



DIE HABSBURGER MONARCHIE

1848-1849

BAND X

DAS KULTURELLE LEBEN

Teilband 1

DIE HABSBURGERMONARCHIE 1848–1918
BAND X/1

ÖSTERREICHISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

DIE HABSBURGERMONARCHIE

1848–1918

IM AUFTRAG DES INSTITUTS FÜR DIE ERFORSCHUNG
DER HABSBURGERMONARCHIE UND DES BALKANRAUMES
HERAUSGEGEBEN VON

HELMUT RUMPLER †

BAND X/1

DIE HABSBURGERMONARCHIE 1848–1918

BAND X

DAS KULTURELLE LEBEN
AKTEURE–TENDENZEN–AUSPRÄGUNGEN

HERAUSGEGEBEN VON
ANDREAS GOTTMANN

REDAKTIONSASSISTENZ UND REGISTER
STEFAN WEDRAC

TEILBAND 1

STAAT, KONFESSION UND IDENTITÄT



VERLAG DER
ÖSTERREICHISCHEN
AKADEMIE DER
WISSENSCHAFTEN

Angenommen durch die Publikationskommission der philosophisch-historischen Klasse
der Österreichischen Akademie der Wissenschaften:

Michael Alram, Bert G. Fragner, Andre Gingrich, Hermann Hunger,
Sigrid Jalkotzy-Deger, Renate Pillinger, Franz Rainer, Oliver Jens Schmitt,
Danuta Shanzer, Peter Wiesinger, Waldemar Zacharasiewicz

Die Kommission für die
Geschichte der Habsburgermonarchie (1848–1918) (2007–2012)

Obmann: em. Univ.-Prof. Mag. Dr. Helmut Rumpler
Obmann-Stellvertreter: em. Univ.-Prof. Dr. Ernst Bruckmüller

Mitglieder:

Univ.-Prof. Dr. Alfred Ableitinger
Univ.-Prof. Dr. Werner Drobesch
Hofrat Univ.-Prof. Dr. Waltraud Heindl
Dir. Dr. Thomas Just (Haus-, Hof- und Staatsarchiv)
Univ.-Prof. Dr. Brigitte Mazohl
Gen.-Dir. Univ.-Prof. Dr. Lorenz Mikoletzky (Österr. Staatsarchiv)
Univ.-Prof. DDr. Michael Pammer
Univ.-Prof. Dr. Roman Sandgruber
Univ.-Prof. Dr. Hannes Stekl
Univ.-Prof. Dr. Arnold Suppan
Univ.-Doz. Dr. Werner Telesko

Die Abbildung der Karte auf dem Schutzumschlag erfolgt mit freundlicher Genehmigung
der Österreichischen Nationalbibliothek (Kartensammlung).

Diese Publikation wurde einem anonymen,
internationalen Begutachtungsverfahren unterzogen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Die verwendete Papiersorte in dieser Publikation ist DIN EN ISO 9706 zertifiziert
und erfüllt die Voraussetzung für eine dauerhafte Archivierung von schriftlichem Kulturgut.

Alle Rechte vorbehalten.
Copyright © Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2021
ISBN 978-3-7001-8661-8
Satz: Crossdesign, Graz
Druck: Print Alliance, Bad Vöslau
<https://epub.oeaw.ac.at/8661-8>
<https://verlag.oeaw.ac.at>
Made in Europe

