zeitgenossen, keinesfalls modern). Hevesi schreibt: »Er beweist uns dadurch, dass auch die modernste Malerei ihre historische Landschaft hat. Denn bei allem Inhalt und aller Charakteristik sind Schindler's Mittel ganz moderne. Er ist der feinfühligste Stimmungsforscher, den wir haben, und besitzt eine ganz persönliche Ausdrucksweise«. ⁴³

Hier finden wir einen wesentlichen Bestandteil von Hevesis Begriff der »Moderne«. Nach ihm müsse in der modernen Kunst die künstlerische Subjektivität unbedingt zum Tragen kommen, und eine moderne Landschaft müsse irgendein Stimmungselement aufweisen. — Wir irren uns vielleicht nicht, wenn wir dieses Phänomen mit der Hinwendung zur Psychologie verknüpfen, die in der Kultur der Zeit eine wachsende Rolle gespielt hat. Denn auch die Landschaftsbetrachtung und

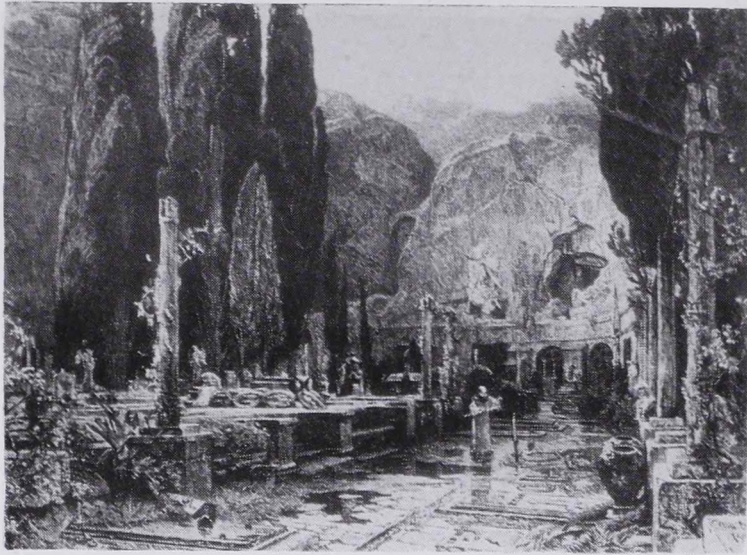


Abb. 6. Emil Jakob Schindler: Pax. 1891. Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

das Landschaftsideal Hevesis erweitert sich Anfang der 90er Jahre dadurch, daß er an die frühere, in maximaler Weise topographische und auch mit atmosphärischen Erscheinungen rechnende künstlerische »Objektivität« auch das Element der Subjektivität anschließt, deren Bedeutung auch für ihn immer mehr zunimmt.

Bereits früher hat er die deutsche Malerei der Spätromantiker, die Kunst der »Deutsch-Römer«, Böcklins, Feuerbachs u. a. hochgeschätzt, seine Bewunderung für sie nimmt aber jetzt erheblich zu. Mit seinen »einfühlenden« Bildanalysen bereitet er seine Leser auf die Rezeption der poetisch ahnungsvollen, nur angedeutete Stimmungen und Gefühle darstellenden Richtung der symbolistischen Malerei vor.⁴⁴

Sonderverdienst dieser Frühjahrsausstellung war, daß jetzt dem Publikum — im Unterschied zur bisherigen Praxis — auch ein großes und bedeutsames ausländisches Material vorgestellt wurde. Es handelte sich freilich nicht um die »Landsleute in München« (also um die in München lebenden Bürger der Monarchie), sondern um Meister aus Düsseldorf und Karlsruhe und auch aus den Niederlanden, unter ihnen um einige Gemälde von Israëls. Dieser Altmeister aus Den Haag gehörte zwar nicht zu den Lieblingsmalern von Hevesi, doch ungeachtet dessen schrieb Hevesi stets anerkennend über ihn, zumal er um Israëls wesentlichen Einfluß wußte, den dieser auch unter anderem auf einen Liebermann oder Uhde ausgeübt hatte. Hevesis Mißbehagen läßt sich vielleicht auf die trostlose Melancholie des damals äußerst populären Malers zurückführen, die der Kritiker vielleicht etwas maniert empfand. Seine

Meinung faßte er kurz und gedrungen zusammen: »Es steckt in ihm etwas von einem kalten Rembrandt«.⁴⁵

Bezüglich des deutschen Materials der Ausstellung widmete er den größten Raum Uhdes »Dort ist die Herberge«⁴⁶ (Schwerer Gang). Dieses Bild dominiert auch in dem für den Pesther Lloyd geschriebenen Artikel und ist zweifelsohne eine der am meisten poetischen Bildanalysen von Hevesi.⁴⁷

Dieses Jahr schrieb er noch eine Anzahl von Artikeln über die Wiener Ausstellungen, doch ihre Analyse würde den Rahmen dieser Untersuchung sprengen. Eine interessante Tatsache soll aber nicht unerwähnt bleiben: Um diese Zeit werden im Pesther Lloyd fast sämtliche größeren Kunstausstellungen im Ausland besprochen (in der Regel werden die Berichte ausländischer Journalisten übernommen), während im Fremdenblatt vorläufig nur die Wiener Ausstellungen zur Sprache gebracht werden.

Das Jahr 1892

Die Jahresausstellung wurde im Künstlerhaus auch diesmal unter wesentlicher ausländischer Teilnahme veranstaltet. Als ob Schindler Flügel bekommen hätte vom vorjährigen Erfolg seiner Bilder, denn diesmal stellte er 16 Bilder aus. Hevesi reagiert auf die Ausstellung mit einer langen, ausführlichen Analyse (die auch die winzigsten technischen Details behandelt) und bezeichnet das künstlerische Schaffen des Jahres als notwendige Stationen einer genialen künstlerischen Entwicklung. Die Bilder sind diesmal poetisch-realistische Porträts österreichischer Landschaften (»Auf der Landstrasse«, »Kartoffelernte«, »Winteranfang«, usw.).⁴⁸ Schindler »ist ohne Frage der grösste Stimmungslyriker, welchen Österreich hervorgebracht hat«, schreibt Hevesi und äußert sich anerkennend über Schindlers Haltung, ständig auf der Suche nach neuen Lösungen zu sein, ohne sich dabei zu wiederholen.

Die Liste der ausländischen Aussteller 1892 war imposant: Lenbach, Kaulbach, Tissot, Boldini und Dagnan-Bouveret, ferner ein schottischer Landschaftsmaler John R. Reid. Letzterer stellte sich bereits ein Jahr früher in Wien vor; seine mit frischen reinen Farben gemalten schrillen Bilder lobte Hevesi bereits damals (s.: »Revolution der Landschaft«).⁴⁹ Die Präsenz der ausländischen Bilder verdankte aber das Künstlerhaus nur in wenigen Fällen einem persönlichen Kontakt mit

dem Künstler, denn gewöhnlich wurden jene französischen, englischen usw. modernen Werke mit einer ein- bis zweijährigen Verspätung in der Kaiserstadt ausgestellt, die der Staat Bayern aus der Kollektion der Münchner internationalen Ausstellungen gekauft hat und die dann von der »Königlichen Pinakothek in München« den Österreichern zur Verfügung gestellt wurden.⁵⁰ Das bedeutet, daß das Künstlerhaus bei weitem keine so guten internationalen Kontakte hatte wie die Münchner Künstlergenossenschaft bzw. daß die Kunstförderung in Bayern viel offener und weitblickender war als in Österreich. Immer häufiger erwähnt Hevesi von dieser Zeit an das Münchner Beispiel und will Staat und Publikum gleicherweise zum Kauf von Kunstwerken anhalten. Im Falle einer einzigen ausländischen Malerschule erreicht er auch das gewünschte Ergebnis (obgleich er nicht gerade diese Richtung für erstklassig hält), nämlich im Falle einiger spanischer Maler, wie Francisco de Pradilla, José Villegas u. a., die heute bereits zumeist in Vergessenheit geraten sind. Sie malten spanische oder italienische kleinformatige Genrebilder mit erregend exotischem Thema in einem fast schon photographisch präzisen und trockenen Stil, gleichsam als »Meissonier-Zöglinge«.

Auf dieser Jahresausstellung wurden auch Bilder von Theodor Hörmann ausgestellt. Hevesi besprach sie damals in fünf Zeilen und fand noch wenig Lobenswertes an ihnen.⁵¹

Im Jahr 1892 betätigte sich Hevesi vielleicht am aktivsten als Kunstschriftsteller; in seinen zahlreichen Artikeln setzte er sich aber auch immer eingehender mit der aktuellen Kulturpolitik auseinander. In diesem Zusammenhang erwähnen wir besonders zwei seiner kritischen Artikel: Den Anlaß zum ersten gab das neu eröffnete Kunsthistorische Museum, den zweiten schrieb Hevesi anläßlich der 200. Wiederkehr der Gründung der Akademie der bildenden Künste,⁵² wobei er über die angesehene, aber etwas dünnhäutige und selbstgefällige Institution schreibt: »Da wird die Erziehung zum Drill, die Belehrung zur Abrichtung, der Professor zum Beamten, der Künstler zum Handwerker.⁵³ — Dieser Ton ist äußerst ungewöhnlich bei ihm, fast denkt man schon an eine dramatische Veränderung bei ihm, der bis dahin objektiv und höflich über offizielle Ereignisse berichtet hat. Er plädiert für Reformen und schreibt: »Wir meinen eine weitgehende Lehr- und Lernfreiheit«. Er möchte solche Künstler als Profes-

soren sehen, die wirklich begabte Lehrer sind, zugleich aber auch offene, aufgeschlossene, moderne Künstler bleiben, z. B. wie Schindler. — Die Möglichkeit wurde von offizieller Seite versäumt, denn der Künstler starb im Sommer des Jahres, ohne jemals an der Akademie unterrichtet zu haben.

