

## DER EINFLUSS DER FRANZÖSISCHEN POSTIMPRESSIONISTEN IN WIEN UND BUDAPEST\*

Die Analyse stilistischer Einflüsse bildet seit jeher einen wesentlichen Bestandteil kunsthistorischer Methodik; birgt jedoch die Gefahr in sich, bei der Bewertung künstlerischer Leistungen eine allzu normative Ästhetik anzuwenden und alles in das Korsett eines rigiden Fortschrittsdenkens zu zwingen. Diese seit langem gebräuchliche Fixierung auf die Erneuerung und Erweiterung des Formenrepertoires in der Malerei ist in der Stilgeschichte seit der Jahrhundertwende an die Entwicklung in Frankreich, vor allem in Paris, gebunden, während die Eigenentwicklung und die Sonderwege der Kunst anderer Nationen wie der Deutschen, Österreicher und Ungarn als zurückgebliebene, provinzielle oder gar epigonale Erscheinung eingeschätzt werden.

Auch wenn der vorliegende Aufsatz die Geschichte der Rezeption der – in der Mehrzahl tatsächlich französischen – Postimpressionisten in Wien und Budapest zu rekonstruieren versucht, möchte er unter allen Umständen den Eindruck vermeiden, die Kunst der Jahrhundertwende hätte in diesem mitteleuropäischen Raum auf Grund der bloßen Tatsache, daß sie die radikaleren postimpressionistischen Formkonzepte und Stilexperimente nur mit Verzögerung und dann stets gedämpft, selektiv und nie in der ursprünglichen radikalen und reinen Form übernommen hat, in ästhetischer Hinsicht nur ein niedrigeres künstlerisches Niveau erreicht.

Diese retardierte und modifizierte Rezeption wird oft als Schwäche, als zu tiefe Verwurzelung in der Konvention und als Neigung zum Kompromiß ausgelegt; ich erblicke in ihr aber viel eher einen natürlichen Reflex der Künstler in diesem Teil des Kontinents (also Mitteleuropas), die zwar auf der Höhe der Zeit stehen wollten und sich dabei stilistischer Vokabeln aus den neuen Formsprachen zu bedienen wußten, die aber ihre Individualität keinesfalls zugunsten einer völligen Identifizierung aufzugeben gedachten.

Daß es sich so verhielt, bezeugt in eindrucksvoller Weise Ludwig Hevesi, der 1898 in seiner zusammenfassenden Darstellung der Ziele der Secession eine goldene Regel der freien künstlerischen Individualität aufstellte:

„... wie die ‚Sezession‘ die Befreiung einer Gesamtheit bildet, so bedeutet ‚Sezessionist‘ die Befreiung des einzelnen auch innerhalb seiner neuen Gesamtheit. [...] ... Noch nie war die Kunst so individuell wie heute. Die Not der Traditionslosigkeit ist zur Tugend geworden, und nur wer ein Selbsteigner ist, wird heute als ein Echter anerkannt ... Da sähe man also den Sieg der Persönlichkeit auf der ganzen Linie“<sup>1</sup>.

Hermann Bahrs Formulierung war pathetischer, aber sie reflektierte genau denselben Gesichtspunkt:

„Seine Welt zeige der Künstler: die Schönheit, die mit ihm geboren wird, die niemals noch war, die niemals mehr sein wird!“<sup>2</sup>

\* Dieser Aufsatz ist die ergänzte Version eines Vortrages, der im Mai 1988 in Straßburg gehalten wurde.

Das Ziel des Kunstwillens der Künstler der Secession bestand von Anfang an darin, einen freien, eigenen modernen Stil auszuarbeiten; das Gesamtziel war ein Wiener Stil, innerhalb dessen aber jeder Künstler seine persönliche Tonart, Stimme finden sollte.

## I. Die Postimpressionisten in Wien

„Die Vereinigung bildender Künstler Österreichs macht mit dieser ihrer ersten Ausstellung zum ersten Male in Wien den Versuch, dem Publicum eine Elite-Ausstellung spezifisch moderner Kunstwerke zu bieten ...

... Nachdem der größte Theil unseres Publicums bisher in süßer Unkenntniß über die machtvolle Kunstbewegung im Auslande gelassen wurde, waren wir gerade bei unserer ersten Ausstellung bestrebt, ein Bild der modernen Kunst des Auslandes zu bieten, damit das Publicum einen neuen und höheren Maßstab für die Bewertung der heimischen Hervorbringungen erhalte“<sup>3</sup>.

Im Katalog-Vorwort der ersten Ausstellung der Wiener Secession wurden alle wichtigen Prinzipien zusammengefaßt, die die musterhafte Offenheit dieser bahnbrechenden Künstlerschar gegenüber den zeitgenössischen modernen Kunstströmungen charakterisierten. Diese Offenheit war Kritikern wie Ludwig Hevesi und Hermann Bahr, aber auch Künstlern wie Engelhart seit langem ein Bedürfnis gewesen und hatte ihr unmittelbares Vorbild in der Ausstellungspolitik der Münchener Internationalen Ausstellungen im Glaspalast gehabt.

Die Betonung ästhetischer Qualität und Modernität hingegen geht auf die Zielsetzungen der unmittelbaren Vorbildorganisation der 1892 gegründeten und in Wien gut bekannten Münchener Sezession zurück. Auch in München wurde am Anfang der Gründung stark betont: „Die repräsentativen Münchener Ausstellungen müssen Eliteausstellungen sein“<sup>4</sup>. Auch die Wiener Secession wollte dieses Eliteprinzip in ihrer Ausstellungspolitik gegenüber dem Künstlerhaus verwirklichen.

Wer waren aber die damals als führende moderne Künstler angesehenen Meister Europas, die bei ihren Zeitgenossen in solchem Ruhm und Ansehen standen, daß sie einer von Nachholkomplexen erfüllten jungen Wiener Künstlergeneration zum Vorbild dienen sollten?

1897 herrschte überall in Europa, auch in Frankreich, ein vielschichtiger Stilpluralismus, dessen Bezeichnung „Postimpressionismus“ seit Roger Fry 1910 für die Londoner Ausstellung den lockeren bequemeren Terminus geprägt hat, noch immer in Gebrauch ist<sup>5</sup>. Er umfaßt ungefähr die letzten zwanzig Jahre des 19. Jahrhunderts, also die Spätwerke der Klassiker des Impressionismus wie Monet, Degas, Renoir, die von Seurat und Signac angeführten neoimpressionistischen oder divisionistischen Stiltendenzen, das Schaffen mancher Symbolisten wie Odilon Redon und Puvis de Chavannes, die Kunst der „Nabis“, also die Pariser Intimisten, Synthetisten und zu guter Letzt natürlich auch die sogenannten „Evangelisten“ der Avantgarde-Malerei des 20. Jahrhunderts: Cézanne, Gauguin und van Gogh. Gerade wegen der eigentlichen Inhaltslosigkeit des Terminus technicus „Postimpressionismus“ werden wir immer nur über den Einfluß einzelner Tendenzen oder Meister sprechen.

1898, auf der ersten Ausstellung der Secession, wurden 41 Werke französischer Meister ausgestellt, darunter drei Kartons von Puvis de Chavannes (für die noch unausgeführten Fresken im Pariser Panthéon), 15 Werke Rodins und eines von

Carrière. Die übrigen Meister jedoch waren die auch offiziell weit anerkannten modischen Eklektizisten der „Société Nationale des Beaux-Arts“ wie z. B. Edmond Aman-Jean, Henry Martin oder Albert Besnard. Beide gehörten zur Richtung einer schmiegsamen, gefälligen Salonmalerei, die aber gegenüber der neuen hellen Palette, der lockeren, sogar divisionistischen Pinselführung und den gedämpften Farbharmenien der Stilernerueuer aufgeschlossen war und auch moderne Themen behandelte. Sie verstanden es, alle neuen technischen und kompositionellen Errungenschaften der Stilschöpfer für ihre repräsentativen Damenporträts oder großen allegorischen Szenen so zu mildern, daß das Publikum diese gerade noch akzeptieren konnte mit der Genugtuung, im Geschmack fortschrittlich, das heißt modern, zu sein. Es ist kein Wunder, daß diese gemäßigten Modernen auch in Wien einen großen Erfolg hatten.

Es gab auch ein skurriles Zwischenspiel in der Wiener Kunstszene, als dieselben französischen Künstler – die auf der ersten Secessions-Ausstellung großen finanziellen Erfolg gehabt hatten – knapp darauf in der im April 1898 eröffneten „Jubiläumskunstaussstellung“ in den Künstlerhaus-Räumen schon wieder zu sehen waren. Auch wenn Hermann Bahr und die Secessionisten darüber empört, sogar verärgert waren, hat die erneute Präsenz von Rodin, Bernard und Puvis de Chavannes, Emile Blanche, Aman Jean, Fritz von Thaulow, Claude Monet (!), Henry Martin und Segantini auf den verschiedensten Ausstellungen viel dazu beigetragen, daß der Geschmack des „Elite-Publikums“ sich rasch modernisierte.

Neben den Franzosen war auch die – seit ihrem großen Erfolg in der „Münchener Internationalen Ausstellung“ im Glaspalast 1889 großes internationales Ansehen und Popularität genießende, schottische (genauer Glasgower) Malergruppe zu sehen (Muhrmann, John Lavery, G. A. Walton). Den in Paris lebenden Amerikaner John White Alexander könnte man vom stilistischen Gesichtspunkt auch hier erwähnen. Die Briten mit ihrer Tonmalerei, mit der eleganten gedämpften Farbskala und mit ihren aristokratisch eleganten Modellen repräsentierten den von Whistler und Sargent stammenden Porträtstil, der in Wien gewiß über großen Einfluß verfüge, z. B. Gustav Klimt: Porträt Serena Lederer, Dame vor dem Kamin (Abb. 35), Porträt Marie Henneberg (Abb. 36).

Einige Werke von Segantini repräsentierten den Neoimpressionismus und die vielumjubelten sanftgrünen Landschaften und rätselhaften Damen Knopfs den mystischen belgischen Symbolismus<sup>6</sup>.

Zahlreich waren auch österreichische Mitglieder der Secession, die zunächst in Frankreich studierten, sich aber dann – wie die meisten vom regen Kunstleben von Paris berauscht – an der offiziellen französischen Kunst orientierten. Sie studierten entweder an der Académie Julian, die Ausländern am leichtesten zugänglich war, oder bei einzelnen berühmten Meistern des Salons, wie z. B. Wilhelm Bernatzik bei Léon Bonnat oder Wilhelm List bei Bourguereau. Einige verweilten – wie Eugen Jettel – in Barbizon, und Maximilian Kurzweil arbeitete in der Bretagne.

Die Pariser Jahre haben für Josef Engelhart, Otto Friedrich und Max Kurzweil eine Aufhellung der Palette und eine elegante Leichtigkeit in der Komposition gebracht. Besonders Kurzweil knüpfte an jene erlesene lyrisch-realistische Tendenz an, die ihren berühmten Vorfahren in Bastien-Lepage hatte und deren erfolgreichste Repräsentanten in den neunziger Jahren Dagnan-Bouveret, Charles Cottet, Simon Lucien und Gaston La Touche waren. Sicher hatten die freundschaftlichen Kontakte dazu beigetragen, daß diese – heute halb in Vergessenheit geratenen, aber



Abb 35: Gustav Klimt, Dame am Kamin, 1897/98, Österreichische Galerie Wien.

damals namhaften – Meister der realistischen Bretagne-Themen in Wien oft ausgestellt wurden.

Von einem Einfluß der Klassiker des Impressionismus, von einem Einfluß Monets, des frühen Renoir usw. in Wien kann nicht die Rede sein. Den alten Vorwurf, das sei ein Mangel gewesen, kann man schon deshalb nicht akzeptieren, weil in den späten neunziger Jahren selbst im Pariser Kunstleben schon lange nicht mehr der mit dem Naturalismus eng verbundene Impressionismus der letzte Schrei war, sondern der Symbolismus, der hinter den meisten mannigfaltigen Stilexperimenten eine wesentliche Rolle gespielt hat (vgl. Puvis de Chavannes, Odilon Redon, die Pont Avon-Gruppe oder die Nabis).

Was die nur sechs, sieben Jahre später eindeutig durchgesetzte und bis heute herrschende Wertschätzung des späten 19. Jahrhunderts angeht – in welchem van Gogh, Gauguin und Cézanne an die Spitze der Kunstentwicklung gestellt wurden und wodurch diese unbestritten als die größten Bahnbrecher der Moderne kanonisiert wurden –, so hatte sich selbst in Paris 1897 diese historische Auffassung noch nicht herauskristallisiert. Die großen retrospektiven Ausstellungen der sogenannten „Evangelisten der Moderne“ kamen erst nach 1900; nur in einigen marginalen Künstlerkreisen konnte man diese – teilweise noch nicht abgeschlossenen – Maler-Ceuvres kennenlernen. Innerhalb der deutschen Kunstkritik, soweit sie überhaupt die Modernität förderte (z. B. Richard Muther, Ludwig Hevesi, Hermann Bahr), herrschte noch eine weitherzige pluralistische Kunstanschauung. Diese enthusiastische Kunstkritik, die in jeder neuen Stilvariante die neuen visuellen Lösungen schon an und für sich als positiven künstlerischen Wert betrachtete, wurde durch



Abb. 36: Gustav Klimt, Marie Henneberg, 1901/02, Halle an der Saale.