INHALT

TEILBAND X/1: STAAT, KONFESSION UND IDENTITÄT

Vorwort	XV
Einleitung: Kultur trans/national? von <i>Andreas Gottsmann</i> (Wien–Rom)	1–24
I. Die Habsburgermonarchie als Brennpunkt kultureller Kontraste	
A. Der Kaiser und die dynastische Kulturpolitik von <i>Werner Telesko</i> (Wien)	25–76
1. Die franzisko-josephinische Ära als Epoche kaiserlichen Mäzenatentums.	25
2. Die Ikonographie Kaiser Franz Josephs I.	27
3. Das habsburgische Zeremoniell – dynastische Selbstversicherung durch Performanz	38
4. Der Kaiser und die Hofbehörden – die Ankaufspolitik für die Gemäldegalerie und die kaiserlichen Appartements	39
5. Das Zentrum der Macht – die Wiener Hofburg, die Hofmuseen und der Kult um den Gründer der Dynastie Rudolf I. von Habsburg	51
6. Kaiserliche Kunstaufträge: Die Reiterdenkmäler am Wiener Heldenplatz	58
7. Die programmatische Einheit von Dynastie und Religion: die Wiener „Votivkirche“	64
8. Die programmatische Einheit von Dynastie und Militär: die Ausstattung des Wiener „Arsenals“ und der Kult um Feldmarschall Johann Wenzel Graf von Radetzky	69
9. Die Kunstpolitik Erzherzog Franz Ferdinands	74
B. Die Kunstpolitik in Cisleithanien von <i>Andreas Gottsmann</i> (Wien–Rom)	77–127
1. Die staatliche Kunstpolitik	78
2. Die regionale Kunstpolitik	106
3. Denkmalschutz als staatspolitische Aufgabe	119
C. Staatliche Kulturpolitik in Ungarn 1867–1914 von <i>Orsolya Hessky</i> (Budapest)	129–156
1. Die Entstehung der institutionellen Basis: Der Ausgleich des Rückstandes	129
2. Das Paradigma des Nationalen in der Kulturpolitik	144
3. Die Kulturpolitik der Hauptstadt	153
D. „Der Garten und die Werkstatt“. Wien und Budapest von <i>Katalyn Földi-Dózsa</i> (Budapest) †	157–206
1. Das imperiale Wien und das nationalistische Budapest	157
2. Budapests Anschluss an das internationale kulturelle Leben	169

3. Übereinstimmungen und Unterschiede in der künstlerischen Entwicklung der beiden Städte.	185
4. Der Wandel der Beziehungen zwischen Wien und Budapest.	200
II. Schule zwischen Staat und Nation	
A. Bildung und Bildungsinstitutionen zwischen Kulturförderung und Politik in Cisleithanien von <i>Peter Urbanitsch</i> (Wien)	207–284
1. Grundzüge der Bildungspolitik, legistische und organisatorische Grundlagen, politische Rahmenbedingungen.	207
2. Volks- und Bürgerschulen	240
3. Allgemeinbildende mittlere Schulen	253
4. Universitäten und Hochschulen.	265
5. Fazit.	281
B. Die Schule als Instrument der Nationalerziehung in Ungarn von <i>Joachim von Puttkamer</i> (Jena)	285–325
1. Obrigkeitliche Schulreform und nationale Erwartungen von den maria-theresianischen Reformen bis zum Vormärz	286
2. Die Revolution von 1848	291
3. Nationale Schulpolitik im Neoabsolutismus	293
4. Grundprobleme der Ausgleichsepoche.	296
5. Die Lex Apponyi von 1907.	314
6. Die Schule als nationales Konfliktfeld. Bilanz und Ausblick	322
III. Die Religionsgemeinschaften als Kulturträger und Kulturvermittler	
A. Mitspieler oder Gegenspieler ultra montes? Das Papsttum als Träger, Empfänger und Bekämpfer kultureller Impulse von <i>Stefan Schima</i> (Wien)	327–342
1. Auf den Höhen des Ultramontanismus – Gipfel intellektueller Oberflächlichkeit?	327
2. Pius IX. (1846–1878)	329
3. Leo XIII. (1878–1903)	333
4. Pius X. (1903–1914)	337
5. Benedikt XV. (1914–1922)	342
B. Ambivalenzen zwischen Thron, Altar und Gesellschaft: Kein Kulturkampf, aber eine Kultur des Konflikts? Römisch-katholische Defensive und Offensive von <i>Stefan Schima</i> (Wien)	343–436
1. Miteinander, Nebeneinander und Gegeneinander: Das Spannungsfeld zwischen Staat, Gesellschaft und Religion als Nährboden kulturellen Wirkens	343
2. Konfliktkulturen zwischen 1848 und 1918	355
3. Feindbilder, Gräben, Fragmentierungen: Zwischen Konflikten, Identitätsbildungen und Identitätsförderungen	368
4. Gebiete weltanschaulich-kulturellen Wirkens	382
5. Die Sprache der Schrift	417
6. Musik	426
7. Bildende Kunst	428