Eines der sich langsam akkumulierenden Ereignisse des Jahres 1892, das Hevesi am Ende sozusagen radikalisiert hat, war das Gefühl, vergeblich für die Anerkennung Schindlers in den vergangenen Jahren gekämpft zu haben, denn weder die offizielle Kunstpolitik, noch das Publikum haben die künstlerische Größe Schindlers anerkannt, der kaum seine Bilder verkaufen konnte. In seinem schönen Nachruf auf ihn⁵⁴ und in einer Besprechung der Retrospektive des Künstlers⁵⁵ äußerte sich Hevesi durchaus anerkennend über Schindler und nützte auch später jede Gelegenheit, um dem Publikum beizubringen, daß »Emil Schindler die fruchtbarste und persönlichste malerische Schöpferkraft Wiens war«.

1892 war das Gründungsjahr der Münchner Secession; im Sommer wurde eine äußerst interessante internationale Ausstellung im Münchner Glaspalast veranstaltet. Hevesi wird sie gewiß gründlich studiert haben, denn von dieser Zeit an führte er diese Ausstellung als Beispiel und Vorbild anläßlich seiner Auseinandersetzungen mit den Wiener lokalen Verhältnissen des öfteren an. Einer seiner interessantesten kunstpolitischen Artikel schaltet sich in die Pressediskussion über die nicht gerade gelungene erste Ausstellung des Kunsthistorischen Museums ein, begeistert, plädiert er für die Gründung einer modernen Gemäldesammlung im Belvedere.⁵⁶

Dieser Artikel bildete den Auftakt jenes langen und erst sehr spät Früchte bringenden Kampfes, den die die moderne österreichische Kunst schaffenden Meister und die als ihre Kampfgenossen geltenden Kritiker für die Gründung der Modernen Galerie ausgetragen haben. Als Vorbild galt ihnen das Musée du Luxembourg in Paris, in dem der französische Staat die besten zeitgenössischen Werke, zumindest aber die für die besten gehaltenen gesammelt hat. Die Tatsache, daß Hevesi bereits seit 1892, also eine geraume Zeit vor der Gründung der Secession, ein konsequenter Kampfgefährte der modern Eingestellten war, beweist an und für sich, daß er nicht nur ein reflektierender Chronist der künstlerischen Erneuerung Wiens war. Er wurde nicht nur unter dem Einfluß Her-



Abb. 7. Emil Jakob Schindler: Februarstimmung. 1884

mann Bahrs und des Jungen Wien zum Anhänger und Verfechter der neuen modernen Kunstbestrebungen, denn seiner Kunstbetrachtung haftete bereits auch ursprünglich eine Aufgeschlossenheit gegenüber allem, was neu ist, an. Vielleicht gerade deshalb, weil Hevesi nicht an einer Universität kunstgeschichtliche Studien betrieben hatte, beurteilte er das künstlerische Schaffen nicht nach den starren Forderungen irgendeines normativen ästhetischen Systems oder eines historischen Stilideals, sondern befaßte sich mit den jüngsten Produkten der Jahresausstellungen unvoreinge-

nommen und in einer analytischen Weise. Wie wir gesehen haben, behandelte er bereits in seinen vor 1892 geschriebenen Kritiken ausführlich die modernen Bestrebungen und schätzte die gelungenen, in ästhetischer Hinsicht überzeugenden Kunstwerke hoch ein. Zwar nahm er nicht alles, nicht jeden Versuch, der sich unter der Parole der Moderne meldet, an, denn er selektierte stets nach der künstlerischen Qualität. Er setzt sich nicht für einen einzigen neuen Stil ein und wird auch nicht zum geistigen Führer einer Richtung (unseres Erachtens ist er auch später, während der Kämpfe

um die Secession keine ausschließliche kritische Stütze des Klimt-Kreises). Er vermag die Betrachtungsweise der deutschen realistischen Malerei, der Plein-Air-Malerei und des Symbolismus gleichzeitig zu akzeptieren, ohne ihnen Ausschließlichkeit beizumessen. Dieser tolerante ästhetische Pluralismus ist der Schlüssel zu seinem gesamten Lebenswerk als Kritiker. Dem Experimentieren, der permanenten Erneuerung läßt er freien Lauf, das Werk aber, als autonome Welt, unabhängig von seiner Entstehungsgeschichte, ja auch von seinem Urheber, wird mit der strengsten Rigorosität nach seinen eigenen Formgesetzen rein vom Malerischen her beurteilt.

Hevesi war ein offener Geist, mit weitem Horizont und profundem Wissen, außerdem verfügte er über ein Einfühlungsvermögen sondergleichen in Sachen Kunst; er vermochte Formwelt, künstlerische Absicht und den geistig-emotionalen Gehalt eines Kunstwerkes in all seinen Einzelheiten zu begreifen, um dann das Kunstwerk selbst in seinen Kritiken gleichsam neu entstehen zu lassen. Somit wird die schöpferische Aufnahme je eines Kunstwerkes eigentlich zu einer Form der Kreativität; Hevesis Feuilletons sind selbst literarische Meisterwerke.

Gewiß freute sich das Junge Wien, in Hevesi einen Verbündeten gefunden zu haben. Man sah in ihm einen angesehenen, verehrten, anerkannten väterlichen Freund, dessen Einfluß zwar nicht uneingeschränkt, doch trotzdem wesentlich war. Wie dieses Zueinander-Finden stattfand, wurde bisher noch nicht genau ermittelt, man kann da nur mit Annahmen operieren. Hevesi wird Hermann Bahr und seinen Kreis wahrscheinlich im Laufe seiner Tätigkeit als Theaterkritiker kennengelernt haben. — Von der Mitte der 80er Jahre an schrieb er nur über wichtige Theaterpremierer Kritiken, wobei ihm sein Geschmack half, wahre Werte auszusondern. Außer den Klassikern schrieb er nur über Bühnenstücke von Ibsen und Hauptmann, später auch von Schnitzler. Vielleicht läßt sich die Tatsache, daß er in dem von uns behandelten Zeitraum über kein Stück von Hermann Bahr geschrieben hat, auf diese rigorose Einstellung zurückführen.

Eine noch so skizzenhafte Erörterung von Hevesis Theaterkritiken würde den Rahmen dieser Abhandlung sprengen, es stellte sich aber heraus, daß auch diese Schriften viele philosophische Gedankengänge und Reflexionen über die gerade aktuellen »Ismen« enthalten. Es ist bewunderns-



Abb. 8. Theodor Hörmann: Mädchen im Mohn. Wien, Österreichische Galerie

wert, wie sensibel er die Wandlung der Weltanschauung am Ende der 80er Jahre registriert, als das naturalistische Drama sich in ein symbolisches Spiel verwandelt. Gerade diese Metamorphose der Weltanschauung von einem naturalistisch-realistisch fundierten Weltbild in eine symbolische, die sich nach mystischen Korrespondenzen sehnt und einen viel größeren Spielraum für die schöpferische Phantasie auch in der Welt der Malerei fordert, ist der Faden der Ariadne, an Hand dessen er die Wandlung des Kunstwollens in der Wiener Malerei der 90er Jahre verfolgt. Hevesi hat diese Wandlung im ästhetischen Denken der Zeit selbst durchgemacht. Bei ihm aber — in seinen Kritiken von Bildern — ist diese Verschiebung von Werturteilen so elegant und stufenartig abgestimmt, daß es nicht so auffällig ist wie bei den Kritikern des »Jung-Wien«-Kreises.

Dem im rationalen Weltbild aufgewachsenen Kritiker, der bis dahin mit seinen Arbeiten dieses Weltbild weitergepflogen hatte, mußten die nach Mystizismus und Irrationalität tendierenden Kunstwerke am Anfang schwer akzeptabel erscheinen. In der Dichtung (z. B. Maeterlinck) oder in den poetischen Dramen (z. B. Ibsen) war diese

Metamorphose vom Wesen der künstlerischen Gattung her leichter mitzumachen als in der Malerei, die sich am wenigsten für neue mystische Sinneshalte und irrationale, verborgene Zusammenhänge verschiedener Dinge oder Phänomene darbietet. Das erste symbolistische Gemälde, mit dem Hevesi konfrontiert wurde, waren Bilder von Khnopff und die Werke der Pariser »Rose-et-Croix«-Gesellschaft. Sie regten ihn zu ironischen Interpretationen an — was die künstlerischen Errungenschaften mancher dieser Meister betrifft, auch mit Recht. Hevesis gesunder Humor meldete sich sofort, wo die Versuche der Darstellung mystisch—okkulten Inhalte zu peinlich dissonanten Geschmacksverwirrungen führten. Doch als sich die besten Repräsentanten des malerischen Symbolismus wie Khnopff oder Stuck mit ausgereiften Werken zu Wort meldeten, akzeptierte Hevesi ihre gelungenen Werke sofort. Sein wichtigstes künstlerisches Kriterium für die Anerkennung eines Schaffens war der undefinierbare Wert der künstlerischen Überzeugungskraft.