Richard Muthers bahnbrechendes Unternehmen repräsentiert, die „Geschichte der Malerei im Neunzehnten Jahrhundert“ (Drei Bände, Georg Hirth, München, 1892–1893). Zweifellos ist dieses heftig attackierte – teilweise journalistische – Werk der wichtigste Cicerone der deutschsprachigen Kunstfeuilletonisten und des neugierigen Publikums in den neunziger Jahren gewesen. Aus einem schnell entstandenen und noch in Gärung befindlichen Gesamtpanorama moderner Kunst sollte die Wiener Secession ihre eigene Auswahl treffen. Die später wiederholt erneut eingeladenen, ausgewählten Künstler verraten die verborgenen inneren Affinitäten der Wiener Moderne, aber die Namensliste der ersten Ausstellung ist eher zufällig entstanden.

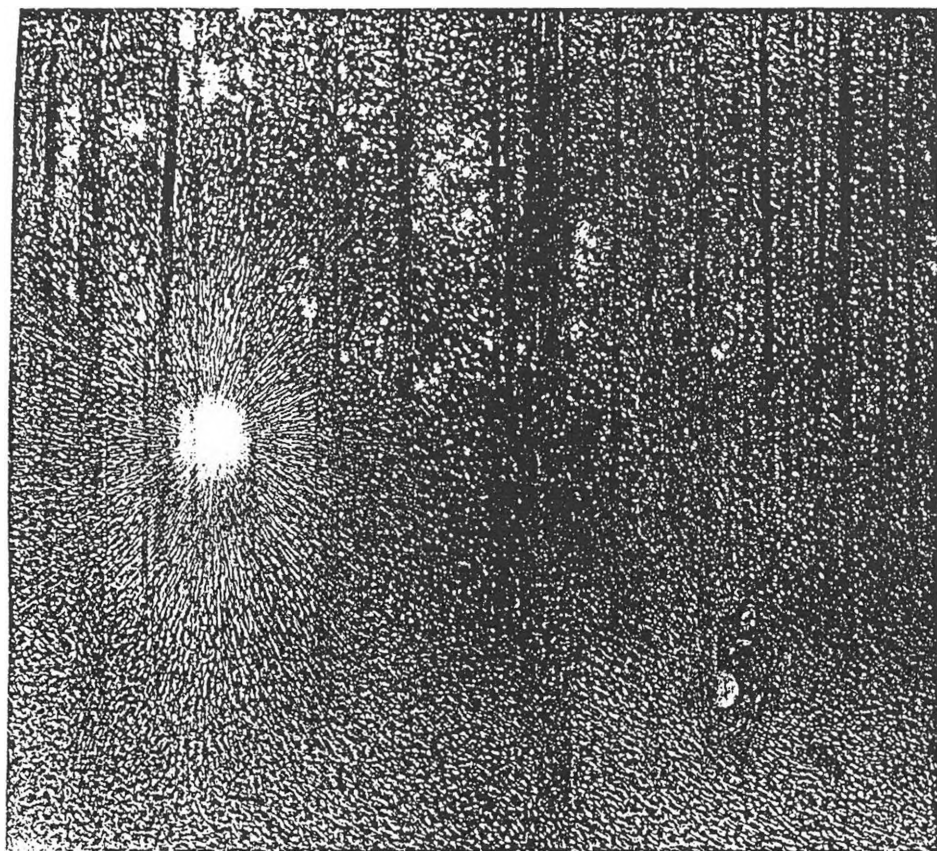


Abb 37: Walter Sigmund Lampel, Abend, 1900, Collection Bernard Goldberg.

Bei allen diesen 1898 in Wien ausgestellten Richtungen waren die philosophischen, ja esoterischen Inhalte des Sujets wichtiger als die optisch getreue Wiedergabe der Natur.

Alle technischen Errungenschaften der experimentierenden Malerei dienten dem Ausdruck jener tiefen Bedeutung der Dinge, einem tieferen Verständnis der Welt; sie sind symbolistisch interpretierbar. Im Wien der neunziger Jahre herrschte eine Empfänglichkeit und damit Anfälligkeit gegenüber den antinaturalistischen und antirationalistischen Tendenzen nicht nur in Philosophie, Literatur und Ästhetik, die – mit Ausnahme der Architektur – die Gattung der Schönen Künste beeinflusst hatten<sup>7</sup>. Nicht die „reine Augenmalerei“ (Hevesi) war das Ideal, sondern man lechtzte danach, die Welt in einer neuen Synthese zu sehen und zu erleben, dazu Werke, die verborgene Zusammenhänge spürbar machten durch synthetisierende Farbharmonien, musikalische Linien, Arabesken usw.<sup>8</sup>



Abb. 38: Adolf Böhm, Landschaft, 1901, Historisches Museum der Stadt Wien.

Auf der zweiten Ausstellung der Secession im November 1898 war es laut Hevesi das große Werk Henry Martins, das allegorische Gemälde „Vers l'abime“ (Dem Abgrund zu), das Aufsehen erregte. Vermutlich hat dieses teilweise in divisionistischer Technik gemalte Bild großen Einfluß auf Klimt ausgeübt, der gerade an seinem ersten großen Fakultätsbild „Die Philosophie“ arbeitete. Vielleicht aber

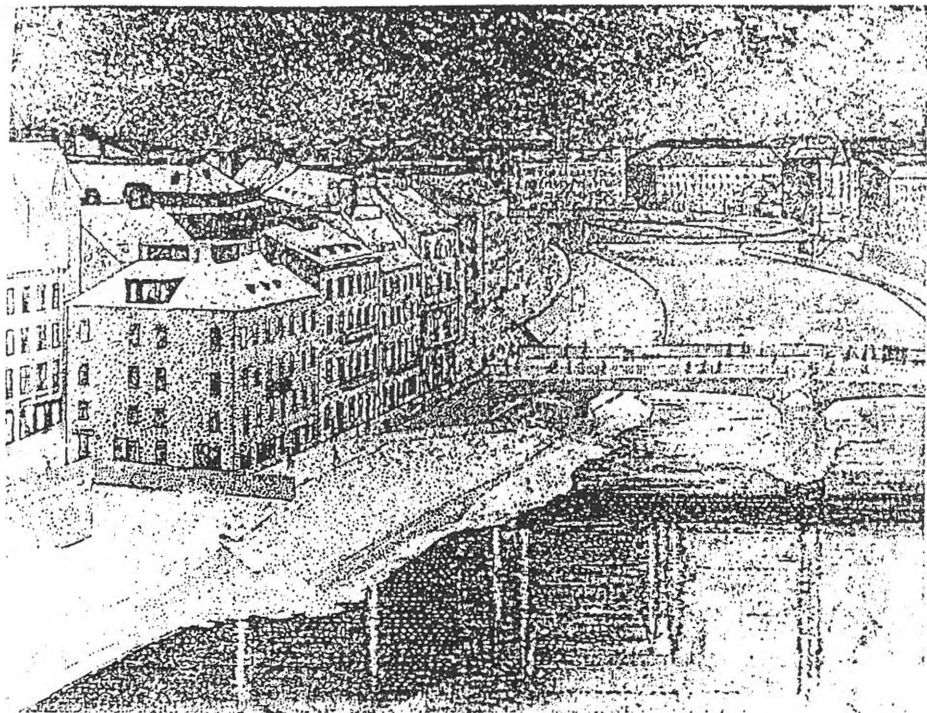


Abb. 39: Franz Jaschke, Erdberger Lände, 1903, Österreichische Galerie Wien.

gab, in historischer Perspektive, doch die Kollektion von Theo van Rysselberghe's kühnen, pointillistischen Bildern die wichtigsten Impulse für Wien<sup>9</sup>. Hevesi hat selbst eine Landschaft von Rysselberghe noch vor der Eröffnung der Ausstellung gekauft, um das Publikum zu ermutigen, ein Gleiches zu tun. Maltechnik, optischer Effekt und innere Logik, das heißt die Entwicklung von Seurats Farbtheorien hat der Kritiker in seinen Berichten für das Publikum gründlich erklärt, um die Wiener mit dieser völlig ungewohnten modernen Tendenz vertraut zu machen<sup>10</sup>. Auch später wurden auf den Ausstellungen der Secession mehrere divisionistische oder neo-impressionistische Bilder gezeigt (1900 eine große Auswahl von Signacs Werken) und auch einige Maler aus anderen Nationen, die Vertreter dieser Maltechnik waren, wie z. B. der in Wien sehr geschätzte Segantini<sup>11</sup>.

Diese Meister haben viel dazu beigetragen, daß der Neoimpressionismus in Wien bald als Merkmal der Moderne angesehen wurde. Eine lange Reihe von Werken ist im Banne dieses divisionistischen Rausches entstanden. Nicht die ganz kleinen, feinen Punkte, sondern die zarten, kurzen Pinselstriche belebten die Bildebenen (Walter Sigmund Hampel, „Abend“ 1900, Abb. 37, Adolf Böhm, „Landschaft“ 1901, Abb. 38, auf der „Judith“ Klimts an den Körperpartien, Franz Jaschke, „Erdberger Lände“ 1903, Abb. 39), doch bei sehr wenigen Bildern dienten sie der



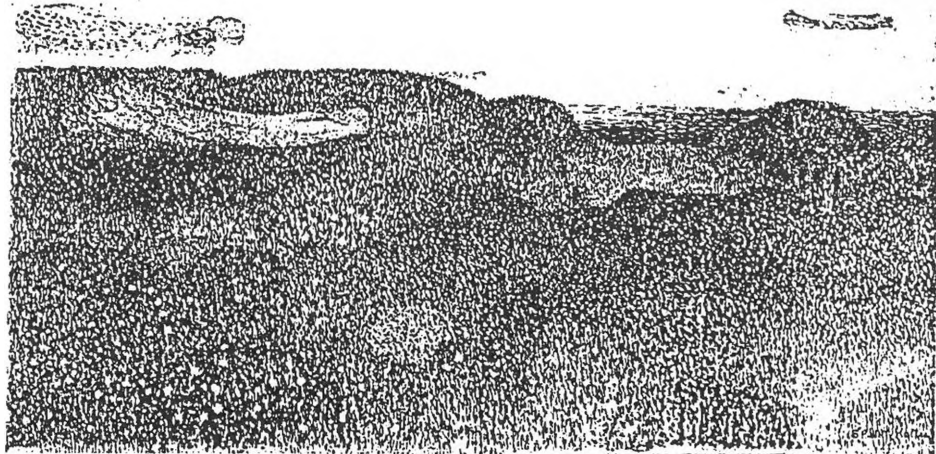


Abb. 40: Broncia Koller-Pinell, Orangenhain, 1903, Österreichische Galerie Wien.