C. Der Protestantismus als Träger und Vermittler der Kultur in der Habsburgermonarchie 1848–1918 von <i>Karl W. Schwarz</i> (Wien) und <i>Juliane Brandt</i> (München)	437–526
I. Der Protestantismus in Cisleithanien (von <i>Karl W. Schwarz</i>)	440
1. „Die moderne Culturentwicklung und der christliche Geist sind nicht Gegensätze!“ (Theodor Haase)	440
2. Der Protestantismus in der Habsburgermonarchie und seine Gliederung: Abgrenzung zu den Unitariern und Freikirchen sowie gegenüber Deutschland	443
3. Integrationspunkte des Protestantismus in der Habsburgermonarchie: Die Evangelisch-theologische Fakultät in Wien – Ausbildungsstätten für geistliche Amtsträger und Lehrer	446
4. Evangelische Kulturzentren: Wien, Graz, Triest, Laibach, Bregenz, Brünn, Prag, Teschen-Bielitz, Lemberg, Czernowitz	449
5. Die kirchliche Publizistik als Forum religiöser, ethnischer und kultureller Missionstätigkeit des Protestantismus in den unterschiedlichen Sprachen der Habsburgermonarchie	469
6. Kirchliches Vereinswesen als erster Aufbruch der Zivilgesellschaft	472
7. Exkurs: Protestantismus und Kultur in Siebenbürgen	474
II. Protestantismus und Kultur in den Ländern der ungarischen Krone (von <i>Juliane Brandt</i>)	476
1. „Der Protestantismus als der organisierte Vertreter der Freiheit ist berufen, das seiner Hand entglittene Banner wieder zu erheben [...] Gründen wir einen kirchlichen Reformverein!“ (Aladár Kovács)	476
2. Der Protestantismus in Transleithanien und seine Gliederung. Identitätsfragen und Grenzziehungen	480
3. Integrationspunkte des Protestantismus in Ungarn: strukturelle Gemeinsamkeiten, gemeinsame Ideenwelten. Feiertage	487
4. Kirchen, Nationalitäten, Landschaften und institutionelle Zentren des Protestantismus in Ungarn	493
5. Literatur, kirchliche Publizistik	502
6. Kirchenbauten und kirchliche Bauprojekte, Musik, Bildende Kunst	512
D. Zur Kulturträgerschaft der orthodoxen und der griechisch-katholischen Kirche von <i>Thomas Mark Németh</i> (Würzburg) und <i>Eva Synek</i> (Wien)	527–568
1. „Leuchtende Strahlen“ von „Bildung und Veredelung“ (Andrei de Şaguna)	527
2. „Kirche und Nation in einem unzertrennbaren Zusammenhange“ (Andrei de Şaguna)	530
3. Orthodoxe und griechisch-katholische Kirche/n zwischen Wettstreit und katholischer Kooperation	541
4. Zeitschriften mit kirchlichem Hintergrund	544
5. „Von der Wiege bis zum Grabe“ – alltagskulturelle Spezifika der habsburgischen „Byzantiner“	548
6. „Wehe der Nation, die sich fürchtet vor dem Einfluß fremder Kultur“: Beispiele kultureller Osmose mit der „Leitkultur“	557
7. Kulturelle Zentren	563
E. Jüdische religiöse Kultur von <i>Marscha Rozenblit</i> (Maryland)	569–608
1. Frühe Modernisierungs- und Reformversuche	571
2. Das religiöse Leben im späten neunzehnten Jahrhundert	598
3. Resümee	607