Bei seinen Bildanalysen verzichtet Hevesi in den meisten Fällen auf eine strenge, abstrakte Fundierung ästhetischer Theorien — ganz im Gegensatz zu Hermann Bahr, für den ein Kunstwerk stets eine Illustration der Theorie ist. Hevesi ist Anhänger der »induktiven Methode« und nähert sich dem Werk fast demütig. Er schreibt: »Das theoretische System ist nichts, die starke malerische Persönlichkeit Alles.«⁵⁷ Auch deshalb konnte jene Generation, die ihn persönlich nicht mehr gekannt hatte, der Meinung sein, er habe erst über Anregung der jungen Generation der 90er Jahre zum »Verständnis« und zur Unterstützung der Secession gefunden. Demgegenüber vertreten wir die Ansicht, daß er selbständig zur Erkenntnis gelangte, die europäische Kultur befinde sich in einer Krise und müsse sich erneuern. Hevesi war noch ein Vertreter der alten Welt, er bekannte sich noch zu deren Weltordnung, dank seiner Problemempfindlichkeit und seinem offenen Intellekt sah er aber die Dinge klar, erkannte die Tiefe der Krise und die Unaufschiebbarkeit einer Veränderung. Daher wurde er einer der Förderer der neuen Wertordnung, zumindest im künstlerischen Leben Wiens.

Was er über seinen Budapester Kollegen und Freund Adolf Silberstein geschrieben hat, trifft auf ihn selbst vielleicht noch mehr zu: »Glücklicherweise ist unsere Zeit reich an Tod und Leben. Eine Kultur liegt in den vorletzten Zügen und

eine neue will geboren werden. Auf solcher umstürzten Grenzscheide zu stehen, ist für den kritischen Kopf eine Lust; er darf sich alles gönnen, selbst die Ahnung, das Wagnis und den Versuch.«⁵⁸

Gierig nahm er die neue Literatur in sich auf, er reiste ständig, um neue und aber neue Ausstellungen zu besichtigen, die über die jüngsten Tendenzen informiert haben. (Über seine Reiselust schreibt er öfters in seinem nur bruchstückhaft erhalten gebliebenen Briefwechsel.) Freilich hat er nicht immer über alles geschrieben, was er gesehen hat. (Das taten nur die jungen Journalisten.) Manchmal weist er erst nach Jahren mit einigen Worten innerhalb eines Satzes auf eine Ausstellung hin, oder erinnert sich an einen Atelierbesuch. Sein gewaltiges visuelles Gedächtnis und seine riesige Belesenheit machen es verständlich, wie er innerhalb der »Kunstmarktexplosion« am Ende des 19. Jahrhunderts ständig wohlinformiert sein konnte und stets ein unbeirrbares Qualitätsgefühl hatte.

Während Bahr und Hofmannsthal nur ab und zu Kunstkritiken geschrieben haben und auch dann vor allem ihre dichterischen Assoziationen darlegten, indem sie über ihre eigenen Impressionen berichteten, war bei Hevesi immer das Kunstwerk der Mittelpunkt seiner Analyse. Die Tatsache, daß die junge Generation die technische Seite der Malerei und die Werkstattgeheimnisse gar nicht gekannt hat, brachte mit sich, daß sie in ihren Schriften auf die Formanalyse der Bilder verzichtet hat. Dabei lag Hevesis Stärke gerade darin: Um die Bilder besser verstehen und analysieren zu können, eignete er sich die Kenntnis der malerischen und graphischen Verfahren an. Dadurch konnte er seinen Lesern das technische Verfahren, das neue Effekte hervorbrachte, ausführlicher und besser beibringen. Im Laufe eines Berichtes über die graphische Ausstellung des Österreichischen Museums behandelt er auch die verschiedenen Techniken ausführlich.⁵⁹

Es mag wohl nicht nur bloße Höflichkeit gewesen sein, als Bertha Zuckermandl in ihrem Nachruf auf Hevesi sich dahingehend äußerte, alle hätten von ihm gelernt.⁶⁰ Das Wort alle bezieht sich auch auf die Journalisten des Blattes »Die Zeit«, auf Hermann Bahr,⁶¹ Bertha Zuckermandl, Rudolf Lothar und Franz Servaes. Außer Hevesi übte noch ein anderer Kritiker, nämlich Richard Muther, einen ähnlich großen Einfluß auf die junge Generation aus.

Richard Muther und die Wiener Moderne

Ein Ergebnis unserer Forschung ist sicherlich, daß die Rolle Richard Muthers in der Schaffung der modernen Kunstkritik in Wien in ein neues Licht gerückt werden kann. Der begabte junge Kritiker gehörte zu jenen seltenen deutschen Kunsthistorikern, die Tageskritiken geschrieben haben. Muther schrieb für die MÜNCHENER NEUESTEN Nachrichten. In München nahm sich Georg Hirth des außerordentlich begabten Stilisten und charismatischen Redners an und beauftragte Muther, ein zusammenfassendes Werk über die Kunst des 19. Jahrhunderts zu schreiben, wobei er für die notwendigen Reisen aufkommen würde.⁶² Muther bereist Europa, besichtigt zahlreiche Ausstellungen, Sammlungen und Ateliers, befreundet sich mit vielen Künstlern und schreibt zwischen 1890 und 1894 seine dreibändige »Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert«. Für den riesigen Erfolg dieses Buches spricht die Tatsache, daß es innerhalb von zwei Jahren auch in englischer Sprache erschien. Hofmannsthal schrieb — noch unter dem Pseudonym Loris — darüber eine Rezension,⁶³ Hermann Bahr bespricht es auch enthusiastisch: »Das ist ein köstliches Buch, das man gar nicht genug rühmen, nicht genug empfehlen kann, Kennern zur Lust, Laien zur Lehre.«⁶⁴ Hevesi schrieb 1894 über die drei Bände im Pesther Lloyd.⁴ Die Schriftsteller, die jungen Dichter und Feuilletonisten, denen das, worüber Muther geschrieben hat, fast völlig Neuland gewesen ist, waren von der sprachlichen Gestalt des Werkes sehr angetan und akzeptierten sowohl die künstlerische Konzeption als auch die Werturteile des Autors voll und ganz. Hevesi, der selbst am besten wußte, wie schwer es ist, über Bilder in einer ansprechenden Art und Weise zu schreiben, akzeptierte ebenfalls die glänzende sprachliche Leistung Muthers, hatte aber gleichzeitig auch seine Vorbehalte. Er bemängelte, daß Muther sich kaum mit den großen Meistern des Wiener Biedermeiers befaßte, dem Oeuvre Pettenkofens nur eine halbe Seite widmete, Makart nicht seiner Bedeutung gemäß behandelte, und auch die ungarischen Maler mit Ausnahme von Munkácsy kaum erwähnt werden, wo doch drittrangige französische oder deutsche Meister auf mehreren Seiten gewürdigt worden seien. (Das war übrigens das erste Buch, das die Malerei des 19. Jahrhunderts in fast sämtlichen Ländern Europas behandelte.) Der größte Fehler des Buches war nach Hevesi, daß es tendenziös sei, der junge,

damals erst 32jährige Verfaßer »steht mitten im Münchener Tagesbetriebe, unter Personen und ihren Interessen, und zwar auf dem Standpunkte der Secession⁶⁵ [...] man hat oft den Eindruck, als läse man eine Tendenzbroschüre von 1800 Seiten Großoktav«. Anschließend befaßte er sich mit den Unausgeglichenheiten des Werkes und schrieb: »Modern' ist Muther's Schlagwort, im guten wie im schlechten Sinne. Er hat vollkommen Recht, wenn er die ‚Nachahmer' des Alten geringschätzt, wenn er das Wesen der Malerei nicht in das Anekdotische, sondern in das Malerische legt, wenn er die Persönlichkeit, die Eigenart sucht, den Puls der Zeit im Kunstwerk fühlen will. Aber er übertreibt die ‚Modernität' wenn er alle neuesten und allerneuesten Experimente, bis in die verworrene Pariser Mystik und Symbolistik des Sar Peladan'schen Rosenkreuzerthums, mit einem beinahe schwärmerischen Wohlwollen begrüßt. Dieser Nachsicht gegenüber nimmt er sich sehr unhistorisch aus, wenn er großen Künstlern, die heute überholt sind, aber jedenfalls den künstlerischen Ausdruck ihrer Zeit bilden, wie Cornelius, von Kaulbach zu schweigen, mit förmlicher Grobheit heimleuchtet.« Die historische Betrachtungsweise, die Hevesi bei Muther vergeblich suchte, stand ihm völlig zu Gebote. Er wußte um die Geschichtlichkeit der künstlerischen Ideale (er hätte wahrscheinlich über ihre Vergänglichkeit gesprochen) und suchte bei Wahrung seiner denkerischen Objektivität je eine Richtung zu beurteilen. Das ist eigentlich die Ablehnung des Normsystems der klassischen deutschen Kunstgeschichtsschreibung zugunsten einer geschichtlichen Kunstauffassung, die selbst über den Historismus hinausgeht. Seine oft vorkommenden ironischen Wendungen, seine unerwarteten, unter stilistisch-formalen Aspekten überzeugenden, einen wahren Wirklichkeitsgehalt enthaltenden Assoziationen, mit welchen er den Stil von zu verschiedenen Zeiten gelebt habenden Meistern vergleicht, bilden eine Art Relativierung der dauerhaften Gültigkeit der Stile und der Stilideale bestimmter Kunstepochen. Deshalb identifiziert er sich ohne Vorbehalt mit keiner Richtung. Muther war auch kein systembildender Theoretiker; in seinem Buch hat er die Entwicklung der europäischen Malerei im 19. Jahrhundert für seine Generation als erster in einer solchen entwicklungsgeschichtlichen Form nachgezeichnet, in der er im Laufe des zur Autonomie führenden Prozesses der bildenden Kunst, vor allem aber der Malerei immer mehr die Werte