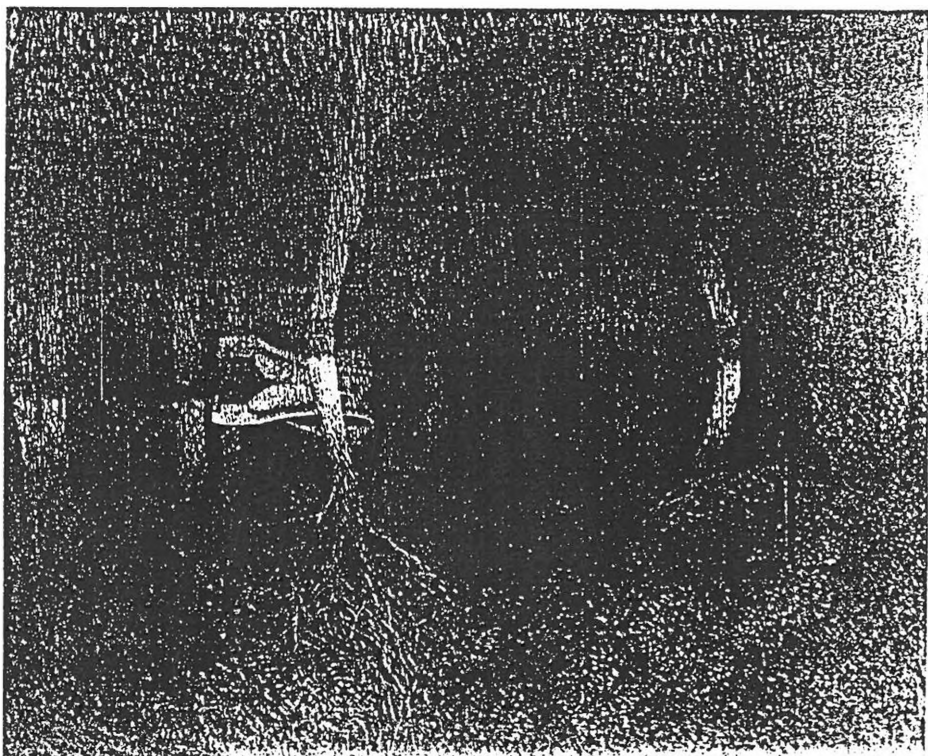


Abb. 41: Carl Moll, Dämmerung, 1900, Österreichische Galerie Wien.

optischen Farbauflösung auf komplementärem Grund (Böhm; Broncia Koller-Pinell, „Orangenhain“ 1903, Abb. 40). Eher waren sie Modulationen derselben Farbe (z. B. bei Carl Moll, „Dämmerung“ 1900, Abb. 41; „Mein Wohnzimmer“ 1903). Sogar auf Bildern Gustav Klimts kann man diese Technik entdecken („Schubert am Klavier“ oder „Porträt Marie Henneberg“ usw.). Über die „Philosophie“ schrieb Hevesi: „... In diesem Weltraum brauen die verschiedensten Blau, Violett, Grün und Grau durcheinander, und ihr Gewoge ist ganz durchsetzt von flimmerndem Gelb, das sich bis zu echtem Gold steigert. Man denkt an Weltenstaub und wirbelnde Atome, an elementare Kräfte, die erst Dinge suchen, um an ihnen fühlbar zu werden.“<sup>12</sup>

Man hat das Gefühl, daß gerade diese, auf kleine mobile Farbpartikel aufgeteilten und alles gleichsam gleichzeitig durchdringenden Farbstriche des Bildes die adäquateste visuelle Metapher und Verkörperung der anders so schwer darstellbaren philosophischen Richtung des Monismus wurden, die damals in Wien auf viele Intellektuelle eine beträchtliche Anziehungskraft ausübte (z. B. auf Hermann Bahr). Auf einem Ausschnitt der „Hygieia“ (Abb. 42) können wir sehen, mit welchen feinen kleinen Pinselstrichen Klimt seine Figuren gemalt hat. Aber genau wie bei den eklektischen französischen Malern der Zeit, die für ihre Allegorien verschiedene stilistische Mittel genützt haben, hat Klimt bei seinen wichtigsten symbolistischen Weltanschauungs-Bildern verschiedene Stilschichten und Darstellungsweisen genützt. Für ihn war der Ausdruck einer Idee und nicht der optische Eindruck oder ein maltechnisches Experiment von primärem Interesse. 1903 organisierte die Secession die berühmte Impressionisten-Ausstellung, die erstmals versuchte, die historische Entwicklung des Impressionismus in Malerei und Plastik vorzustellen. International anerkannte Mitkämpfer der modernen Kunst wie Julius Meier-Graefe, Octave Maus und Richard Muther arbeiteten an der Zusammenstellung der Kollektion.

Hevesi hat auch über die zwei Vortragsabende Richard Muthers und Meier-Graefes berichtet, wobei er die wesentlichen Unterschiede in der Betrachtungsweise der zwei Vortragenden, die zwei fundamental verschiedenen Künstlerkritiker-Generationen angehörten, einfühlsam schilderte. Es ist klar, daß Hevesi die streitbare und die alten Meister- wie z. B. Böcklin - gnadenlos als unechte Künstler abschätzende Rede Meier-Graefes weniger zusagte, auch wenn er mit der enthusiastischen Bewertung von van Gogh und Toulouse-Lautrec völlig einverstanden war. Hevesi, von Natur aus ein großer „Versöhner“, suchte eher die verbindenden Zusammenhänge als die trennenden Züge und versuchte immer, die neuen Tendenzen in eine historische Perspektive zu stellen, statt die allerneuesten Errungenschaften der Kunst als allein heilbringend zu verabsolutisieren.

In der Ausstellung wurden nicht nur die Klassiker des Impressionismus ausgestellt, sondern auch Werke der sogenannten „Ausbauer“ wie Whistler, Besnard, Simon Lucien, Liebermann, Slevogt, der Neoimpressionisten, weiters japanische Künstler und abschließend die Repräsentanten der „Übergänge zum Stil“, das heißt, Vincent van Gogh, Toulouse-Lautrec, Vuillard, Bonnard und Maurice Denis. Hevesi hat auch zwei brillante Aufsätze, einen über „Eduard Manet und seine Leute“<sup>14</sup>, also über die Impressionisten, und den anderen über „Die Nach-Impressionisten“<sup>15</sup> geschrieben; hat also Jahre, bevor dieser Terminus technicus von Roger Fry eingeführt wurde, diesen schon „spielerisch“ verwendet. Als er dem Publikum

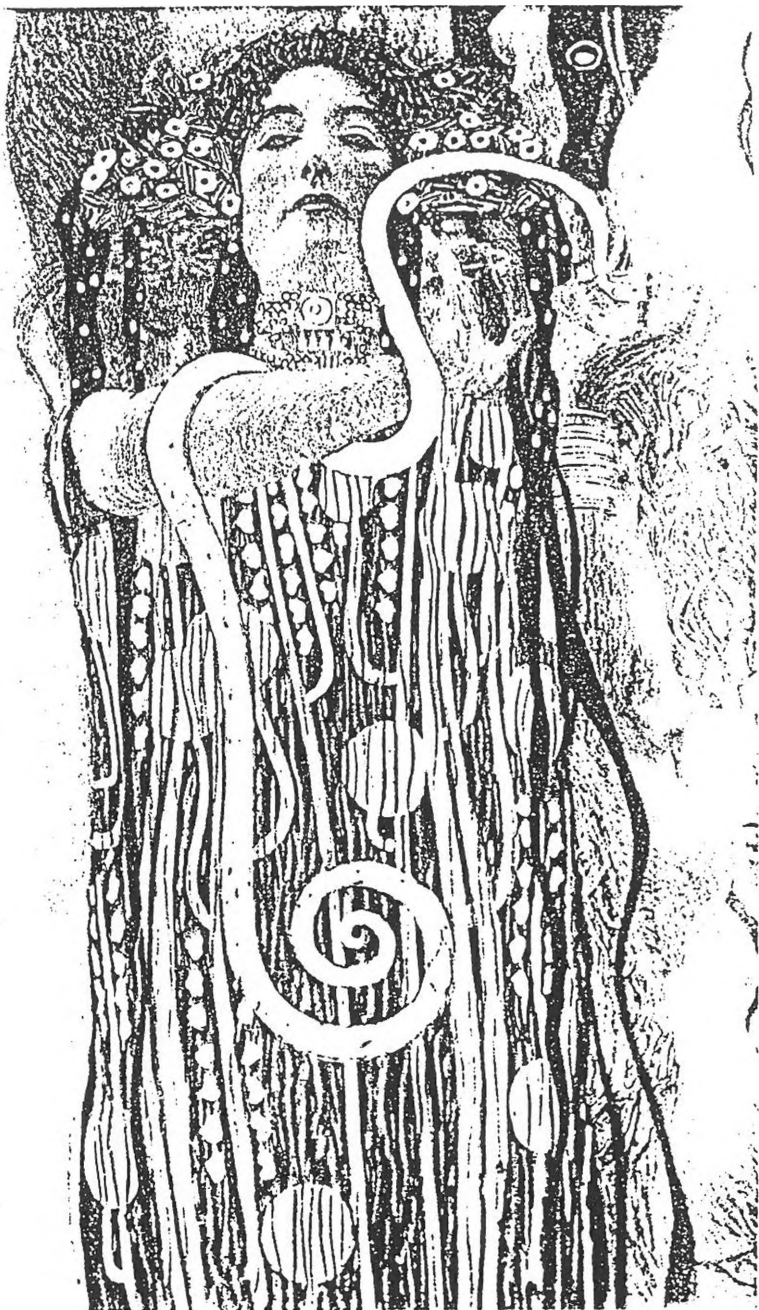


Abb. 42: Gustav Klimt, Hygieia, 1902, Ausschnitt aus Fakultätsbild „Medizin“ (zerstört).

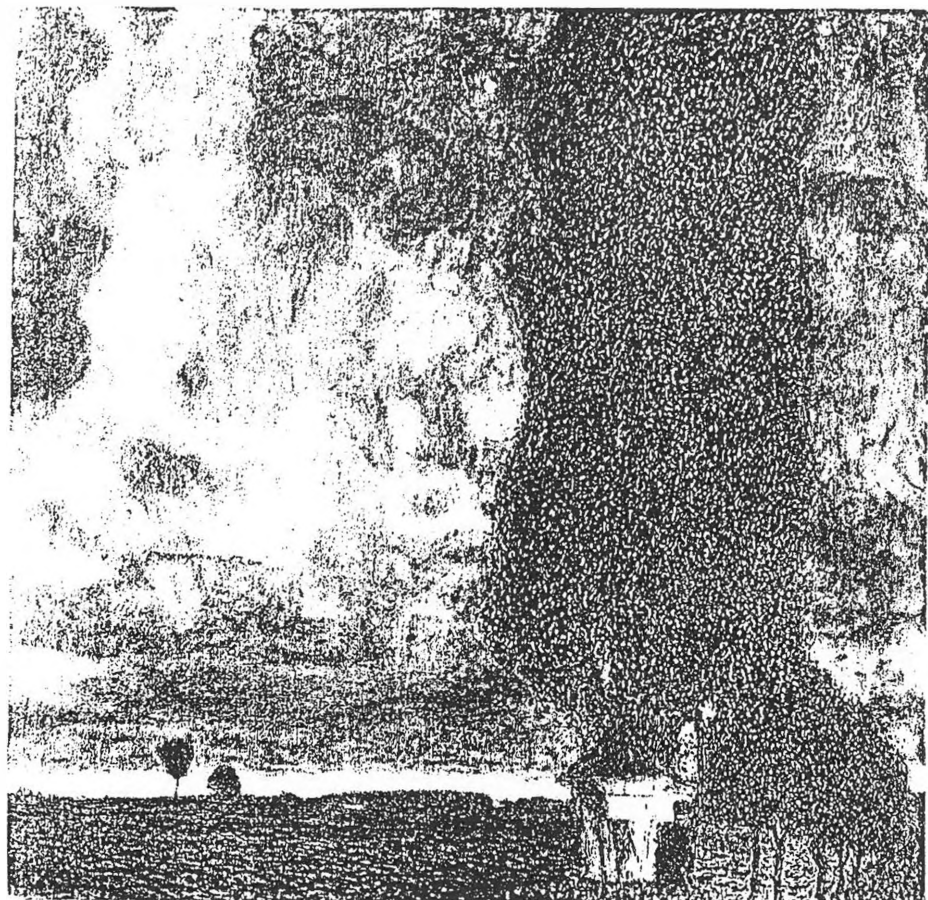


Abb. 43: Gustav Klimt, Die große Pappel (II), 1903, Sammlung Leopold Wien.

die verschiedenen Stilvarianten der modernen Malerei zu beschreiben versuchte, verwendet er nicht nur die damals schon üblichen Bezeichnungen wie „Neoimpressionisten“, sondern auch neue, einfallsreiche Termini wie „Harmonisten“, „Chromo-Luministen“ usw. Obwohl auf der Ausstellung nur zwei Bilder Gauguins zu sehen waren, hat der Kritiker diesem Maler besonders viel Platz gewidmet, so wie van Gogh und Toulouse-Lautrec.

Manche in Wien erstmals ausstellende Franzosen haben den heimischen Malern frische Impulse gegeben, z. B. Gustav Klimts „Die große Pappel (II)“ (Abb. 43). Die hellfarbigen, meistens blautönigen, religiösen Gemälde von Maurice Denis könnten Bernatziks großes Triptychon „Das Tor des Paradieses“ inspiriert haben, und die Kohlezeichnungen Mallinas zeigen einen direkten Einfluß von Odilon Redon. Vielleicht der einzige Wiener Maler, der von den „klassischen“ französischen Impressionisten beeinflusst wurde, war Josef Engelhart, der um 1903 eine Reihe von



Abb. 44: Josef Engelhart, In den Sophiensälen, 1903, Historisches Museum der Stadt Wien.

Ballszenen über die Sophiensäle gemalt hat (z. B. „Im Sophiensaal“ 1903, Abb. 44, Historisches Museum der Stadt Wien). Diese Bilder erwecken Reminiszenzen an manche Manet- oder Renoir-Kompositionen, doch ist bei Engelhart die Handlung und die Stimmung schwerfällig, die Farben und die Figuren sind konventioneller und die ganze visuelle Einstellung ist erdegebundener.

Es war vermutlich die Kunst der Nabis, die Klimt beeindruckt hat. Nur in den Interieurs von Vuillard können wir eine solche Fülle und einen solchen Reichtum von feinen Textilmustern sehen, wie sie später Klimt teilweise auf seinen Gartenbildern und danach auch auf seinen Porträts vibrieren lässt. Auch wenn wir von einer direkten Übernahme nicht sprechen können, so könnten doch Impulse von Vuillards farbenfrohen Mustern oder Bonnard's „Gewandfiguren“ – wo die bunten, gemusterten Draperien die Figuren aufsaugen und die Raumverhältnisse verwischen – auch für Klimt eine Rolle gespielt haben.