F. Der Islam und die bosnische kulturelle Identität von <i>Robin Okey</i> (Warwick)	609–648
1. Einleitung	609
2. Die Grundlagen der bosnischen muslimischen Identität im Jahr 1878	610
3. Österreich-Ungarn und der bosnische Islam: Die Bestimmung eines neuen Rahmens	616
4. Muslimische Reaktionen auf die Okkupation und den kulturellen Wandel.	623
5. Der Islam und die Entwicklungen im politischen Leben der Muslime nach 1900	633
6. Die letzte Phase der österreichisch-ungarischen Herrschaft	639
IV. Kultur als Instrument der Nationalpolitik	
A. Die Nationalisierung der Kulturen in der Habsburgermonarchie von <i>Pieter M. Judson</i> (Florenz)	649–664
B. Die Deutschliberalen zwischen Staat und Nation. Deutschnationale Aspekte des Liberalismus 1848–1878 von <i>Arthur Berkhout</i> (Luxemburg)	665–691
1. Revolutionsjahr, Reaktion und Neoabsolutismus.	666
2. Das Februarpatent und der Kampf um die Konstitutionalisierung der Monarchie	674
3. Ausgleich, Staatsgrundgesetze und die Deutschliberalen	680
C. Die deutschnationale Bewegung in Österreich von <i>Lothar Höbelt</i> (Wien)	693–731
1. Die politischen Entwicklungen	693
2. Der soziokulturelle Hintergrund	711
3. Exkurs: Antisemitismus als Alleinstellungsmerkmal?	726
D. Die politische Kultur der Banater Schwaben und Siebenbürger Sachsen von <i>Rudolf Gräff</i> (Cluj-Napoca)	733–749
1. Banater Schwaben	733
2. Siebenbürger Sachsen	741
E. Das „neu erstandene Ungarn“ zwischen Historismus und Avantgarde – das „Millennium“ von <i>György Ságvári</i> (Budapest)	751–776
1. Millennium und Geschichte	754
2. Millennium und Nation	757
3. Die Haltung der Nation und der Nationalitäten zum Millennium	760
4. Erste Millenniumspläne	761
5. Der Ablauf des Millenniums	765
6. Die Millenniumsausstellung	767
7. Millenniumsdenkmäler	771
F. Die Konstruktion der slowakischen Nationalkultur zwischen Magyarisierung und tschechischer Vereinnahmung von <i>David Schriffel</i> (Wien)	777–801
1. Nationale Erneuerung und bürgerliche Revolution	777
2. Nationalismus als Elitenprojekt?	778
3. Natur und Raum als nationale Kategorie	780

4. Nationale Symbole und Denkmäler	784
5. Ethnographie, nationale Mythen und Volkskultur	786
6. Nationale und religiöse Feiern	792
7. Sprache	796
8. Geldwirtschaft als Teil der nationalen Kultur	799
9. Historiographische Ausläufer des slowakisch-magyarischen Antagonismus	800
G. Die politische Kultur bei den Rumänen von <i>Nicolae Bocşan</i> (Cluj-Napoca) †	803–827
1. Politische Philosophie	803
2. Europa und die rumänische kulturelle Elite.	807
3. Die Revolution von 1848/49 und die Rumänen Siebenbürgens	812
4. Vom Zentralismus zur Autonomie.	817
5. Staat und Kirche	823
H. Galizische Kultur und Identität – Kulturen und Identitäten in Galizien von <i>Börries Kuzmany</i> (Wien)	829–886
1. Gibt es eine galizische Kultur und Identität?	829
2. Von der Künstlichkeit des Raums	830
3. Die österreichische Zeit vor 1848	832
4. 1848 – Wende oder Kontinuität?	835
5. Theater- und Musikleben	836
6. Volkskunst	841
7. Literatur.	843
8. National-kulturelle Feiern und öffentlicher Raum.	857
9. Wissenschaft und Bildung	862
10. Vereinsleben.	868
11. Nationale Uneindeutigkeit: Regionale, religiöse und personale Bindungen	870
12. Architektur und Bildende Künste	878
13. Anstelle einer Schlussfolgerung: Von der galizischen Kultur nach Galizien	884
I. Die Geburt der tschechischen Moderne („Die Norm der inneren Wahrheit, ist nur ihr Träger, das Individuum“, Prager Manifest 1895) von <i>Luboř Velek</i> (Prag)	887–955
1. Die Ära der „nationalen Erweckung“.	887
2. Der Kampf um politische Gleichberechtigung und kulturelle Emanzipation	908
3. Die tschechische Moderne.	940
4. „Rettung sucht in eurer Nation“ – Das Manifest der tschechischen Schriftsteller von 1917.	953
J. Die Kulturwelt der italienischen Kronländer von <i>Gualtiero Boaglio</i> (Wien).	957–983
1. Die Kultur des Alltäglichen und ihre Begrifflichkeit	958
2. Dante-Kult	962
3. Patriotischer Tourismus	969
4. Turn- und Kulturvereine	970
5. Musik und Darstellende Kunst	972
6. Aspekte der Literatur.	974
7. Die Belletristik.	977
8. Eine Nation, eine Kultur.	979