des Malerischen für wesentlich erachtete und mit der themenzentrischen Kunstkritik brach. Freilich kehrte Muther der früheren Betrachtungsweise noch nicht hundertprozentig den Rücken, denn er mißt hinsichtlich der Entstehung der modernen Malerei der Tatsache eine wesentliche Rolle bei, daß nämlich die historischen und allegorischen Themen durch die Themen des modernen Alltagslebens abgelöst werden. Scheinbar war Muther in seiner kühnen Zusammenfassung hinsichtlich der Beurteilung der modernen Malerei weiter vorgegangen als Hevesi, der nur in Essays die neuen Bestrebungen registrierte und sie nirgends in einem Buch zusammenfaßte. Doch mit seinen Kritiken hat Hevesi die Maler und jungen Kritiker dazu angeregt, daß sie auch in Wien gegen die Genre- und Porträtmalerei sowie gegen den konservativen Akademismus kämpfen sollten, der den Kunstmarkt und das gesamte Ausstellungswesen beherrscht hat. Mit seiner »Sturm und Drang«-Haltung brachte Muther Unruhe in die deutschsprachige Kunstkritik und wies ihr neue Wege, Hevesi befand sich aber zugleich mit seinen besonnenen und wohlfundierten Werturteilen bereits auf dem Weg, in dem er an der Schaffung einer neuen modernen Malerei arbeitete und ihr eine Hilfe durch seine kritische Tätigkeit angedeihen ließ. Die Tätigkeit der beiden ergänzte sich und lieferte eine Inspiration für den anderen.

*

Das Jahr 1894 war vom Gesichtspunkt der Einführung moderner Stilbestrebungen in Wien aus ein durchaus wichtiges Jahr. Das Ausstellungswesen wurde lebhafter, im Frühjahr wurde die Dritte Internationale Kunstausstellung im Künstlerhaus eröffnet, es wurde die außerordentlich niveauvolle Wochenschrift *Die Zeit ins Leben* gerufen, Hevesi schrieb ausführlich über die Ausstellung der Münchner Secession im *Fremdenblatt* und im *Pesther Lloyd*, nach heftigen inneren Kämpfen lud die Partei der Neuerer die Meister der Münchner Secession nach Wien ein, die im Dezember eine erfolgreiche Ausstellung im Künstlerhaus gehabt haben.

Auf der internationalen Frühjahrsausstellung hatten vor allem die schottischen Maler großen Erfolg. Hevesi beanstandete, daß die Bilder von Burne-Jones nur auf Schwarzweißfotos zu sehen waren. (Diese Fotos regten Hofmannsthal zu einem dichterischen Essay über Burne-Jones an.)⁶⁶

Großes Aufsehen erregte das niveauvolle ungarische Material, Hevesi schreibt ausführlich über das Gemälde »Waisen« von István Csók. An diesem Beispiel suchte er dem Wiener Publikum jenen Typ symbolistischer Bilder vorzustellen, die mit einem einzigen Farbton und einer einzigen Farbharmone eine Stimmung und einen Seelenzustand festhalten wollen.⁶⁷

Dieses Jahr war der wichtigste Meilenstein innerhalb der Tätigkeit Hevesis als Kunstkritiker. Fast in allen seinen Schriften behandelt er neue theoretische Probleme auf dem Gebiet der Kunst. Anhand der ausgestellten Bilder führte er das Publikum von Schritt zu Schritt in die neuzeitliche Geschichte der englischen, französischen, holländischen und deutschen Malerei ein, wobei er sich auch über die nationalen und künstlerischen Traditionen der Kunstwerke, über den gesellschaftlichen Hintergrund, aber auch über das ausländische Kunstsammelwesen äußerte.⁶⁸ Kulturgeschichtliche Exkurse beleuchten dem Leser die neuen Tendenzen in der Malerei, das Aufkommen neuer nationaler Schulen wird mit den neuen Richtungen in der Literatur verglichen, weltanschauliche Zusammenhänge zwischen ihnen werden herausgestellt.⁶⁹

Seine vier Artikel über die am Ende des Jahres eröffnete Ausstellung, in denen er die Meister der Münchner Secession dem Wiener und Budapester Publikum vorgestellt hat, nahm er in seine »Acht Jahre Secession« betitelte Anthologie auf, zumal er diese Ausstellung vom Gesichtspunkt der künstlerischen Erneuerung in Wien aus für außerordentlich wichtig hielt.⁷⁰

Von 1894 an trugen alle bedeutsamen Artikel von ihm dazu bei, daß das Wiener Publikum die neue Kunst kennenlernte. Er berichtet regelmäßig über die Münchner Ausstellungen,⁷¹ er schreibt immer öfter über die Ausstellungen des Österreichischen Museums und der Kunstgewerbeschule⁷² und berichtet ausführlich über jene venezianische Ausstellung, die den Auftakt zu den späteren Veranstaltungen der Biennale von Venedig bildete.⁷³

Seine erzieherische Tätigkeit und die Einführung der von ihm vertretenen frischen neuen Betrachtungsweise in Wien hat von 1894 an auch *Die Zeit* unterstützt. Ein Redakteur des Blattes, Hermann Bahr lud neben den lokalen Wiener Journalisten wie Bertha Zuckerkanndl und Rudolf Lothar gerade Richard Muther als Kunstreferenten ein; außer ihnen brachte das Blatt Kunstkritiken

und Abhandlungen über Kunstprobleme aus der Feder anerkannter ausländischer Verfasser, so von Camille Mauclair aus Frankreich oder Ferry Béaton, ebenfalls aus Frankreich, dem Münchner Maler Hermann Helferich, oder von Franz Servaes und Stanislaw Przybyszewski aus Berlin. Nun begann sich endlich die Phalanx der Kritiker auszubilden, die mit ihrer Publizistik der Wiener Secession, die im Frühjahr 1897 gegründet worden ist, gegen die konservativen Kräfte des Künstlerhauses zum Sieg verholfen hat. Ihre Schriften beweisen, daß sie alle Hevesi für ihren Meister gehalten haben.⁷⁴

Hevesi als Förderer des Wiener Mäzenatentums

Hevesi unterschied sich auch dadurch von seinen Kritiker-Zeitgenossen, daß er sich oft und eingehend mit den Fragen des Sammelwesens befaßte und auf mannigfache Weise seine Leser zum Kauf von Kunstwerken anregen wollte. Wir haben eine Reihe solcher Artikel unter den von uns gesammelten Kritiken vor uns, die die Fragen des Mäzenatentums behandeln. Hierzu gehören auch jene Ausstellungsberichte, die über namhafte Wiener Privatsammlungen geschrieben worden sind, die im Künstlerhaus ausgestellt wurden (z. B. die Sammlung von Lobmeyer, die Sammlung des Barons Gustav von Springer, der Nachlaß Sigmund Lederers, die Sammlung Ernst Kutscheras, die Sammlung Franz Xaver Mayers.⁷⁵ Hevesi nimmt in diesen Artikeln außer der Behandlung der Bilder auch den Charakter der Sammlung sowie den Geschmack des Sammlers unter die Lupe. Obgleich noch die Kataloge dieser Sammlungen im Künstlerhaus erhalten geblieben sind, sind sie gewöhnlich zu allgemein, um mit ihrer Hilfe größtenteils die Bilder identifizieren zu können. Deshalb sind Hevesis Schriften so wertvoll, die gerade eine solche Identifizierung ermöglichen. Eine andere Gruppe über die zeitgenössische Kunstsammlung bilden jene Artikel des Kritikers, in denen er sich außer über die Maler auch über die Sammler ihrer Werke äußert (z. B. Schindler, Leopold Müller).⁷⁶

Besonders wohlinformiert ist er bezüglich der Sammler eines seiner Lieblingsmaler, Pettenkofen, jedesmal führt er ihre Namen bei der Besprechung von Pettenkofens Gemälden auch an.