Auch nach 1905 – trotz des Austritts der Klimt-Gruppe – nahmen die Ausstellungen der Secession ihren gewohnten Lauf; auch viele Künstler aus Frankreich stellten aus. So konnte man im Jahre 1905 auf der XXIV. Ausstellung, die der religiösen Kunst gewidmet war, neben den Beuroner Künstlern drei Bilder von Maurice Denis, die elf Freskenkartons von Paul Besnard und „Die Heilige Familie“ von Gauguin sehen. Doch der zweite und für den Informationsaustausch wichtiger werdende Ausstellungsort wurde ab 1905 die von Carl Moll geleitete kleine Galerie Miethke, wo im Jänner 1906 die erste wichtige Wiener van Gogh-Ausstellung mit 45 Werken stattfand. Darauf folgte im März 1907 die Gauguin-Ausstellung (72 Werke) und im Jahre 1909 die Ausstellung von Toulouse-Lautrec (178 Werke). Man kann es niemandem übelnehmen, daß van Gogh, Gauguin, Cézanne in Mitteleuropa bis 1907 kaum bekannt waren; auch in Paris war ihre Kunst vor 1900 nur wenigen Händlern und Kollegen zugänglich. Die erste umfassende Gedächtnisausstellung für van Gogh fand 1901 (bei Bernheim-Jeune) statt, die Gedächtnisausstellung für Gauguin im Salon d'Automne 1903. (Der Salon d'Automne, der mit Unterstützung von Bonnard, Matisse usw. 1903 gegründet worden war, mit dem Ziel, die junge Kunst zu verteidigen und durchzusetzen, zeigte 1904 eine große Cézanne-Ausstellung und 1906 wieder Gauguin.)

Die große Welle der Postimpressionisten-Ausstellungen in der Monarchie fing im Jänner 1906 an, mit der oben genannten van Gogh-Ausstellung in Wien<sup>16</sup>. Die Gauguin-Ausstellung danach wurde im selben Jahr nach Budapest und nach Prag gebracht, zusammen mit einer kleineren Auswahl von Werken Cézannes<sup>17</sup>.

Auch die Internationale Kunstschau von 1909 war von unbestreitbarer Wichtigkeit, wo neben van Gogh und Gauguin neue, bis dahin in Wien nicht ausgestellte Arbeiten von Bonnard, Vuillard und Matisse zu sehen waren. (Auch Vallotton und Vlaminck wurden zur Schau gestellt.) Diese rasch aufeinanderfolgenden neuen Impulse der französischen Stilexperimente haben nicht nur auf die jüngsten Wiener Maler einen unverkennbaren Einfluß ausgeübt, vielmehr wurden der Inspiration durch die neuen Tendenzen auch jene Meister ausgesetzt, die ihren persönlichen Stil schon gefunden hatten.

Natürlich sind Klimts spätere Porträts ohne sein inniges Verhältnis zur japanischen und überhaupt asiatischen Kunst nicht vorstellbar, aber einzelne befreiende Impulse konnten ihm auch Exponate der „Kunstschau“ geben, z. B. van Goghs Porträt „Le Berceau“ (Augustine Roulin) mit seinem großblumigen Hintergrund. Es ist leider unbekannt, was Klimt auf seiner Paris-Reise von 1909 gesehen hat, aber viele seine später gemalten Werke sind Beweis dafür, mit wieviel Sensibilität er die Kunst einiger Pariser Meister beobachtet hat, um später manche fremde Stilmanieren in seinen eigenen Stil so integrieren zu können, daß durch die feinen, raffinierten Metamorphosen ein ganz neuer Effekt erzielt wurde und sie der Klimt'schen Darstellungsweise völlig assimiliert wurden. Z. B. „Der Schwarze Federhut“ 1910, USA, Privatbesitz, und „Dame mit Hut und Federboa“ 1909 (Österreichische Galerie), erregen Reminiszenzen an Toulouse-Lautrecs Stil; die „Allee im Park von Schloß Kammer“ (1912, Österreichische Galerie, Abb. 45) wiederum läßt einen an van Gogh denken. Ein völlig anderes Lebensgefühl, eine viel ruhigere und sachlichere Schauweise strahlt jedoch von Klimts Landschaft gegenüber jener van Goghs aus.

Es war hauptsächlich die junge expressionistische Generation in Wien, die sich mit diesen Impulsen auseinandersetzte. Am wenigsten können wir Gauguins Einfluß

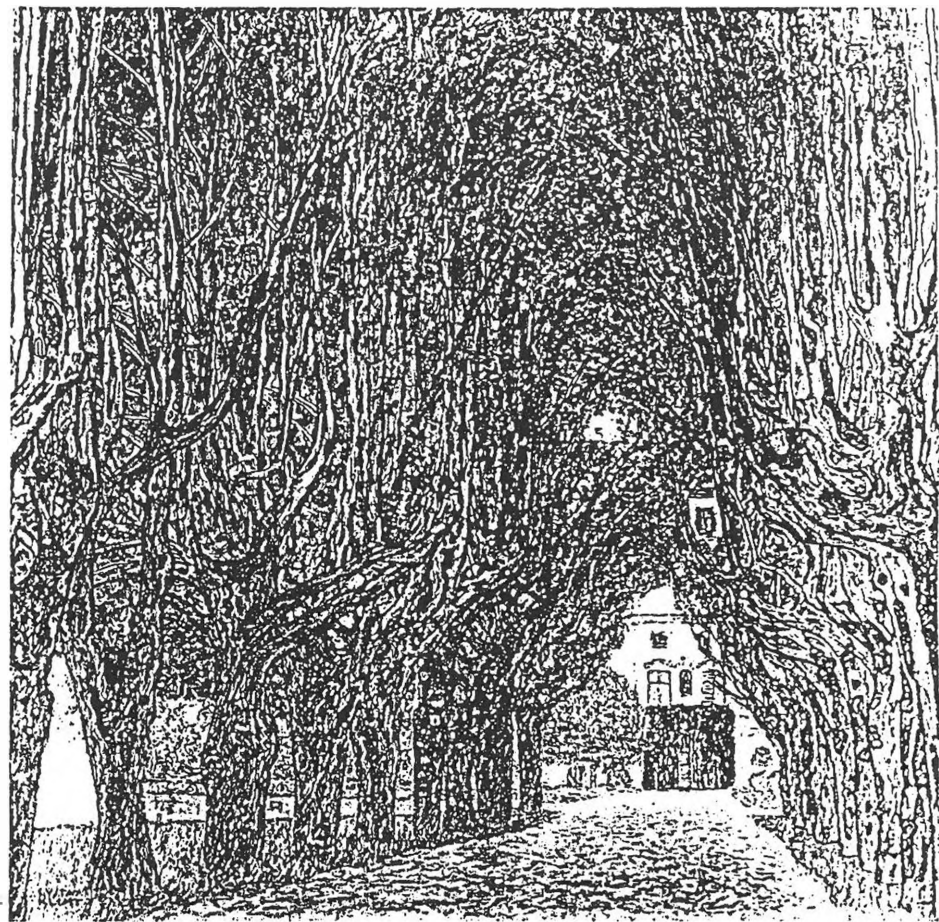


Abb. 45: Gustav Klimt, Allee im Park von Schloß Kammer, 1912. Österreichische Galerie Wien.

beobachten. Gegenüber seiner Synthese scheint das Kunstklima von Wien intransigent gewesen zu sein<sup>18</sup>. Außer einigen symbolistischen Kompositionen des jungen Kalvach und Kokoschka scheint Gauguin kaum jemanden beeinflusst zu haben. Seine fließenden, harmonischen Formen, satten Farben, seine ausgewogene symbolische Synthese, die das Traumbild des versunkenen Südsee-Urparadieses auf die Leinwand zauberte, hat in Wien kein klares Echo gefunden. Die Träume wurden hier Alpträume, und wenn auch manche feurige Farbenkompositionen von Kalvach oder Kokoschka die Gauguinsche Palette in Erinnerung rufen, werden die Farben hier mit zackigen, grotesken, sogar verkrampften Märchenfiguren verbunden<sup>19</sup>; dadurch entstehen völlig andere Stimmungen und eine verschiedene

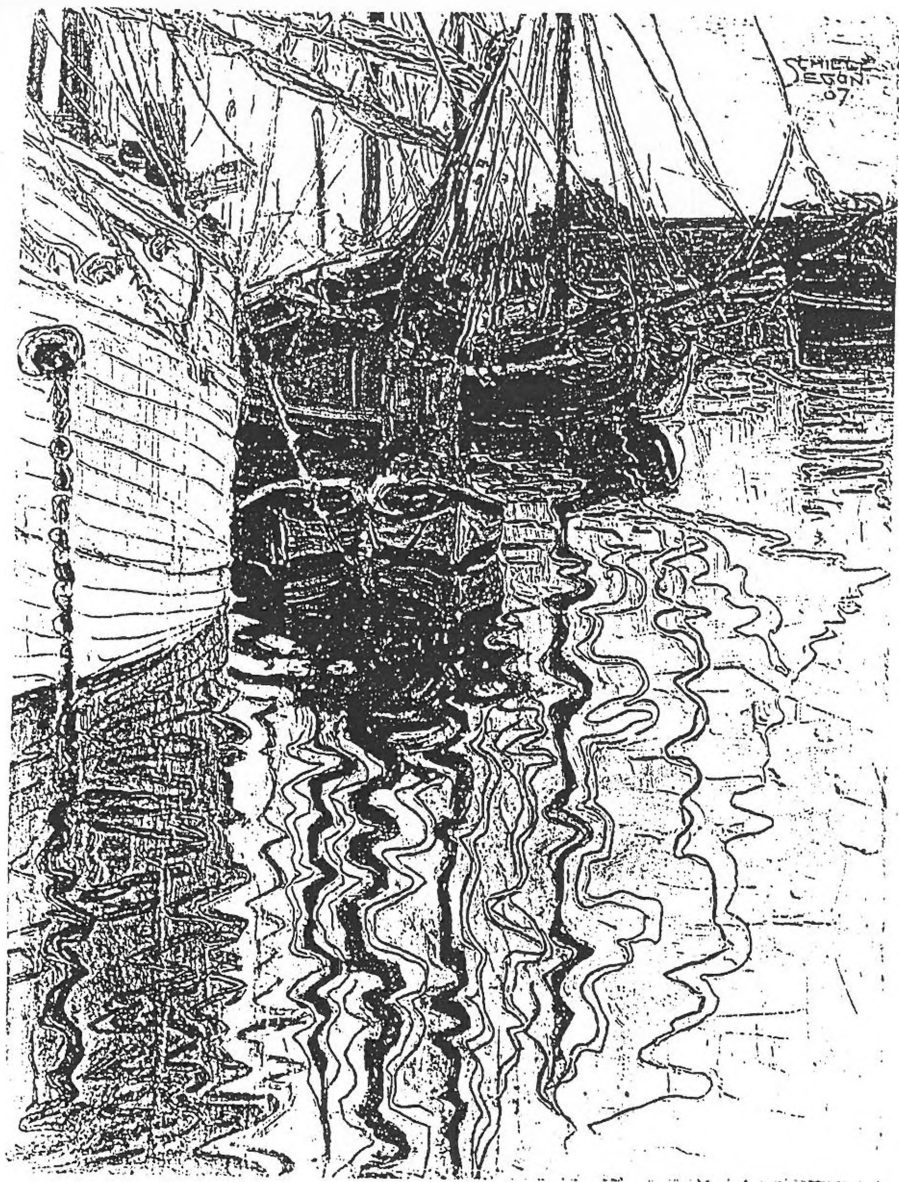


Abb. 46: Egon Schiele, Hafen in Triest, 1907, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz.