K. Kulturidentität als nationalpolitischer Integrationsfaktor bei den Slowenen von <i>Andrej Rahten</i> (Ljubljana)	985–1036
1. Volk ohne Vergangenheit – Volk der Zukunft?	985
2. Der Illyrismus und andere „patriotische Phantasien“	987
3. „Königreich Slowenien“	991
4. Das Deschmann-Syndrom	995
5. Der Kulturkampf im nationalen Lager: die jungslowenische Herausforderung	1000
6. Erster südslawischer Kongress und Trinklieder auf das kroatische Staatsrecht	1004
7. Die slowenische Moderne	1007
8. Slowenien verneigt sich vor Laibach	1013
9. „Nach 100 Jahren kommen Sie wieder“: Die slowenische Universitätsfrage	1017
10. Neoillyrismus: Das Bergkroatentum als Rettung?	1022
11. Verteidiger des „südslawischen Piemont“	1024
12. „Slowenen und Südslawen“: das Cankarianische Vereinigungsdilemma	1030
13. „Jugoslawien oder Tod“: Probleme der historischen Selbstwahrnehmung im neuen Staatsrahmen	1033
L. Kulturpolitik und kulturelle Entwicklung in Kroatien-Slawonien von <i>Filip Šimetin Šegvić</i> (Zagreb)	1037–1079
1. Voraussetzungen einer Kulturpolitik im 19. Jahrhundert	1037
2. Die Kulturbewegung des Illyrismus	1040
3. Kultureinrichtungen nach 1848	1056
4. Traditionalismus und Modernität im Spannungsfeld des Dualismus	1060