Einen schönen Nachruf schreibt er über den Grafen Edmund Zichy, der ein begeisterter Förderer des Kunstgewerbes des Historismus gewesen ist.⁷⁷

Über diese Artikel hinaus findet man zahlreiche Angaben in seinen Schriften darüber, welches Bild in welcher Wiener Privatsammlung zu finden ist. Vom Anfang der 90er Jahre an registriert er in seinen Berichten über die Jahresausstellungen oft, von wem das Publikum gerne Bilder kauft (z. B. von den spanischen Meistern).⁷⁸ In bezug auf die ausländischen Malerschulen versäumt Hevesi nicht, sich über die Lage der Kunstsammlung im betreffenden Land zu äußern (z. B. in England),⁷⁹ außerdem macht er mit besonderem Nachdruck die offizielle Seite auf die Wichtigkeit der Rolle der Kunstförderung durch den Staat aufmerksam.⁸⁰ Ab 1892 drängt er auf die Gründung der Modernen Galerie; er empfiehlt dem Staat die Anschaffung der wichtigsten neuen Bilder der Ausstellungen in der Hoffnung, daß diese Werke in den Besitz der Modernen Galerie, oder wie er sie manchmal noch nennt: Galerie der Stadt Wien gelangen (wir denken unter anderem an das Bild »Neuer Markt im Schnee« von Theodor Hörmann, oder an die wichtigsten Landschaftsbilder von Schindler).⁸¹

Gern wies Hevesi in seinen Schriften auf die Kunstförderungstätigkeit des ungarischen Staates hin, um die öffentliche Hand zur Anschaffung neuer Kunstwerke im Zusammenhang mit den Berichten über die Jahresausstellungen anzuregen.⁸²

Das Didaktische wird wohl ungarisches Erbe in Hevesi gewesen sein, denn die Kunstkritik spielte in der ungarischen Kulturszene eine solche, das Volk erziehen wollende Rolle. Fast alle ungarischen Kritiker-Kollegen Hevesis, Silberstein, Gábor Térey oder Károly Lyka, begriffen die Kunstkritik in einer ähnlich pädagogischen Weise. Daß das sanfte Drängen Hevesis nicht ohne Erfolg geblieben ist, beweist ein Artikel von 1909 über den Sammelband »Altkunst-Neukunst«. Der Hinweis des Rezensenten bezieht sich zwar auf den Widerhall seiner Schriften über städtebauliche Probleme Wiens, wahrscheinlich haben aber die Behörden auch die »Empfehlungen« Hevesis über die Malerei in einer ähnlichen Weise gelesen: »Hevesis Arbeiten erfreuen sich auch in der Welt der Behörden des größten Ansehens . . . Hevesis Anregungen werden überall als von einem Schriftsteller stammend, der den Gegenstand wie nicht bald ein zweiter beherrscht, dankbar entgegengenommen.«⁸³ Vermutlich werden die Meinung des angesehenen offiziellen Tagblattes »Fremdenblatt« bereits Mitte der 90er Jahre jene Wiener Staatsbeamten berücksichtigt

haben, die eine Rolle in der Leitung und Lenkung des künstlerischen Lebens gespielt haben. Hevesis überwältigende Schreibkunst, sein überzeugendes Einfühlungsvermögen haben gewiß dazu beigetragen, daß die die Kunst liebenden Vertreter der Wiener Bürger sich immer intensiver für neue Stilversuche interessiert haben und potentielle Sammler der sich in den nächsten Jahren entfaltenden Wiener Jugendstilmalerei geworden sind.

Hevesis historische Rolle bei der Vorbereitung der Wiener Secession

Der von uns behandelte Zeitraum war die Zeit einer grundsätzlichen Umwandlung der bildnerischen Betrachtungsweise in der europäischen Malerei, zugleich jene Zeit, in der die Kunst autonom geworden ist. In den internationalen Kunstzentren, hauptsächlich aber in Paris, doch auch in London, München und in den führenden nationalen Malerschulen (z. B. in Belgien und in den Niederlanden) überschlugen sich sozusagen die verschiedenen Stilrichtungen, das Neue als solches wurde zur wesentlichen Formkomponente des ästhetischen Wertes, das Formexperimentieren nahm zu, das künstlerische Individuum erhielt eine zunehmende Bedeutung, der immer anonym werdende Kunstmarkt, der rapid ganz Europa erfaßt hat, zwang die Künstler zu einer scharfen und unerbittlichen Konkurrenz. Infolge dieser beschleunigten Entwicklung sahen sich die Kritiker vor allem von den 80er Jahren an auch in Mitteleuropa vor neue Aufgaben gestellt. Die Bedeutung ihrer Mittlerrolle zwischen Künstler und Publikum nahm zu, besonders nachdem sie nicht nur für exklusive Fachzeitschriften, sondern auch für die Landesblätter geschrieben haben. Sie konnten dem Leser bei der Orientierung zwischen den verschiedenen Kunstrichtungen behilflich sein, sie konnten dem Kunstsammeln eine Richtung weisen, sie konnten den Künstlern einen Beistand liefern, und sie konnten — sofern sie gebildete Experten und wahre Stil-künstler gewesen sind — das Publikum auch zum wahren Genuß wahrer Kunstwerke anleiten. In England übernahm diese Aufgabe als erster John Ruskin. In Wien spielte von den 80er Jahren an (vielleicht sogar etwas früher, und in Budapest für das deutsch lesende Publikum) Ludwig Hevesi diese Rolle des Kunstförderers. Seine Feuilletons ragen unter den ähnlichen Schriften seiner Kollegen weit heraus; dies verdankt er außer seinem

Fachwissen auch seinem suggestiven sprachlichen Zauber, mit welchem er bei der Beschreibung je eines Kunstwerkes dem Leser sozusagen »das Sehen« beibringt. Hevesi hat bereits Ende der 80er Jahre die Fundamente der Wiener Kunstkritik gelegt, die dann später mit der Secession und dem Klimt-Kreis verbündet war. Im Gegensatz zu den Kunsthistorikern des Historismus, zu denen auch Albert Ilg gehörte, kann man auch über Hevesi sagen, was Richard Muther über Lichtwark geschrieben hat: »In ihm steckte ein bisschen von jenen vornehmen Amateurs à la Goncourt, da er nicht durch die Philologie, sondern durch die sinnliche Freude am Schönen zu ihrem ‚Fach‘ geführt wurde«,⁸⁴ und doch hinter seinen sinnlich bezaubernden Feuilletons steckt eine enorme Summe von der wissenschaftlichen Detektiv-Arbeit eines Kunstgelehrten, aber elegant ‚en passant‘ beige-streut.

Er brachte seinen Lesern nicht nur mit einer ausführlichen Analyse jener Bilder, die die modernen Bestrebungen der Malerei in Wien vertreten haben, bei, was sie beim Betrachten eines Bildes berücksichtigen sollen, sondern er beleuchtete die Werke auch mit Hilfe kurzer kulturgeschichtlicher Exkurse. Er stellte als erster die Ergebnisse der Plein-air-Malerei, sodann die Stilbestrebungen des Symbolismus seinen Lesern vor, oft in Form ungewöhnlicher Wortwendungen, stets wußte er die verborgenste künstlerische Absicht plastisch darzustellen, wobei er nie das Wesentliche verfehlt hat. Wahrscheinlich war seine Absicht auch eine didaktische: sein Ziel war eine künstlerisch empfängliche Generation heranzuziehen, und wie wir früher bereits darauf hingewiesen haben, kennzeichnete dieser Eros Pädagogicus die gesamte ungarische liberale Generation von Kulturpolitikern, zu der auch Hevesi gehörte, selbst dann, wenn er sich vollkommen »eingewienert hat«. Bescheiden, doch selbstbewußt erwartete er von seinen Lesern, daß sie seine in den Blättern veröffentlichten »Führungen« berücksichtigen, daß sie sich genau an die Bilder und die künstlerischen Bestrebungen erinnern, die er ein halbes Jahr oder ein Jahr früher analysiert hat, und er wirkte vorbildlich in der Beziehung, wie verständnisvoll die neuen Formversuche aufgenommen werden können.

In Kenntnis seiner bisher gesammelten Schriften können wir wohl feststellen, daß er als Kritiker die erste Stütze der Modernisierung des Wiener Kunstlebens war, der sich auf ausländische Beispiele berufend schon zu einer Zeit für den neuen

Stil und die Einführung neuer institutioneller und organisatorischer Formen plädierte, wo selbst die Maler noch nicht daran dachten (vielleicht mit Ausnahme von Hörmann). Es ist ein Ergebnis dieser Untersuchung, daß der Kritiker Hevesi schon 1894, also 3 Jahre bevor die jungen Maler Wiens sich entschieden hatten, die Secession zu gründen, die Künstlerschar angetrieben hat, einen Umbruch in Richtung Modernisierung zu machen.

Nach der detaillierten Beschreibung moderner ausländischer Gemälde im Aufsatz »Vor Thorschluß«, die Beispiele von Plein-air oder Symbolismus waren und die sogar auf der Internationalen Jahresausstellung 1894 goldene Staatsmedaillen (eine alte staatliche Anerkennung) gewonnen haben, stellte er die dramatisch herausfordernde Frage: »Wie kommt es nun, daß man in diesem Wien solche Kunst gar nicht lernen kann? Kein Professor an der Akademie kann das lehren. In der Stadt Makart's Pettenkofen's und Rudolf Alt's ist das Malenlernen um tausend Jahre zurück (. . .) Doch das ist ja das alte Lied, das wir seit Jahren singen: die Akademie braucht einen »Sezessionisten« eine allergetreueste oder vielmehr ungetreueste Opposition.«⁸⁵ Dieser Aufsatz bestätigt konkret, daß er schon damals Vorkämpfer der Secession war. — Die Schriftsteller und Kritiker des Jungen Wien fanden ihren natürlichen Verbündeten in Hevesi, der aber nie einseitig und ausschließlich die modernen künstlerischen Experimente bevorzugte. Für ihn war der Begriff »modern« sehr elastisch, er apostrophierte damit die neuen zeitgenössischen Werke, die formal oder inhaltlich neue künstlerische Lösungen brachten. Erst allmählich wurde bei ihm der Begriff »modern« zum unerläßlichen Bestandteil des Zeitstils, der das Antlitz und den Geist der Epoche verkörperte. Wahrscheinlich wird auch für ihn Muthers Buch »Die moderne Malerei« eine Herausforderung bedeutet haben, doch wurde Hevesi nie zu einem solch einseitigen Kunsttheoretiker, der die von ihm erkannte Entwicklungstendenz auch in der Zukunft als Norm angewendet hätte (und sie auch vor solche Kunstwerke gestellt hätte, die noch nicht einmal entstanden sind), und er hat auch nie den Spielraum der Kunst eingeengt.