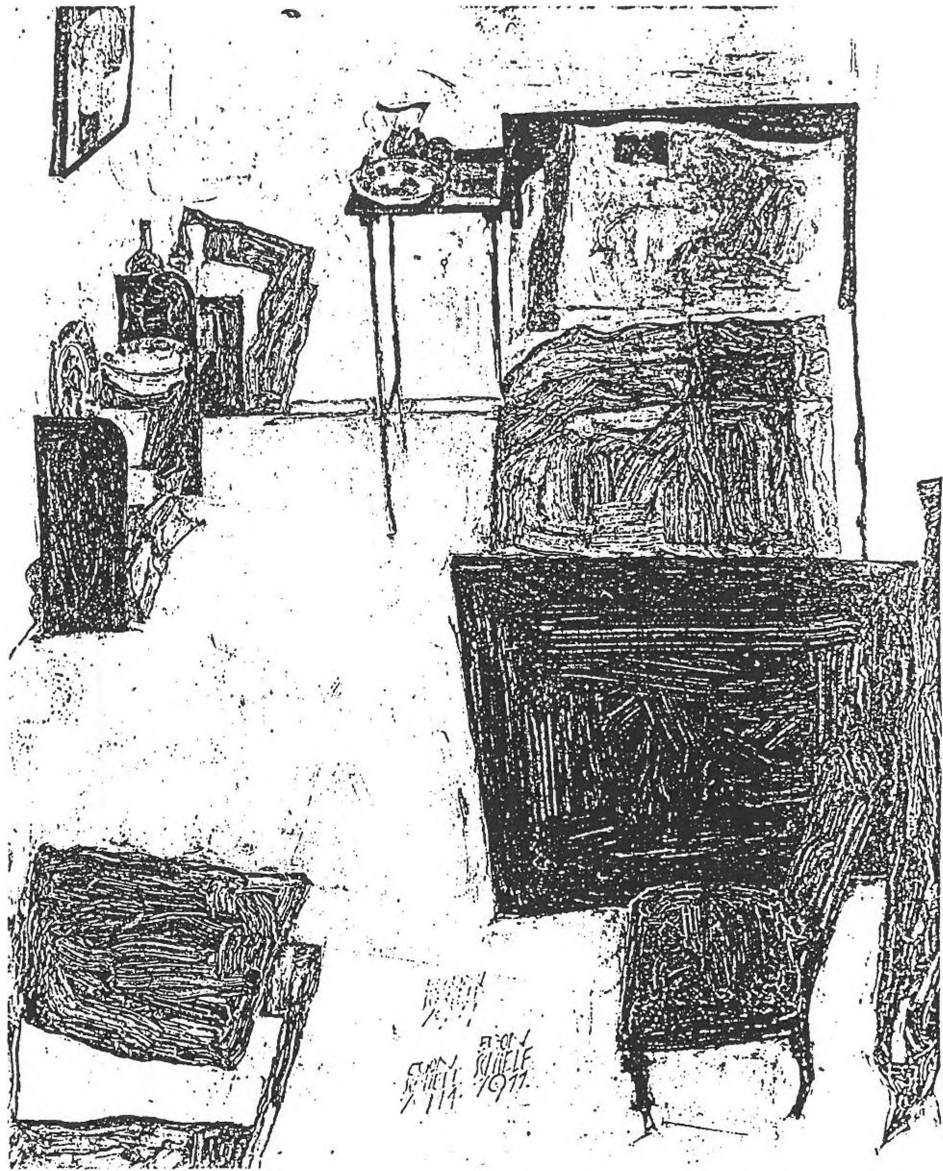


Abb. 47: Egon Schiele, Das Zimmer des Künstlers in Neulengbach, 1911, Historisches Museum der Stadt Wien.

mystisch gefärbte Symbolwelt (Kokoschkas „Die träumenden Knaben“ 1908). Gauguins ausgewogene Synthese war der Überspanntheit der jungen Wiener Expressionisten wohl fremd.

Dagegen hat hier van Gogh einen wesentlich tieferen, wenn auch nicht unbedingt in genau nachgeahmten Stilmerkmalen sich manifestierenden Einfluß ausgeübt.

Die größte Formähnlichkeit mit van Goghs Landschaften zeigt ein einzelnes Klimt-Bild, das schon oben erwähnte „Allee im Park von Schloß Kammer“. Ganz anders setzte sich Schiele mit der Kunst von Goghs auseinander. Für ihn bedeuteten, abgesehen von einigen ganz frühen Werken aus den Studienjahren (z. B. „Der Hafen von Triest“, Abb. 46), die vermenschlichten Gegenstände van Goghs ein fesselndes Beispiel, so daß er beinahe Paraphrasen mancher Bilder malte, aber in seinem eigenen, eckigen, scharf geometrischen Stil, z. B. die verschiedenen, zwischen 1907 und 1916 gemalten verblühten Sonnenblumen. Das 1911 auf Holz gemalte „Schlafzimmer in Neulengbach“ (Abb. 47) steht besonders kompositionell in der Nachfolge von van Goghs berühmtem „Schlafzimmer in Arles“, 1888, das Schiele bereits 1909 im Original sah. Doch Schiele verstärkt die Draufsicht und dadurch auch das Gegeneinander der horizontalen und vertikalen Linien der Komposition, dadurch verlieren die Möbel ihre Plastizität und Körperlichkeit. So erhält das Bild fast kubistische Qualitäten, die aufgrund der kontrastierenden hellen und schwarzen Farbakzente beinahe abstrakt wirken. Wir überschätzen wohl van Goghs Vorbild für Schiele nicht zu sehr, wenn wir vermuten, daß die Baum-Gleichnisse Schieles, die nicht selten als Selbstbildnisse interpretierbar sind, ihre wichtigen Vorfahren in den Zypressen und Olivenbäumen van Goghs haben. So wie für van Gogh war für Schiele das Bild die Erlösung aus einer menschlichen „Katastrophenlage“.

Diese „vorbildliche Tragik“ – wie Paul Klee van Goghs Lebensentwurf nannte – wiederholte sich auch bei Gerstl.

Van Goghs tragisches Schicksal blieb eine geheime Wirkkraft in der ganzen Lebenshaltung der österreichischen Expressionisten und nicht nur für Gerstl – auch bei Kokoschka – und, wenn auch stilistisch-formal weniger, bei Schiele. Auch die Malweise, der Duktus des Pinselstrichs van Goghs, aber auch Vuillards, haben Gerstl vermutlich einen nicht zu überschenden Impuls gegeben (Abb. 48). Aber „Gerstl ging – van Gogh gleich – in seiner Malerei bis an die äußersten Grenzen, die dem malerischen Expressionismus damals in der Auseinandersetzung mit der Erfahrungswelt zugänglich waren. ... „Er verstand Malerei ganz als grelle Selbstentäußerung“<sup>22</sup>.

Kokoschka wuchs in der ästhetischen Formkunst der Wiener Secession auf und mußte sich erst von der Grammatik der eckigen Formen, der zackigen Linienführung frei machen, um einen eigenen Stil entwickeln zu können.

Wenn wir van Goghs Inspiration in Kokoschkas Kunst suchen, können wir das nicht so sehr in den formalen Stilmerkmalen ausfindig machen als in der Heftigkeit des Schöpfungsaktes, in dem von Emotionen durchtränkten Duktus der Handführung und in dem leidenschaftlichen Drang, zur verborgenen Seele der Erscheinungen vorzudringen (z. B. Porträt Peter Altenbergs 1909). Doch wenn im Duktus der Handzeichnung, im rhythmischen Linienzug van Goghs ein Kraftfeld zwischen dem Menschen und seiner Umgebung entsteht (die oft nicht nur dekorativ farbig, sondern sogar mit Mustern belebt ist), brechen bei Kokoschka die heftigen, rhythmischen Konturen in Scheiben auf, und die tief verletzbaren Individuen sind



Abb. 48: Richard Gerstl: Selbstbildnis – Der Lachende, 1908, Österreichische Galerie Wien.



Abb. 49: Oskar Kokoschka, Carl Moll, 1913, Österreichische Galerie Wien.

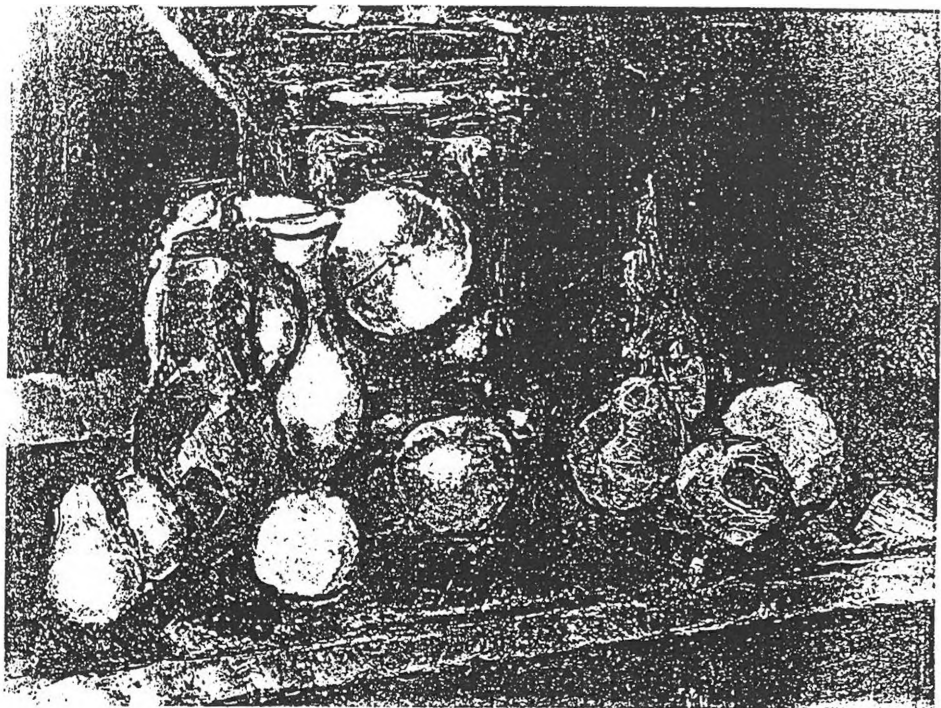


Abb. 50: Anton Faistauer, Stilleben mit Uhr, 1914, Österreichische Galerie Wien.

nicht mehr in ein begreifbares Spannungsfeld eingebettet, sondern in einem dunklen Vakuum, wo ihre emotionelle und intellektuelle Integrität vom unmittelbaren Zerfall bedroht ist (z. B. Carl Moll 1913, Abb. 49, „Die Windsbraut“ 1913/14). Bei Kokoschka sind die Modelle der frühen Porträts – wo wir eine Inspiration von Goghs zu vermuten wagen – viel weniger integrale dramatische Persönlichkeiten als bei diesem. Eher sind sie von innen, vom Zentrum ihres Selbst her verängstigte Nervenmenschen (Felix Albrecht Harta 1908/09; Constantin Christomanos 1909). Cézannes Einfluß in Wien setzte viel später ein und war ein viel allgemeinerer zusammen mit anderen Impulsen seitens der deutschen Expressionisten, z. B. der „Brücke“ oder des „Blauen Reiters“. Dadurch ist es schwer, seinen Einfluß in konkreten Beispielen festzustellen. Eher könnte man von einem Cézanneschen Formenrepertoire, einer weitverbreiteten Mode einer kubistisch beeinflussten Formenwelt sprechen, z. B. bei Oppenheimer, Gütersloh usw. Innerhalb der 1909 erstmals ausstellenden „Neukünstler“-Gruppierung wandte sich Anton Faistauer um 1911, gegen die kunstgewerbliche Auffassung der „Secession“ revoltierend, der Kunstauffassung Cézannes zu, und in seinen Stilleben steht er in Österreich den Cézanne-Nachfolgern am nächsten (z. B. „Stilleben mit Uhr“ 1914, Abb. 50).



Abb. 51: Albert Paris Gütersloh, Selbstbildnis, 1912, Österreichische Galerie Wien.



Abb. 52: Oskar Kokoschka, Selbstbildnis als 26jähriger, 1912, Pöchlarn, Dokumentation.

die neue Stützendenz um 1912/13, in der auch frühe kubistische, sogar futuristische Raum- und Formauffassungen bemerkbar sind, die teilweise in der Kunst Cézannes ihren Vorläufer haben. Eckige, in Prismen gebrochene Oberflächen werden von feinen, oft opaken Farbmodulationen begleitet, und besonders bei Kokoschka bringt diese neu absorbierte Stilstufe eine gewisse Distanziertheit und Beruhigung nach dem Sturm und Drang der ersten Phase seiner Öl-Malerei mit sich (z. B. Bildnis Egon Wellesz, 1911; „Flucht nach Ägypten“ 1911; Selbstbildnis als 26jähriger, 1912, Abb. 52).

## II. Der Einfluß der Postimpressionisten in Ungarn

Um 1897, zum selben Zeitpunkt wie in Wien, wurden auch in Budapest moderne Stil Tendenzen fühlbar, aber auf Grund der unterschiedlichen Voraussetzungen der künstlerischen Tradition, des Klimas, entwickelten sie sich andersartig.

Budapest bzw. Ungarn verfügte noch über keine Kunstakademie; die Maler mußten sich im Ausland, in München und in Paris, ausbilden lassen. Der Staat war der wichtigste Auftraggeber und bevorzugte vor allem die akademische Geschichtsmalerei. Auch das Budapester Bürgertum zeigte noch wenig Interesse am Kunstsammeln und am Mäzenatentum. Neben der gefälligen Salonmalerei wurde in den neunziger Jahren auf dem Einfluß der Barbizoner Schule fußende Landschaftsmalerei doch schon populär.