TEILBAND X/2:
MATERIELLE UND IMMATERIELLE KULTUR

V. Ringstraßenkultur und Moderne	
A. Die Rechtskultur in Cisleithanien von <i>Christoph Schmetterer</i> (Wien)	1081–1120
1. Universität und Wissenschaft.	1083
2. Die juristische Praxis	1105
B. Die bildenden Künste von <i>Ilona Sármány-Parsons</i> (Wien – Budapest)	1121–1253
1. Das Zeitalter des Historismus	1125
2. Die erste Generation der Moderne	1166
3. Die zweite Generation der Moderne: Die radikale Avantgarde	1223
C. Formensprachen der Baukunst im Vielvölkerstaat von <i>Ákos Moravánszky</i> (Zürich)	1255–1284
1. Die Architektur in der österreich-ungarischen Monarchie.	1255
2. Die Entstehung der Großstädte	1256
3. Die Sprachen der Architektur	1261
4. Historismus und Eklektik	1262
5. Der Zeit ihre Kunst.	1263
6. Aufbruch in die Moderne	1267
7. Der Prager Architekturkubismus	1273
8. Die Frage des Ornaments	1275
9. Die Rückkehr des Klassischen	1277
10. Vernakuläre Architektur und Nationalstile.	1278
11. Ausblick: Die Architektur der Habsburgermonarchie und die internationale Moderne und Postmoderne	1283
D. Nationalismus, Weltanschauung und Moderne in der Kunst- und Unterhaltungsmusik Österreich-Ungarns von <i>Stefan Schmidl</i> (Wien).	1285–1313
1. Nationalismus	1286
2. Musikalische Repräsentation Habsburgs	1292
3. Weltanschauung.	1295
4. Repräsentation der Technisierung	1298
5. Rückzüge, Dekadenz, Provokationen.	1300
6. Musikalische Popularkultur als Dispositiv der Moderne	1304
7. Musik des Ersten Weltkriegs	1308
E. Literatur als politische Anstalt von <i>Hubert Lengauer</i> (Klagenfurt)	1315–1360
1. Historiographie und Möglichkeitssinn.	1315
2. Literatur und Autonomie.	1316
3. Die besonderen Bedingungen	1319
4. Sanfte Ordnung als nachrevolutionäres Programm	1326
5. Metropole, Zentrum und Peripherie	1328
6. Flache Empirie: Stadt der Feuilletonisten	1331
7. Aus dem Ghetto	1339
8. Literarische Kompensationen: Schiller, Assimilation und Antisemitismus	1343

9. Soziale Frage, literarische Antworten: Proletarier und Proletarierinnen, Frauen	1349
10. Jahrhundertwende: Ende der Illusion	1358
F. Die ungarische Literatur von <i>István Fried</i> (Szeged)	1361–1384
G. Ent- und wiederverzauberte Welt(en): Die westslawischen Literaturen in der Habsburgermonarchie von <i>Mateusz Chmurski</i> (Warschau) und <i>Xavier Galmiche</i> (Paris)	1385–1424
1. Desillusionierung – vom kollektiven Zweifel zur eigenen Verzweiflung.	1389
2. Wirklichkeiten – die Literatur des Realismus: Gemeinsames Anliegen, unterschiedliche Durchführungen	1398
3. Die wiederverzauberte Welt – die Moderne.	1408
H. Die südslawischen Literaturen von <i>Reinhard Lauer</i> (Göttingen)	1425–1442
I. Das Theater als Ort der gesellschaftlichen und kulturellen Begegnung von <i>Elisabeth Grofsegger</i> (Wien)	1443–1476
1. Mythos Burgtheater	1443
2. Theaterbauten als Ausdruck wachsenden Kultur- und Nationsbewusstseins	1447
3. Neubauten der Hoftheater.	1451
4. Die Erfindung der k. k. Generalintendanz	1453
5. Theatertransfer	1454
6. Die internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen 1892	1456
7. Das 60-jährige Regierungsjubiläum Kaiser Franz Josephs 1908.	1462
8. Prinz Eugen als Bühnenheld	1470
VI. Alltagskultur	
A. Das alltägliche Leben – gesellschaftliche Differenzierungen auf dem Weg in die Moderne von <i>Manfred Prisching</i> (Graz).	1477–1515
1. Die Allgemeinheit der Alltäglichkeit	1478
2. Der normale und besondere Alltag	1479
3. Die Prägung der Mentalitäten	1480
4. Differenzierung und Entstabilisierung	1481
5. Geburt, Leben, Geschlecht	1481
6. Aufwachsen, Lernen, Bilden	1484
7. Bilder, Inszenierungen, Theatralik	1486
8. Privatheit, Individualität, Öffentlichkeit	1489
9. Wanderung, Vielfalt, Mischung.	1493
10. Arbeit, Armut, Wohlstand	1495
11. Bauern, Höfe, Landwirtschaft	1498
12. Handwerker, Kaufleute, Unternehmer.	1499
13. Angestellte, Bürger, Massen	1501
14. Beamte, Experten, Bürokraten.	1503
15. Adel, Hof, Armee	1505
16. Kirche, Pfarrer, Religiosität	1507
17. Reise, Mobilität, Zeitverbringung	1509
18. Krankheit, Sterben, Tod.	1511
19. Anlauf zur Spätmoderne	1513