Hevesi betrachtete die künstlerischen Ereignisse von einer höheren historischen Perspektive aus und wußte genau, daß die momentan für die wahrsten geltenden Ideale auch der Geschichtlichkeit unterworfen sind, ihre Gültigkeit relativ ist und ihre Wahrheit eine völlige Ablehnung früherer

künstlerischer Ideale (z. B. des Historismus) nicht rechtfertigen und legitimieren könne.

Sprach er über die Zeitkunst, so formulierte er damit die relative Zeitgebundenheit des Zeitstils und des ästhetischen Ideals, zumal er unter diesem Begriff die adäquatesten künstlerischen Erscheinungen der Gegenwart in bezug auf Kunstidee und Form verstand, die zu einem Zeitstil führen können. Die für die Secession formulierte berühmte Devise: »Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit« birgt eigentlich die *Ars poetica* Hevesis.

Sie enthält den humanistischen Glauben an die absolute Notwendigkeit der Kunst, aber auch die Überzeugung, daß jede Epoche ihre eigene Kunst hat. Diese allein gültige und authentische Zeitkunst kann aber erst dann entstehen, wenn die Freiheit der Kunst, die Freiheit der Veränderung gewährleistet werden, wenn die Kunst autonom ist und nach ihren eigenen inneren Gesetzen sich entwickeln kann.

Dieses Prinzip setzt die völlige Freiheit des schaffenden Menschen, des schöpferischen Künstlers voraus, aber auch das Recht auf Experimentieren, was zu einem reichhaltigen Stilpluralismus führt. Er wurde dann in der österreichischen Malerei zur Zeit der Jahrhundertwende auch Wirklichkeit.

Hevesi war noch ein Vertreter einer liberalen Generation, er besaß noch genug Toleranz — ja auch eine Demut vor der Kunst —, um der Kunst ihren Entwicklungsweg nicht vorzeichnen zu wollen. Statt Theorien schrieb er von dem ästhetischen Erlebnis ausgehend, das ihm das Kunstwerk vermittelte, die Chronik der Kunst seiner Zeit. Jedes Kunstwerk wog er sorgfältig ab und suchte nur möglichst genau festzustellen, was das Neue und das Einzigartige an dem Kunstwerk im Vergleich zu anderen Kunstwerken ist. Die künstlerische Qualität, dieses nur subjektiv zu beurteilende Kriterium galt für ihn als einzige Bedingung, um die Arbeit einer beliebigen Zeit, eines beliebigen Meisters oder einer beliebigen Richtung anzuerkennen. Infolge seiner Offenheit und dadurch, daß er stets das Kunstwerk selbst vor Augen hatte, konnte seine Attitüde als reflektiv und nicht so vorwärtsweisend und anregend scheinen, wie zum Beispiel das Lebenswerk manch späterer Kritiker, Bahrs und Meier-Graefes zum Teil, die sich mehr mit ideologischen und politischen Fragen beschäftigt haben. Aber das bedeutete nicht, daß seine Attitüde weniger inspirierend war, ganz im Gegenteil!

Jene Generation von Kunstkritikern, deren Laufbahn in der 90er Jahren begonnen hat, hat von ihm gelernt. Diese Kritiker wußten noch genau, was die Tätigkeit Hevesis im Kunstleben der Haupt- und Residenzstadt bedeutet hat. Die einzige wichtige Schrift, die dem Kritiker ein Denkmal gesetzt hat, stammte aus der Feder von Arthur Roessler aus dem Jahr 1923.⁸⁶ Roessler kannte den Meister noch gut und kannte auch das Kunstleben Wiens um die Jahrhundertwende als Eingeweihter, mithin gilt er als authentischer Zeuge. Abschlies-

send wollen wir ihn zitieren: »Es ist durchaus keine Übertreibung, wenn ich sage, dass erst durch Hevesi als Kritiker viele Künstler und deren Werke für das Volk Bedeutung erlangten [...] Sein Wort hatte Gewicht, wie nur noch Speidels Wort. Wo immer er eine eigene Persönlichkeit wahrnahm, ein Talent, das neue Wege ging oder erst suchte, trat Hevesi ihm an die Seite als Helfer, Rater und Richter.«

Abgeschlossen im August 1989.

ANMERKUNGEN

¹ Arthur Roessler: Speidel und Hevesi — zwei Bildminiaturen in einem Rahmen. Wile Verlagsaktiengesellschaft. Wien, Leipzig 1923.

² Siehe diese Kritiken in Ludwig Speidel: Schriften 1—4. Bd. ed. Berlin. Mayer und Jessen 1910—11.

³ Siehe in: Staub und Asche—P. L. 1892. Nr. 50. So. 27. Febr.

⁴ Acht Jahre Secession. Carl Konegen, Wien 1906. — Altkunst—Neukunst. Carl Konegen, Wien 1909. — Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert I.—II. 1800—1848, und 1848—1900 E. A. Seemann — Leipzig 1903.

⁵ Siehe: Iлона Sármány-Parsons: Ludwig Hevesi. In Alte und Moderne Kunst, 1985. Dec. Nr. 203, 30—31.

⁶ Siehe: Kurt Paupié (ed.) Handbuch der Österreichischen Pressegeschichte 1848—1959. I.—II. Wien 1960—, 1966. Seite 6 und 117.

⁷ Z. B. Julius L. V.: Neue Klinger'sche Radierungen F. B. 1889. Nr. 274. 5. Okt.

⁸ v. H. V. Londoner Chronik F. B. 1888. Nr. 174. So. 24. Juni.

⁹ v. H. V. Pariser Chronik — Der Salon von Champ de Mars F. B. 1890. Nr. 145. Mi. 28. Mai.

v. H. V. Pariser Chronik — Der Salon der Champs-Élisées F. B. 1890. Nr. 151. Di. 3. Juni.

¹⁰ Gesammelte Schriften von Dr. Adolf Silberstein P. L. 1895. Nr. 1.

¹¹ Die Jubelausstellung im Künstlerhause F. B. 1888. Nr. 64. 4. März

II. Jubiläums-Kunstaussstellung. II. Hubert Herkomer:

Miss Kate Grant, Nr. 68. 8. März

III. Jubiläums-Kunstaussstellung

III. Porträt.

IV. Ninetta von Eugen v. Blas

V. Allerlei Erfolge (Österreich)

VI. Allerlei Erfolge (Deutschland)

VII. Ungarn, Polen, Belgien

Nr. 76. 16. März

Nr. 92. 1. April

Nr. 95. 5. April

Nr. 103. 13. April

Nr. 110. 20. April

¹² »Wir leben im Zeitalter der Hellmalerei. Die Befreiung von Licht und Luft ist das Motto der neuen Richtung. Augenscheinlich hängt dies mit dem grossen Fortschritt zusammen, denn die Landschaftsmalerei über ihre früheren Zustände hinaus gemacht hat. Je mehr man sich in die Stimmung versenkte und im Freien malte, desto deutlicher nahm man gewisse Schwierigkeiten wahr, die im Atelier leicht umgangen werden. Das zerstreute Licht, das Durcheinander farbiger Reflexe, die Zerfetzung des Schattens und das Verschwimmen der Form in dem umgebenden Mittel: wie war alledem beizukommen? So viel schien vor Allem gewiss, dass die Welt eigentlich doch nicht auf Finsterniss, sondern auf Licht beruhe und so begannen die Revolutionäre, sie nicht mehr aus dem Dunkeln heraus, sondern ins Helle hinein zu bilden. Das Prinzip ist gewiss richtig, wenn es auch zunächst als Modesache übertrieben wurde. . . .« zit. F. B. 1888. Nr. 68. 8. März.

¹³ »Daher die Erscheinung, dass jedes der bedeutenden Porträts im Künstlerhause eine andere ideale Datierung trägt. Gemeinsam ist ihnen nur ein gewisser Zug der Ab-

sichtlichkeit. Die natürliche Zuchtwahl ist eben in der modernen Kunst eine willkürliche geworden. Es gibt wenige Bilder, die sich der Beschauer nicht ebenso gut ganz anders denken könnte. Und dann wirkt ein Beweggrund mit, welchen frühere Kunstepochen nicht kannten: der Wunsch, auf grossen Ausstellungen nicht unbemerkt zu bleiben. Das Intime, Keusche eines richtigen Menschenbildnisses geht verloren, sobald es auch die Aufgabe lösen soll, aus Hunderten hervorzustehen.« . . . F. B. 1888. Nr. 76. 16. März.