Im Sommer 1896 übersiedelte die von Simon Hollósy geleitete Plein-air-Malschule von München in eine Kleinstadt am Rande Siebenbürgens, nach Nagybánya<sup>21</sup> (heute Baia Marc, Rumänien). Diese Maler der Hollósy-Schule waren legitime Erben des deutschen Naturlyrismus. Auch für sie war die Natur immer Träger einer „Stimmung“. Diese Auffassung hatte mit dem französischen „klassischen“ Impressionismus nichts zu tun, der entscheidende große Impuls, der sie von der akademischen Maltradition befreite, war der Naturalismus von Bastien-Lepage, (siehe z. B. István Csóks „Kommunion“ 1891, Abb. 55) und die allgemein verbreitete „Stimmungsmalerei“, die so viel Inspiration vom Stil Whistlers, der Schule von Glasgow und von Carrière gewonnen hat. Alle wichtigen Mitglieder der Gruppe verbrachten einige Jahre in Paris, an der Académie Julian. Die meisten studierten dort zwischen 1891 und 1894, aber in diesem berühmten Institut waren die Impressionisten zu dieser Zeit noch relativ unbekannt, und man lehrte noch dieselbe konventionelle Kunstauffassung wie in der „Ecole des Beaux Arts“.

Schon in den frühen neunziger Jahren hatten manche dieser jungen ungarischen Maler kühn moderne Gemälde geschaffen, die dem postimpressionistischen Formenrepertoire und dem Symbolismus wichtige Impulse verdanken, z. B. die plakativ-dekorative „Dame mit schwarzem Hut“ (Abb. 54) von János Vaszary 1894; die stimmungsvolle „Weihnacht der Bohemiens in der Fremde“ von István Réti, 1893, oder das melancholische, in blauen Tönen gehaltene lyrische Bild von István Csók „Die Waisen“ 1894 (Abb. 53). Doch das blieben vereinzelte Stilexperimente, und die um eine neue Stilrichtung ringenden Maler arbeiteten noch verunsichert und voneinander isoliert. Am stärksten entwickelte sich eine lyrisch gesinnte Tonmalerei unter den in München lebenden jungen Ungarn, die eine Vorliebe für die Bauernthematik und die Landschaft hegten, aber anekdotische Themen bereits ablehnten.



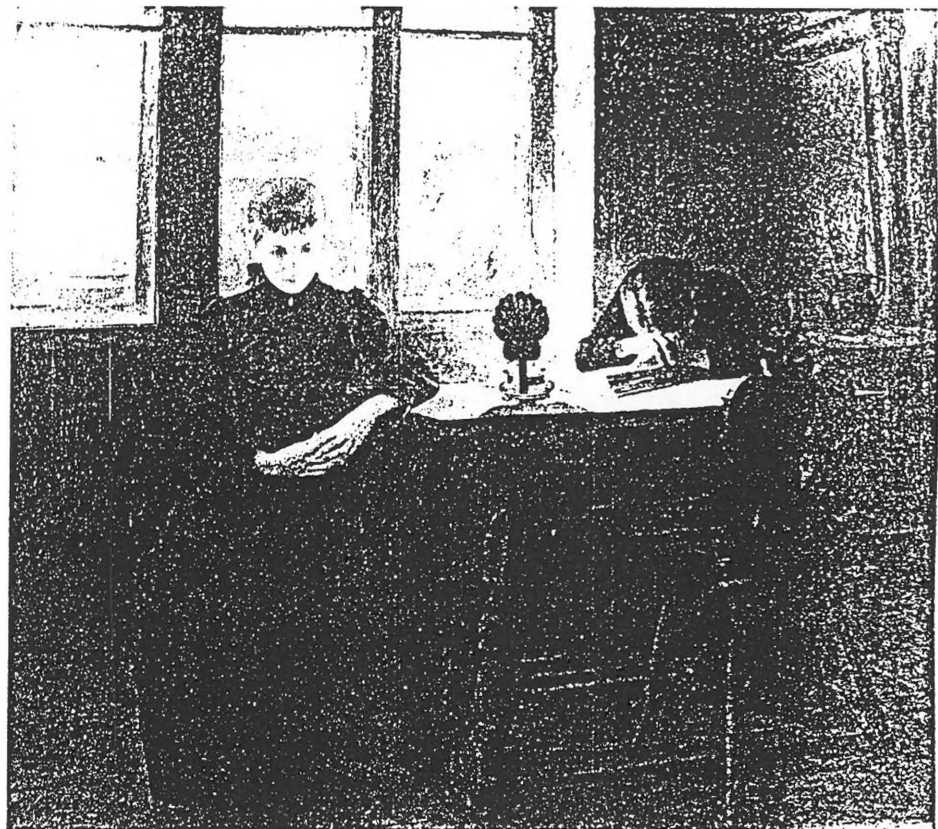


Abb. 53: István Csók, Die Waisen, 1891, Öl auf Leinwand, 120 x 135 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

In den späten neunziger Jahren in Ungarn erfüllten – wie die Secessionisten in Wien – diese Maler von Nagybánya die historische Rolle als Gegner des Akademismus. Sie brachten in die ungarische Malerei die Freiheit des kreativen Individualismus und die rastlose Suche nach modernen Ausdrucksmitteln als künstlerisches Wollen ein. Ihr Hauptthema wurde die harmonische Symbiose von Mensch und Natur (z. B. Károly Ferenczy: „Maler und Modell im Walde“ 1901, Abb. 56), dargestellt mittels eines koloristischen Plein-air-Naturalismus. Die Meister von Nagybánya Hollósy, Réti, Csók, Iványi-Grünwald, Ferenczy wichen den Großstadt-Themen des modernen Lebens aus; sogar eine latente Anti-Budapest-Haltung, die langsam die ganze ungarische Kulturszene in zwei Lager teilte, läßt sich bei der ersten Generation der Erneuerer der ungarischen Malerei feststellen.

Der tonangebende Künstler der Nagybánya-Gruppe war Károly Ferenczy (1862 bis 1917), dessen Definition aus dem Jahre 1903 „koloristischer Naturalismus auf synthetischer Basis“ sich gleichermaßen auf die Naturverbundenheit bezog, die



Abb. 54: János Vaszary, Dame mit schwarzem Hut 1894, Öl auf Leinwand, 35 x 26,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.



Abb. 55: István Csók, Kommunion, 1890, Öl auf Leinwand, 166,5 x 110 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

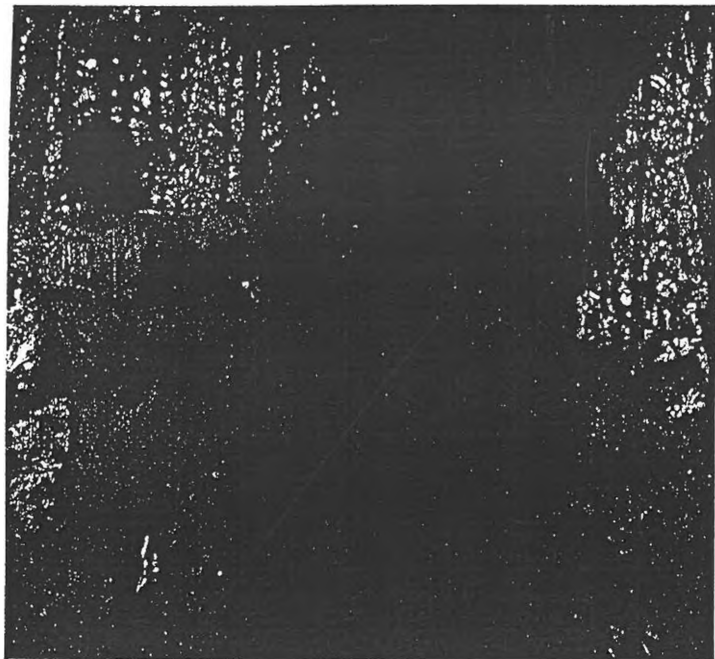


Abb. 56: Károly Ferenczy, Maler und Modell im Walde, 1901, Öl auf Leinwand, Privatsammlung Budapest.

damals schon keineswegs naturalistisch, sondern optisch naturgetreu war, wie auch auf die angestrebte Synthese von Lichterscheinungen und Farblichteffekten, wodurch der Dualismus von Mensch und Natur im Einklang der Farbtöne aufgehoben wird (z. B. Károly Ferenczys „Sonniger Vormittag“ 1905, Abb. 57).

Während die dynamische Kraft der Wiener „Secession“ daher rührte, daß die Neuerer von Malerei, Grafik, Architektur und Kunstgewerbe als Verbündete auftraten und mit einer bereits zuvor begründeten Autorität ins Feld zogen, versuchten in Ungarn die Kunstgattungen Architektur, Kunstgewerbe und Malerei etwa bis 1903 auf separaten Wegen ihre Reformen durchzuführen<sup>22</sup>. Der einzige Botschafter des Art Nouveau von Paris, der Maler József Rippl-Rónai (1861–1927), war der erste ungarische Künstler, der ein Interieur als Gesamtkunstwerk im Sinne des Art Nouveau für Tivadar Graf Andrassy geplant hat. Für dessen leider vernichtetes Eßzimmer entwarf Rippl-Rónai 1897 Möbel, Glas und Keramikgeschirr, Glasfenster und Wandteppiche in einem erlesenen, eleganten Stil, der in Ungarn damals noch völlig fremd war.

Rippl-Rónai lebte ab 1887 in Paris, wo er am Anfang bei Munkácsy in die Lehrgang, 1889 revoltierte er jedoch gegen seinen Meister, bald schloß er sich der Künstlergruppe der Nabis an, wurde ein Freund von Bonnard und Maillol, arbeitete für die Revue Blanche und für den Kunsthändler Bing. Er nannte seine Pariser Schaffensperiode die „Schwarze Periode“, denn neben eleganten Porträts



Abb. 57: Károly Ferenczy, Sonniger Vormittag, 1905, Ölauf Leinwand, 91,5 x 92,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

malte er intime, alltägliche Szenen, über denen eine leise, ernste, traurige Stimmung schwebt (z. B. Porträt Pierre Bonnard 1897, Abb. 58, „Frau im Bett“ 1898). Seine raffinierten eintönigen Farbharmonien und seine für „dekadent“ gehaltenen Sujets waren dem damaligen konservativen Publikum in Budapest wesensfremd, und es dauerte bis 1906, bis er endlich auch dort moralischen und finanziellen Erfolg hatte.

Was konnte man in Budapest um 1900 von der französischen Kunst sehen? Auch wenn das Ausstellungswesen – „Mücsarnok“-Kunsthalle – in der Hand der Konservativen war, konnten manche reformwillige Museumsdirektoren wie Jenő Radisics manchmal neue Kollektionen aus dem Ausland ausstellen. 1898 arrangierte das Museum für Angewandte Kunst in Budapest eine Internationale Ausstellung, auf der neben kunstgewerblichen Produkten die Sensation in der großen Auswahl französischer Plakate bestand. Besonders Plakate von Jules Chéret, Eugène Grasset und natürlich auch Alphonse Mucha haben laut Kritik einen stürmischen Erfolg gehabt. Auch wenn die ungarische Plakatkunst und Graphik von diesen Impulsen viel profitierte (z. B. János Vaszary), hat auf dem Gebiet der Malerei die konservative Geschmacksrichtung ihre Position bis ungefähr 1903 behauptet.

Der 1894 gegründete ungarische Nationalsalon – *Nemzeti Szalon* –, der etwas liberaler als der *Mücsarnok* war, veranstaltete 1901 eine großzügige Ausstellung französischer Maler.





Abb. 59: János Vaszary, Frühstück im Freien. 1907. Öl auf Leinwand, 77,3 x 100 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

Alle offiziellen Kräfte der ungarischen Diplomatie arbeiteten mit voller Energie daran, daß diese Ausstellung das gesamte zeitgenössische Kunstschaffen Frankreichs repräsentieren sollte. Konsequenterweise hatten die Vorsitzenden des offiziellen Frühjahrs-Salons auf den Champs-Élysées, aber auch die der „Société Nationale des Beaux Arts“ dazu beigetragen, daß nur die gesamte offizielle und reformistische französische Künstlerschar vertreten war. Am Beispiel von 206 Bildern und graphischen Werken sowie zahlreichen Statuen und kunstgewerblichen Gegenständen konnte man studieren, was in Paris im Jahre 1901 als offiziell zu akzeptierende Kunst vorhanden war. Ein Großteil der eingeladenen Künstler war mit den Gästen der ersten Wiener Secessions-Ausstellungen identisch, z. B. Paul Besnard, Edmond Aman Jean, Henri Martin.

Selbstverständlich fehlten alle Wegbereiter der Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts, aber einige große Meister, die schon zu „Klassikern“ wurden, waren doch vertreten, z. B. Puvis de Chavannes, Corot und Carrière. In der Mehrzahl wurden zweit- und dritrangige Werke von Epigonen ausgestellt, die aber vieles von den Stilschöpfungen der Impressionisten oder sogar von Toulouse-Lautrec und noch häufig von Whistler gelernt hatten und all das eklektisch auf ihren eleganten stimmungsvollen Porträts, Genreszenen und Landschaften verwendeten (Benjamin Constant, Carolus Duran, Jacques Emile Blanche und Jules Breton). Eine



Abb. 60: István Csók, Züzü mit Coco, der Hahn, 1912, Öl auf Leinwand, 71 x 78 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

durchwegs helle Palette, schwungvolle Linienführung und gedämpfte Farbharmenien in bläulichen oder rosa Tönen, Plein-air- und symbolistisch angehauchte qualitätvolle Salonmalerei manifestierten sich auf dieser Ausstellung als das Modernste, was Paris zu jener Zeit bieten konnte (Henri Martin, Lucien Lévy-Dhurmer, Jules Chéret, Aman-Jean).

Darauf folgend wurden alljährlich französische Kleinmeister in Budapest ausgestellt, und im Jahre 1903 wurde ein Großteil der Impressionismus-Ausstellung der Secession von Wien nach Ungarn geholt, aber ohne die in Wien ausgestellten Postimpressionisten. Der gefällige, sinnliche, pastose Duktus von Paul Besnard inspirierte eine Reihe von Aktgemälden János Vaszarys (z. B. „Stehender Akt“ 1903, „Nach dem Bad“ 1903), der um 1907 eine sehr lockere, virtuose, spätimpressionistische Periode durchlief, in der lichtdurchflutete Farbflecken die Figuren ganz auflösen („Frühstück im Freien“ 1907, Abb. 59).

István Csók lebte von 1903 bis 1909 in Paris, und am Ende seines französischen Aufenthalts entwickelte er einen Vuillard oder Bonnard ähnelnden, stark dekorativen und farbenfrohen Stil für seine – beinahe Klaustrophobie erregenden – Kompositionen („Züzü mit Coco, der Hahn“ 1912, Abb. 60).

Der öfters in Paris weilende Izsák Perlmutter hat mehrere Jahre auch in Holland verbracht, wo er um 1900 einen leuchtend farbigen, aber noch immer eher kalligraphisch dekorativen Spätimpressionismus entwickelte. Sein Lebenswerk ist noch





Abb. 61: Sándor Ziffer, Landschaft mit Zaun, um 1910, Öl auf Leinwand, 91,5 x 109 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

nicht bearbeitet worden, weshalb konkrete Einflüsse noch nicht feststellbar sind. Er zählt jedoch zu den besten postimpressionistischen Kleinmeistern der ungarischen Malerei (Selbstbildnis 1905).

Der Pointillismus oder Neoimpressionismus hat – im Gegensatz zu Wien – in Budapest bei den Künstlern keinen Widerhall gefunden, obwohl im Winter 1901 die 42 vorher in Wien ausgestellten Bilder von Segantini auch in der ungarischen Hauptstadt zu sehen waren, einige wurden sogar an Privatsammler verkauft.

Die ungarischen Repräsentanten der modernen Stilrichtungen konnten nur langsam und schrittweise Anerkennung erringen, ungefähr 1906/07, also erst dann, als in der Budapester Kunstszene die zweite Generation experimentierender Künstler auftrat, die schon scharfe Kritik an allem übte, was der Impressionismus für sie verkörperte.

Der große Aufbruch in die avantgardistische Moderne begann in Budapest um 1907/08, also zur selben Zeit wie in Paris, München und Wien. Schon um 1905 konnte man innerhalb des ungarischen Kunstlebens eine Umgruppierung beobachten: Innerhalb des Kreises der Schüler von Nagybánya formierte sich eine oppositionelle Gruppe, die „Neo-Gruppe“, die sich hauptsächlich nach Paris orientierte (Abb. 61). Mehrere Maler von ihnen, darunter Robert Berényi, Béla Czóbel, reisten zum Studieren dorthin und brachten nach wenigen Jahren Impulse einer neuen Stilwelle nach Ungarn, deren Leitsterne Matisse und Gauguin waren.

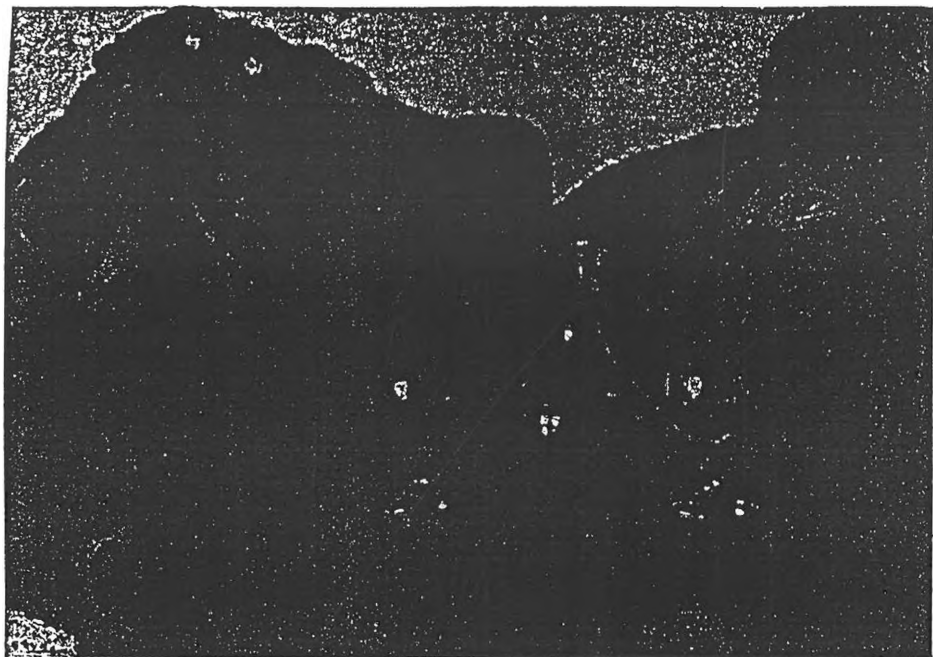


Abb. 62: József Rippl-Rónai, Vater mit Onkel Piacsek beim Rotwein, 1907, Öl auf Leinwand, 68 x 100 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

Im Frühling 1907 fand in Budapest die große Ausstellung französischer Postimpressionisten statt, wo zahlreiche Werke Gauguins und Cézannes zu sehen waren. Auch die Malerei der älteren Generation, z. B. Rippl-Rónai, Iványi-Grünwald, wurde von dieser sensationellen Ausstellung beeinflusst, was eine expressive Anwendung der Farben, großzügige Stilisierung und eine Neigung zum Dekorativen zur Folge hatte (Rippl-Rónai, „Mein Vater und Onkel Piacsek beim Rotwein“, 1907, Abb. 62, „Pariser Interieur“ 1910, Abb. 63, Iványi-Grünwald, „Sommer“ 1910).

1909 fanden acht junge Künstler zusammen, um eine Ausstellung zu machen. Die Gruppe der „Acht“ – Nyolcak – unter der Leitung des charismatischen Malers Károly Kernstock versuchte, ihre Stilexperimente zu begründen; gegenüber dem Ästhetizismus des *l'art pour l'art* und gegen die malerische Auflösung der Formen, die in Ungarn für den Impressionismus gehalten wurden, wollten diese Maler anstelle der überwundenen „Kunst der Gefühle“ die „Kunst der Ratio“ konstruieren<sup>23</sup>.

Sie wollten sich nicht mehr in die Geheimnisse der eigenen Seele versenken, sondern in ihren Bildern eine künftige neue Weltordnung schaffen. Konsequenterweise war es nicht die emotionell überspannte Kunst van Goghs, sondern teilweise Gauguins Bildwelt, aber mehr noch die Cézannes, die für sie maßgebend sein konnte. Eine analytische, Distanz haltende intellektuelle Kunst war das Resultat.



Abb. 63: József Rippl-Rónai, Pariser Interieur, 1910, Privatsammlung, Budapest.

aber ihre Verbündeten, die bürgerlichen Radikalen, verlangten von ihnen, den Stil der herannahenden revolutionären Zeiten zu schaffen.

Sie wurden von den besten Vertretern der modernen ungarischen Literatur und Kritik unterstützt, der junge Georg Lukács und sein Kreis schwärmten für sie, und auch der junge Kunstphilosoph Lajos Fülep, ein leidenschaftlicher Anbeter der Kunst Cézannes, hat große Hoffnungen in ihre Experimente gesetzt. Die Gruppe „Acht“ versuchte krampfhaft, die großen Erwartungen von seiten ihrer Anhänger und Mitkämpfer zu erfüllen, einen monumental synthetischen Stil der zukünftigen demokratischen ungarischen Gesellschaft noch vor deren Geburt vorwegzunehmen. Doch dies gelang ihnen nicht. Von einem ausgesprochenen Gruppenstil kann man überhaupt nicht sprechen. Ihre großen figürlichen Kompositionen wurden von einer distanzierenden Verallgemeinerung beherrscht, die später in einer steifen Stilisierung endete. Viel ausgereifter waren ihre Stilleben, z. B. von Dezső Czigány (Abb. 64), und Porträts, z. B. von Robert Berény und Ödön Márffy. Sie malten dem ausgewogenen Cézanneschen Formenbereich zugehörige lapidare Kompositionen, ihre Gegenstände sind aber viel derber und wuchtiger, die Farben sind voller, ohne die feinen Modulationen und ohne die ätherische Durchsichtigkeit der französischen Meister. Zwei große Porträtisten waren Mitglieder der Gruppe: Robert Berény und Lajos Tihanyi.



Abb 64: Dezső Czigány, Stilleben, 1910, Öl auf Leinwand, 50 x 61 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

Cézannes Inspiration verschmolz bei ihnen mit Einflüssen des frühen Kubismus, aber auch des Expressionismus. Beispielsweise verraten Berénys Porträt von Leo Weiner, 1913, oder Béla Bartók, Tihanyis Werke Porträt Lajos Fülep, 1914, oder sein Selbstbildnis von 1912 (Abb. 65), mit ihrer in Prismen gebrochenen, unruhigen Oberfläche eine andere wichtige – bis heute nicht erläuterte – Inspirationsquelle, nämlich die Porträts von Kokoschka. Die jungen österreichischen Expressionisten hatten 1912 im Művészház (Künstlerhaus) in Budapest eine großes Aufsehen erregende Ausstellung gehabt. Robert Berény, der auch Kunstkritiken in der Zeitschrift „Nyugat“ (Westen) schrieb, hat besonders Kokoschkas Kunst sehr hoch eingeschätzt<sup>24</sup>. In Tihanyis Selbstbildnis begegnen wir einer expressionistischen Spannung, die früher in der ungarischen Malerei so selten bemerkbar war und hier mit einer tragischen Auffassung des vergänglichen, tief verletzbaren Individuums dem gewollten Optimismus der Kunst der Gruppe der „Acht“ die Einsamkeit des modernen Menschen gegenüberstellt.

Zwischen 1910 und 1914 wurden noch weitere Ausstellungen moderner französischer Maler in Budapest organisiert, im April 1910 zum Beispiel Impressionisten



Abb. 65: Lajos Tihanyi, Selbstbildnis, 1912, Öl auf Leinwand, 56 x 45 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

aus Privatsammlungen im neu organisierten Budapester Művészház, wo selbstverständlich auch Werke von Cézanne, Maurice Denis (Maternité), van Gogh und sogar von Matisse und Picasso – der bereits kubistische „Gitarre-Spieler“ – zu sehen waren. Auch ungarische Maler wurden diesmal in die Reihe der Franzosen aufgenommen. Diese Ausstellung war in ihrem Grundkonzept der sieben Jahre vorher gestalteten Impressionismus-Ausstellung der Wiener Secession sehr ähnlich. In sieben Gruppen (I. Die Ahnen, II. Die ungarischen Ahnen, III. Die Japaner, IV. Manet und sein Kreis, V. Die ungarischen Naturalisten und Impressionisten, VI. Die Intimisten, VII. Die Neoimpressionisten, Synthetisten, Dekorative Tendenzen) versuchten die Organisatoren – ungarische Kritiker –, einen historischen Überblick auch über die neueste Stilentwicklung zu bieten.

Im Jahre 1913 gab es nach den Expressionismus- und Futurismus-Ausstellungen im Művészház noch eine Postimpressionismus-Ausstellung. Sie war – im heutigen Sinn – nur dem Titel nach postimpressionistisch, weil es neben kleineren Werken die wichtigen neuesten Modernen, Picasso, Archipenko, Delaunay, Kandinsky und Jawlensky zu sehen gab.

## Zusammenfassung

Die Zeitspanne zwischen 1897 und dem Ersten Weltkrieg zerfällt in zwei voneinander stark abweichende Perioden, mit einer Zäsur um 1907/08, als das Kunstleben sowohl in Wien als auch in Budapest sich wesentlich veränderte.

In der ersten Periode zeigte die Malerei Wiens eine viel sensiblere Offenheit und Kontaktfreude gegenüber der französischen Kunst als die ungarische. Nach 1907 war es – wenigstens quantitativ – umgekehrt: die ungarische Malerei trat kühner in den Bannkreis der Pariser Kunstereignisse ein und richtete sich stärker nach Paris aus; sie sog die formale Lehre Gauguins, Cézannes und die des frühen Kubismus in sich auf.