¹⁴ »Daher allerlei Probleme, namentlich der Farbe, da diese ihren Ton so augenblicklich in alle Fernen telephonirt, und der künstlerischen Handschrift, auf deren Unenträthselbarkeit manche Meister (siehe Lenbach) ein so grosses Gewicht legen. Also: es gibt eine Kunstgeschichte und es gibt Kunstaussstellungen; aus diesen beiden Thatsachen ist das eigentlich Moderne an unseren Porträts zu erklären. Aus jener malt man heraus und in diese malt man hinein. In einer so reflektirten Kunst muss wohl mehr Hirn, als Blut zu spüren sein; selbst bei den besten Meistern erscheint das Können vor Allem als ein Wissen. Suchen wir nach einem einzigen Worte, mit dem dieses moderne Element ausgedrücken wäre, so finden wir allenfalls das Wort »interessant« Was man so nennt, das ist im Grunde nichts Anderes als eine direkte Beziehung des Kunstwerkes auf die Persönlichkeit des Beschauers. In grossen Zeiten rechnet die Kunst, denn sie rechnet ja immer, auf die starken Seiten des Publikums, auf die kräftigen Aufwallungen des allgemeinen Temperaments; sie will imponieren, hinreissen, Liebe und Bewunderung erwecken. In kleineren Zeiten macht sie sich die Kunst im Gegentheil die sorglich ausgekundschafteten Schwächen der Menge zu Nutzen — und auch der Einzelne ist ja meist nur ein Stück Menge. Sie kennt aus langer Erfahrung die kleinen Liebhabereien des Beschauers, sie rechnet mit seiner Neugierde, seiner Sinnlichkeit, seiner Bereitwilligkeit, sich novellistisch unterhalten zu lassen, mit dem ewigen Reiz der Toilette, mit den unfehlbaren Gewürzen der Aktualität, Pikanterie und Sensation. Auf solchen kleinen Umwegen, die zu den unbewachten Stellen seines Wesens führen, kommt sie ihm bei, und diese Geschicklichkeit, seinen persönlichen Neigungen zu schmeicheln, auf feine kleinen Passionen anzuspüren, ist der Inhalt des sogenannten »Interessanten«. Grössere Talente wissen dabei den Kern der Sache zu retten, kleinere opfern ihn unbedenklich. Aber: interessant zu sein ist Alles; von Herkomer hinab bis zu Gussow, vom Fröschl hinauf bis zu Lenbach. Um welchen Preis, das ist Nebensache.« Ibid. Nr. 76. 16. März.

¹⁵ »Von einer wirklichen Revolution der Malerei kann bei dieser ganzen modernen Erscheinung gewiss nicht die Rede sein. Wie auf die Mode der Dunkelmalerei naturgemäss eine Mode der Hellmalerei gefolgt ist, löst eben das befreite Licht das gefangene, die zerstreute Helligkeit die gesammelte und künstlich geleitete ab. In zwanzig Jahren, aber bei unserer Raschlebigkeit vermutlich schon früher, wird man auf diese Richtung geradeso historisch zurückblicken, wie heute auf die Impressionisten, die Darsteller des allgemeinen Ein-drucks, welche sich jetzt schon selber ablängen. Uebrigen

tappen die kühnen Neurer bei ihrer Behandlung des Lichtes gar sehr im Dunkeln und kommen aus dem Versuchen und Wiederversuchen gar nicht heraus.« F. B. 1888. Nr. 103. 13. April.

¹⁶ *Albert Ilg* (1847–1896) studierte Kunstgeschichte in Wien, wurde 1873 Custos des österr. Museums, 1876 Custos und 1884 Direktor der Sammlungen von Waffen und kunstindustriellen Gegenständen des allerrh. Kaiserhauses. Ilg war ferner Dozent für Kunstgeschichte an der k. k. Fachschule für Kunststrickerei, seit 1885 Kunstreferent der »Presse«, Mitarbeiter der »Frankfurter Zeitung«, sowie verschiedener fachwissenschaftlicher Zeitschriften und Mitglied der k. k. Central Commission für Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale.

¹⁷ Unsere Kunstpflege — in Gegen den Strom Heft I. — X. Wien 1884–1886. Seite 77–110.

¹⁸ »Wir erblicken in Modernen nur die Verzinsung einer erlebten kolossalen Vermögens zum Wohle der Gegenwart. Hat diese schon kein eigenes künstlerisches Gepräge im Sinne eines scharfumrissenen Stiles, so verschafft sie sich doch eine Art Ersatz, eine Art indirecter Selbständigkeit dadurch dass sie über den übernommenen Vorrath mit vollster Freiheit zu ihren anders gewordenen Culturzwecken schaltet und waltet.« *Albert Ilg* In: Die Pflanze in Kunst und Gewerbe — Vorwort, Gerlach, Wien 1888.

¹⁹ »Hier herrscht der Dämon der Modernität uneingeschränkt. Alles ist höchst manierirt, die Technik bis aufs Aeusserste vernachlässigt, dem Flüchtigen, Skizzenhaften gehuldigt, und überall sind jene trockenen, kroidigen, matten Töne bevorzugt, welche alle Vorzüge der Oelmalerei vermissen und die Bilder erscheinen lassen als wären es Wasserfarbenmalereien auf Packpapier. Das ist heute sehr beliebt, auch ausserhalb der belgischen Ateliers, obwohl wir uns nichts Unerfreulicherer denken können, als diese traurigen Landschaften in Spangrün und Schmutzigrau, ohne Glanz, ohne Wärme, über denen sich ein frostiges Himmelsblau wölbt, das so duftlos und ohne Perspektive scheint wie eine blau angestrichene Mauerfläche.« Ilg. In: Die Presse 1888. Nr. 97. 7. April.

²⁰ Zit. Fremdenblatt 1888. Nr. 110. 20. April.

²¹ Ibid. Fremdenblatt 1888. Nr. 110. 20. April.

²² Die Presse 1888. Nr. 112. 22. April. — Fremdenblatt 1888. Nr. 103. 13. April.

²³ Die Presse 1894. Nr. 65. 8. März. — Die Presse 1894. Nr. 86. 30. März.

²⁴ Siehe: *Peter Haiko*: Otto Wagner: Die Postsparkasse und die Kirche am Steinhof. Des Architekten Traum und des Baukünstlers Wirklichkeit. — In: Traum und Wirklichkeit — Kat. 1985. S. 104.

²⁵ Siehe: von Clemens Sokol: — Die Wiener Internationale Jubiläums Ausstellung in Allgemeine Kunst-Chronik 1895. Jg. 18. Seite 200. — Die Weihnachtsausstellung in Wiener Künstlerhaus in Allgemeine Kunst-Chronik 1895. Jg. 19. Seite 40.

²⁶ Über dieser Thema: *Maria Rennhofer*: Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende in Deutschland und Österreich 1895–1914. Ed. Christian Brandstaetter. Wien—München 1987.

²⁷ Münchener Jubiläums-Ausstellung

P. L. 1888. Nr. 170. 20. Juni.

P. L. 1888. Nr. 233. 23. Aug.

P. L. 1888. Nr. 236. 26. Aug.

P. L. 1888. Nr. 242. 1. Sept.

²⁸ Emil Schindler, der Meister des feinen Silbertones, der intimen Stimmung und der freiesten, an die launenhafte Arbeit der Radiernadel erinnernden Technik. An seiner »Brandung bei Ragusa« ist er selbst gescheitert. Sein Vorhaben war da, Wasser, Schaum und Luft zu schildern, aber gerade das Wässerige, Schaumige und Luftige ist ihm dabei ganz abhanden gekommen. Ein lebloses, papiernes Grau herrscht oben und unten, das Wasser fliesst und schimmert nicht, . . . — In: Jahres-Ausstellung im Wiener Künstlerhaus P. L. 1889. Nr. 91. 2. April.

²⁹ *Pettenkofen* (Nachruf) P. L. 1889. Nr. 82. 23. März. Jahresausstellung im Künstlerhaus F. B. 1889. Nr. 129. 11. Mai. Künstlerhaus (Pettenkofen) F. B. 1889. Nr. 329. 29. Nov. Ein alter Maler in neuem Lichte P. L. 1889. Nr. 336. 6. Dez.

³⁰ Die beiden entscheidenden Wendungen aber bringt das ungarische Element hervor, Zeichner ist Pettenkofen in Österreich geworden, Maler in Ungarn. Denn nur im Flachlande, wo die Form sie weniger stört, geht einem das Geheimniss der Farbe auf: in den Lagunen Venedigs, in der niederländischen Niederungen, im Afrikanischen Sande. Dort ist das Luft und Licht reich, Alles wird Phänomen, Alles drängt zu Malerei und Musik. In dieser Richtung liegt auch die künstlerische Zukunft Ungarns. In: Ein alter Maler in neuem Lichte P. L. 1889. Nr. 336. 6. Dez.

³¹ Revolution in der Landschaft P. L. Nr. 321. 15. Nov.

³² Ibid. P. L. Nr. 321. 15. Nov.

³³ Seine Horizonte mit ihren dunklen Baumgruppen und aufblinkenden Strassen fallen aus den Hintergründen heraus, aber man hat die Empfindung, als müssten sie dies auch in der Natur thun. Seine knallblauen und saftgrünen Gewässer scheinen Alles, was sich in ihnen spiegelt gleichsam körperlich aufzulösen und mit sich zu schwemmen, aber man kann sich nicht helfen, man glaubt ihnen. Ibid. P. L. Nr. 321. 15. Nov.

³⁴ Was ist denn nun eigentlich der Unterschied zwischen diesen wirklichen Naturfarben Reid's und den unmöglichen Mythologiefarben Arnold Böcklin's, der die ultramarinblauen Meere mit Silbestraufen malt und die malachitgrünen Nixen mit bernsteingelbem Haar? Und man antwortet sich erst leise, dann immer lauter: Eigentlich gar keiner. Beide sind Farbenromantiker jeder in seiner Art. Und Courtens in seinem »goldenen Regen« ist es auch und Bartels in seiner Brandung ist es ebenfalls. Denn diese ganze Natur malt doch keiner, sondern nur eine gewisse Auswahl ihrer Eigenschaften, wie sie nicht ihrer, sondern seiner Eigenart past. Das Bild ist stets ein will kürliches; Manches darin ist unterdrückt Manches übertrieben. Ibid. P. L. 1891. Nr. 321. 15. Nov.