Der französische Einfluß hat auf die Generation der Wiener Secession – in enger Symbiose mit anderen Inspirations-Quellen wie der Kunst Toorops, Khnopffs, der Japaner und Segantinis – einen befreienden Impuls ausgeübt. Er half den führenden Malern, eine neue Formsyntax des Bildes auszuarbeiten. Die Wiener Malerei und Graphik hat in diesen Jahren den Durchbruch zu einem neuen eigenständigen Stil geschafft. Das Resultat war der Bruch mit dem tradierten perspektivischen Raum, eine Entwicklung hin zu einem schwebenden Bildraum oder zu einer dekorativen Fläche sowie ein neues analytisches Verhältnis zur Natur; also eine wichtige Zwischenstation von der „Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit“ (Werner Hofmann). Schon in den symbolistischen Hauptwerken (Fakultätsbilder) oder Landschaften Gustav Klimts können wir diese dekorative Zwischenstation entdecken.

In Ungarn erfolgte dieser Durchbruch zu einer radikalen Stilisierung gerade wegen der starken Stellung des koloristischen Plein-air-Naturalismus – der recht eigentlich die historische Rolle der Secession gegenüber dem mächtigen Akademismus spielte – um ein Jahrzehnt später. Infolge dessen konnte damals nicht einmal der Vertreter des Art-Nouveau-Grads der Stilisierung, Rippl-Rónai, im Kunstleben Ungarns anerkannt werden. Ein wirklich neues Verhältnis der Künstler zur sichtbaren Wirklichkeit entwickelte sich in Budapest erst nach 1909. Zunächst versuchten die zumeist in Paris ausgebildeten Mitglieder der Gruppe der „Acht“ – teilweise von Matisse, aber noch mehr von der Kunst Cézannes und Gauguins ausgehend –, eine konstruktive Bildsprache zu entwickeln, doch um 1912 wechselten sie zu einer vom deutschen Expressionismus und vom frühen Kubismus übernommenen Formensprache über, die sie mit ähnlich pessimistisch gefärbter Expressivität artikulierte wie Kokoschka.

Auch wenn es so scheint, daß die Wiener Expressionisten eine viel isoliertere, nur regional wirksame Kunsttätigkeit entfalteten, ist das eine flüchtige Illusion. Im Gegenteil. Wien entwickelte die eigene Formensprache und lokale Stilvariante des Art-Nouveau so schnell, daß alle vom Ausland kommenden Einflüsse nach eigenen Bedürfnissen und Zielsetzungen umgeformt und rasch assimiliert wurden. Durch diese „Metamorphose“ haben die Impulse ihren ursprünglichen, „importierten“ Charakter verloren, sie wurden integrierte Teile der neuen Synthese, gegen welche die nächste Künstlergeneration aufs neue revoltierte.

Diese zweite Generation war von einer stark ausgeprägten heimischen Kulturatmosphäre und der eigenen weltanschaulichen Krise so stark determiniert, daß ihre Reaktionen ein „negativer Abdruck“ dieser heimischen Tradition waren, daß sie sich weniger an zeitgenössischen ausländischen Kunsttendenzen orientierten.

Doch die tiefste Inspiration in Wien nach 1909 bedeutete die Kunst van Goghs – wengleich nicht unbedingt im stilistischen Bereich, sondern in der künstlerischen Attitüde, in der emotionalen Überspanntheit des Schaffensaktes. Gleich van Gogh verstand Gerstl Malerei ganz als grelle Selbstentäußerung. In einer anderen Weise stimmte aber auch der junge Schiele mit dieser Kunstauffassung überein, er folgte ihm sogar in der Thematik nach; dieselben Metamorphosen oder symbolistischen Selbstporträts strahlen aus seinen Blumen, Bäumen oder Interieurs aus.

Eine intensive Affinität zwischen der Kunst van Goghs und Kokoschkas kann man ebenfalls feststellen. Er hat sicher wenn nicht 1906 bei Miethke, so doch gewiß die auf der zweiten Kunstschau 1909 ausgestellten elf Gemälde van Goghs – unter denen auch vier Porträts waren – gesehen. Der heftige, nervös überspannte Duktus der Spätwerke mußte ihn tief beeindruckten, er konnte aber die Lehre sofort auf eigene Art verwenden. Auf dem Porträt Carl Molls verliert beispielsweise die Pinselführung ihre Kontinuität, wird in kurze, dicke, einzelne Streifen zerrissen. Dadurch verliert es die strikte formale Ähnlichkeit mit der Porträtkunst van Goghs. Mit seiner ganz andersartigen Farbskala und Raumauffassung schaffen die Werke einen neuen persönlichen Stil. Doch die Impulsivität, die unmittelbare Übertragung der leidenschaftlichen Seeleninhalte in seine Pinselstriche und in seine Linien bindet Kokoschka in das Spannungsfeld von van Goghs Erbe ein.

Sogar das Erbe Cézannes machte bei ihm eine Metamorphose durch. Die wie von elektrischer Spannung erfüllten, heftigen Emotionen der Kokoschka-Porträts zeigten von 1911 bis 1913 manche formalen Elemente, die man bis auf Cézannes Formversuche zurückführen könnte. Aber gerade die soliden, in sich ruhenden Bildkonstruktionen wurden nicht übernommen. Statt dessen verwandelten sich die konstruktiven geometrischen Formen in ein prismatisch zerbröckeltes Nervengewebe, das wie ein Netz von außen auf die Bildfläche gespannt wurde. Mit seiner kaleidoskopisch wechselnden, opaken Hieroglyphe versinnbildlichen sie anstelle von Solidität und Gesetzmäßigkeit den wechselnden, unruhigen Seelenzustand des rastlos nach etwas Wesentlichem suchenden modernen Menschen.

Gegenüber den zeitgenössischen französischen Werken der Fauves oder der frühen Kubisten scheint das Eigenprofil Mitteleuropas in dieser eine angstverzernte Zerbrechlichkeit und ein heroisches Tragikbewußtsein ausstrahlenden psychozentrischen Malerei zu bestehen.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Ludwig Hevesi: Die erste Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs. „Ver Sacrum“, Mai 1898. In: Acht Jahre Sezession. Wien, 1906. S. 39/40.
- <sup>2</sup> Hermann Bahr: Erste Kunstausstellung der Vereinigung bildenden Künstler Österreichs III. In: H. Bahr: Sezession. 1900. S. 32.
- <sup>3</sup> Katalog der ersten Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs – Vorwort. Wien 1898. S. 3/4.
- <sup>4</sup> „Gründungsmemorandum“ der Münchener Sezession. In: Münchener Neueste Nachrichten. 21. Juni 1892. S. 4.
- <sup>5</sup> Wichtige neuere Literatur zum Thema: John Rewald: Post-Impressionism. New York and London 1978. Post Impressionism. Cross Currents in European Painting – Catalogue. Royal Academy of Arts, London 1979–1980. Post Impressionism: Cross-Currents in European and American Painting 1880–1906 – Catalogue. National Gallery of Art, Washington, 1980. Belinda Thomson: Post Impressionism. Phaidon. Oxford 1983. John Rewald: Von van Gogh bis Gauguin – Die Geschichte des Nachimpressionismus – Du Mont, Köln, 1987.
- <sup>6</sup> Khnopff und sein Stil waren in Wien schon von früher bekannt; sein großes, Stille und Geheimnis ausstrahlendes Pastell „Memoires – Erinnerungen“ war schon 1894 im Künstlerhaus ausgestellt gewesen.
- <sup>7</sup> In der Kulturgeschichte ist dies bereits aufgearbeitet worden: Siehe: Allan Janik – Stephen Toulmin: Wittgenstein's Vienna. Simon and Schuster. New York 1973. Carl E. Schorske: Fin de Siècle Vienna. A. Knopf, New York 1980. Michael Worbs: Nervenkunst. Europäische Verlagsanstalt 1983. Jacques Le Rider: Das Ende der Illusion. ÖBV Wien 1990.
- <sup>8</sup> Diese „Grenzüberschreitungen“ waren nicht allein für Wien charakteristisch, sondern in ganz Europa innerhalb des Symbolismus vorhanden, in Wien aber dominierten sie die Kunstanschauung der führenden Sezessionisten.
- <sup>9</sup> Im Jänner 1899, auf der dritten Ausstellung, war Théo van Rysselberghe mit 32 Werken vertreten, mit Radierungen und Gemälden.
- <sup>10</sup> Hevesi: Théo van Rysselberghe / 13. Jan. 1899 / In: Acht Jahre Sezession. S. 102–107.
- <sup>11</sup> Segantini stellte erst im Jahre 1896 im Künstlerhaus aus, sein großes Bild „Zwei Mütter“ erhielt sogar die goldene Medaille. Eine große Kollektion aus seinem Nachlaß wurde im Jänner 1901 in der Sezession ausgestellt. Er wurde für einen Österreicher gehalten, und Franz Servaes publizierte über ihn – mit Hilfe Ludwig Hevesis, der den Auftrag vermittelte – 1903 einen Prachtband. Hevesi selbst schrieb zwei enthusiastische Aufsätze über ihn. Siehe in: Acht Jahre Sezession, S. 183–190.
- <sup>12</sup> Hevesi: Sezession – Frühjahrsausstellung / 8. März 1900 / In: Acht Jahre Sezession, S. 233–234.
- <sup>13</sup> Hevesi: Vorträge über den Impressionismus. Richard Muther in: Acht Jahre Sezession, S. 417–419.
- <sup>14</sup> Hevesi: Eduard Manet und seine Leute. In: Acht Jahre Sezession, S. 406–412.
- <sup>15</sup> Hevesi: Die Nach-Impressionisten. In: Acht Jahre Sezession, S. 412–417.
- <sup>16</sup> Hevesi erläuterte in einem dramatisch zugespitzten literarisch meisterhaften Feuilleton das Schicksal und die Kunst von Goghs. Nach einer Schilderung der Zeit in Borinage schreibt er mit tiefem Verständnis: „Van Gogh empfand dort zuerst die unfaßbare, in den haltenden Händen des Gestalters zerrinnende Tragik des Daseins, dieses alldurchdringende Element von Fatalität und von fataler Menschenähnlichkeit der Natur, von jener Einheit der Stimmung, die den Menschen zum Geschöpf der Natur und die Natur zum Geschöpf des Menschen macht, weil er sie nur so empfinden kann, wie er ist.“ Vincent van Gogh. In: Altkunst – Neukunst. Carl Konegen, Wien 1909. S. 527.
- <sup>17</sup> Siehe: Donald E. Gordon: Modern Art Exhibitions 1900–1916. München 1974.
- <sup>18</sup> Hevesi hat auch Gauguin sehr geschätzt und hat versucht, seine Persönlichkeit und seinen Stil dem Publikum näherzubringen, aber vermutlich ohne viel Erfolg. Er hat ihm zwei lange Aufsätze gewidmet; Paul Gauguin und Noa Noa, beide in Altkunst – Neukunst. Seite 514–519 und 519–526.
- <sup>19</sup> Schon die Zeitgenossen hatten diesen Zusammenhang bemerkt, wie z. B. Richard Muther in seiner Kritik über die Kunstschau 1908 in der Tageszeitung „Die Zeit“ über Kokoschkas Werk im Grunde genommen positiv schrieb, auch wenn er seine Beurteilung so anfängt: „Also Herr Kokoschka, Ihre Gobelinentwürfe sind abscheulich: Oktoberwiese, rohe Indianerkunst, ethnographisches Museum, verrückt gewordener Gauguin – was weiß ich –“ Zitiert: Werner J. Schweiger in „Der junge Kokoschka“, Brandstätter, Wien 1983. S. 74.
- <sup>20</sup> Werner Hofmann: Experiment Weltuntergang – Wien um 1900. Hamburg, Kunsthalle. 1981. S. 213.
- <sup>21</sup> Über die ungarische Malerei um 1900 siehe: Judit Szabadi: Jugendstil in Ungarn. Corvina, Budapest 1982. Michael Jacobs: The Good and Simple Life – Artist colonies in Europe and America / über Nagybánya: S. 131–142, Phaidon, Oxford 1985. A Golden Age – Art and Society in Hungary 1896–1914, Budapest 1989.



- <sup>22</sup> Ilona Sármany-Parsons: „Elidegenedett szomszédok“ (Entfremdete Nachbarn) in *Sub Minervae Nationis Praesidio*, Budapest 1989. S. 131–136.
- <sup>23</sup> Die Mitglieder der „Acht“ waren: Róbert Berény, Deszõ Czigány, Béla Czóbel, Károly Kernstok, Ödön Márffy, Dezsõ Orbán, Bertalan Pór, Lajos Tihanyi.
- <sup>24</sup> Die Ausstellung „Bund Österreichischer Künstler und Gustav Klimt“ im Művészház war sehr reich besickt, beinahe 400 Werke repräsentierten die Wiener Kunst, und sogar Kokoschka war mit drei Gemälden, drei Zeichnungen und kunstgewerblichen Arbeiten – wie Fächern – vertreten.