³⁵ Neues von Böcklin und Anderes (Österreichischer Kunstverein) F. B. 1889. Nr. 137. 19. Mai.

³⁶ Der Salon der Zurückgewiesenen F. B. 1889. Nr. 105. 16. April.

³⁷ Makart's Ariadne (Österreichischer Kunstverein) F. B. 1890. Nr. 25. 26. Jänner.

³⁸ Jahresausstellung im Künstlerhaus F. B. 1890. Nr. 136. 18. Mai.

³⁹ Künstlerhaus (Die Sammlung Königswarter) F. B. 1890. Nr. 155. 7. Juni.

⁴⁰ Künstlerhaus. Ibid. F. B. 1890. Nr. 313. 14. Nov.

⁴¹ Neumalerei P. L. 1890. Nr. 342. 14. Dez. Künstlerhaus F. B. 1890. Nr. 343. 16. Dez.

⁴² . . . Bilde diesem hochbegabten Vormanne einer Richtung, die eigentilch besser weiss, was sie nicht will, als was sie will [. . .] . . . Sie scheut die alternde Konvention der Malerwerkstätten und möchte die Natur unter natürlicheren Bedingungen darstellen. Ein leidenschaftliches Suchen nach solchen ist Alles, was unter so mancherlei neumodischen Bezeichnungen wie Hellmalerei, Freilichtmalerei, Wahrmalerei u. s. die Kunstsäle des Kontinents füllt. Künstlerhaus. F. B. 1890. Nr. 343. 16. Dez.

⁴³ Die XX. Jahresausstellung im Künstlerhaus I. Pax F. B. 1891. Nr. 76. 18. März.

⁴⁴ Siehe: Künstlerhaus F. B. 1891. Nr. 339. 10. Dez.

⁴⁵ Die Jahresausstellung im Künstlerhaus VII. Genre F. B. 1891. Nr. 125. 7. Mai.

⁴⁶ Die XX. Jahresausstellung im Künstlerhaus — Landschaft F. B. 1891. Nr. 127. 9. Mai.

⁴⁷ Aus dem Wiener Künstlerhaus — P. L. 1891. Nr. 112. 24. April.

⁴⁸ Die XXI. Jahresausstellung im Künstlerhaus — F. B. 1892. Nr. 98. 7. April.

⁴⁹ Revolution in der Landschaft — P. L. 1891. Nr. 321. 15. Nov.

⁵⁰ Die XXI. Jahresausstellung im Künstlerhaus III. Honorationen. F. B. 1892. Nr. 100.: April.

⁵¹ „Theodor v. Hörmann hat sich sehr geändert und sucht starke Farbenwirkungen aus Misstonen abzuleiten, was ihm übrigens in zwei kleineren Bildern (z. B. „Haus bei Schleissheim“) gelingt. Sein Schneebild „Am Tränkberge in Znaim“ wirkt nur sonderbar; der Schnee ist keiner und an Luft fehlt es überhaupt.“ — Zit. in: Die XXI. Jahresausstellung im Künstlerhaus VII. Landschaft und Anderes. F. B. 1892. Nr. 146. 26. Mai.

- ⁵² Von der Wiener Galerie F. B. 1892. Nr. 290. 19. Okt.
⁵³ Am Jubeltage der Akademie der bildenden Künste F. B. 1892. Nr. 297. 26. Okt.
⁵⁴ *Emil J. Schindler* (Nachruf) F. B. 1892. Nr. 225. 14. Aug.
⁵⁵ Schindler's Nachlass (Künstlerhaus) F. B. 1892. Nr. 327. 25. Nov.
⁵⁶ Von der Wiener Galerie F. B. 1892. Nr. 290. 19. Okt.
⁵⁷ Münchener Brief F. B. 1895. Nr. 260. 22. Sept.
⁵⁸ Gesammelte Schriften von Dr. Adolf Silberstein P. L. 1895. Nr. 1. 1. Jänner.
⁵⁹ Graphische Ausstellung F. B. 1894. Nr. 67. 20. März. Schabkunst F. B. 1894. Nr. 289. 21. Okt.
⁶⁰ *Bertha Zuckerhandl*: Ludwig Hevesi (Nachruf) in Wiener Allgemeine Zeitung, 1910. Nr. 9574. 28. Febr.
⁶¹ Hermann Bahr: Ludwig Hevesi in Die Zeit, 1898. Nr. 197. 9. Juli.
⁶² *Herman Uhde-Bernay*: Richard Muther in Mittler und Meister. München 1948.
⁶³ *Loris*: Die malerische Arbeit unseres Jahrhunderts. R. Muther, „Geschichte der Malerei in 19. Jahrhundert“ in: H. v. Hoffmannstahl: Prosa I. Frankfurt 1956. S. 140–146.
⁶⁴ *Hermann Bahr*: Studien zur Kritik der Moderne. Wien 1894. Seite 195.
⁶⁵ Eine „moderne“ Geschichte der modernen Malerei. P. L. 1894. Nr. 182. 29. Juli.
⁶⁶ *Hugo von Hoffmannstahl*: Die malerische Arbeit unseres Jahrhunderts. R. Muther, „Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert.“ in Prosa I. Frankfurt 1956. S. 97–98.
⁶⁷ Ungarische Kunstwerke in Wien. P. L. 1894. Nr. 122. 20. Mai.
⁶⁸ Englische Bilder in Wien F. B. 1894. Nr. 68. 11. März
Französische Bilder F. B. 1894. Nr. 74. 17. März.
Deutsche Bilder F. B. 1894. Nr. 82. 25. März.
Malerische Rundreise F. B. 1894. Nr. 95. 8. April
Moderne Malerei F. B. 1894. Nr. 254. 16. Sept.
Englische Bilder in Wien F. B. 1894. Nr. 68. 11. März.
⁶⁹ Holländische Bilder F. B. 1894. Nr. 88. 1. April.
⁷⁰ Siehe in „Acht Jahre Sezession“ – Wien 1906. Anhang: „Die Münchener Sezession in Wien I. 523 – II. Moderne Malerei. Zur Ausstellung der Sezession im Künstlerhause 525. III. Neue Werke von Stuck 531. IV. Neu-München und Gefolge 535.
⁷¹ Moderne Malerei F. B. 1894. Nr. 254. 16. Sept.
Münchener Brief I. F. B. 1895. Nr. 260. 22. Sept.
Münchener Brief II. F. B. 1895. Nr. 267. 29. Sept.
Münchener Brief I. P. L. 1895. Nr. 228. 22. Sept.
Münchener Brief II. P. L. 1895. Nr. 230. 25. Sept.
⁷² Graphische Ausstellung F. B. 1894. Nr. 67. 10. März.
Schabkunst F. B. 1894. Nr. 289. 21. Okt.
Ausstellung der Kunstgewerbeschule F. B. 1895. Nr. 286. 18. Okt.
⁷³ Venezianische Kunsttage F. B. 1895. Nr. 118. 1. Mai.
Internationale Kunst in Venedig P. L. 1895. Nr. 104. 1. Mai.
⁷⁴ „Er ist unter uns der grosse Herold der neuen Kunst gewesen. Mögen andere lauter geblasen haben, aber bei seiner sanften Flöte sind die alten Mauern eingesunken. Das wollen wir ihm niemals vergessen.“ In Hermann Bahr: Ludwig Hevesi. Die Zeit 1898. Nr. 197. 9. Juli.
⁷⁵ Künstlerhaus F. B. 1890. Nr. 155. 7. Juni.
Die Galerie Königswarter P. L. 1890. Nr. 156. 8. Juni.
Eine Sommerausstellung F. B. 1891. Nr. 181. 4. Juli.
Künstlerhaus F. B. 1890. Nr. 313. 14. Nov.
Eine Japanische Ausstellung F. B. 1892. Nr. 348. 16. Dez.
Künstlerhaus F. B. 1893. Nr. 184. 6. Juli.
⁷⁶ Schindler's Nachlass F. B. 1892. Nr. 327. 25. Nov.
Leopold K. Müller F. B. 1893. Nr. 53. 23. Febr.
⁷⁷ Graf Edmund Zichy F. B. 1894. Nr. 28. 30. Jänner.
⁷⁸ Jahresausstellung im Künstlerhause F. B. 1893. Nr. 89. 31. März.
Jahresausstellung im Künstlerhause F. B. 1893. Nr. 106. 18. April.
⁷⁹ Englische Bilder in Wien F. B. 1894. Nr. 68. 11. März.
⁸⁰ Aus dem Wiener Künstlerhause P. L. 1895. Nr. 311. 29. Dez.
Verschiedene Kunst F. B. 1893. Nr. 179. 1. Juli.
⁸¹ Jahresausstellung im Künstlerhause F. B. 1895. Nr. 117. 30. April.
Theodor Hörmann F. B. 1895. Nr. 186. 10. Juli.
⁸² Ungarische Kunstwerke in Wien P. L. 1894. Nr. 122. 20. Mai.
⁸³ Altkunst – Neukunst F. B. 1909. Nr. 156. 8. Juni.
⁸⁴ *Richard Muther*: Makart Bouquet und Blumenstraus in Studien und Kritiken I. 1900. Wiener Verlag, Seite 169.
⁸⁵ In „Vor Thorschluss“ F. B. 1894. Nr. 149. 2. Juni.
⁸⁶ *Arthur Roessler*: Speidel und Hevesi. Zwei Bildnisminiaturen in einem Rahmen. Wila Verlagsaktiengesellschaft, Wien/Leipzig, 1923.