B. Kultur des Alltagslebens in Ungarn von <i>Támás Dobszay</i> (Budapest)	1517–1570
I. Kultur und Lebensformen des Adels	1517
1. Die Magnaten	1517
2. Der besitzende Adel	1530
II. Ländliche Kultur und bäuerlicher Alltag	1544
1. Bäuerliche Lebensverhältnisse: Boden und Natur	1546
2. Die bäuerliche Werteordnung: Gemeinschaft, Mündlichkeit und Tradition	1550
3. Selbstständigkeit, familiäre Arbeitsorganisation und Selbstversorgung	1553
4. Varianten bäuerlicher Kultur	1555
5. Haus, Mobiliar, Nahrungsmittel und Bekleidung	1558
6. Körper, Familie, Aberglaube und Bräuche	1564
7. „Neuer Stil“ – Volkskunst, Folklore und Volksmusik	1568
8. Verbürgerlichung und Modernisierung	1570
C. Kleider machen Leute von <i>Katalin Földi-Dózsa</i> (Budapest) †	1571–1605
1. National- und Volkstrachten des 19. Jahrhunderts	1572
2. Kleidung bei Hofe	1579
3. Herren- und Damenmode der Epoche	1582
4. Wien, Budapest und Prag als Modezentren	1585
5. Mode für den Alltag	1598
D. Konfliktzonen der Geschlechter als kulturelle Kollektivleistungen. Blitzlichter auf eine Querschnittmaterie von <i>Lisa Fischer</i> (Wien)	1607–1631
1. Kaiserin Elisabeth – Trendsetterin zwischen Angleichung und Abweichung	1610
2. Bewegung bewegt die Kultur	1611
3. Die Psychoanalyse als Teamarbeit	1613
4. Musen – Mäzeninnen – Modelle – Die <i>Secession</i> als Gemeinschafts- produkt	1616
5. Weibliche Weichenstellungen für die Zweite Wiener Schule	1620
6. Salonkultur als weibliche Gegenöffentlichkeit	1624
7. Die Reformpädagogin Eugenie Schwarzwald – Meisterin sozialer Kreativität	1626
E. Wohnkultur und Wohnungselend von <i>Ulrike Harmat</i> (Wien)	1633–1700
1. Der bürgerliche Wohnreformdiskurs	1635
2. Cité ouvrières und Gartenstadtbewegung	1644
3. Bürgerliche Wohnwelten zwischen Privatisierung und Repräsentation	1650
4. Die Wohnverhältnisse der Unterschichten	1669
F. Leben und Sterben: Kulturgeschichtliche Schlaglichter aus der späten Habsburgermonarchie von <i>Stefan Wedrac</i> (Wien)	1701–1736
1. Geburt	1701
2. Kindheit	1703
3. Die „Österreichische“ oder „Wiener“ Küche	1705
4. Sport	1711
5. Die Kaffeehauskultur	1714

6. Glücksspiel	1716
7. Ballkultur	1717
8. Prostitution	1719
9. Alpinismus, Kuraufenthalte und Sommerfrische	1724
10. Stadtparks und Naherholung	1727
11. Neurasthenie	1729
12. Selbstmord	1731
13. Sterbekultur und die „schöne Leich“ ⁹⁴	1733
14. Fazit	1735
VII. Wien – eine Zentraleuropäische Kulturmetropole zur Jahrhundertwende	
Tendenzen und Ergebnisse des historiographischen Diskurses von <i>Ernst und Ruth Hanisch</i> (Salzburg)	1737–1772
1. Von der Gesellschaft zur Kunst: Der historiografische Klassiker Carl E. Schorske	1737
2. Kontext und Text: angelsächsische Kontroversen	1740
3. Wie jüdisch war die Wiener Fin-de-Siècle-Kultur?	1744
4. Fin-de-Siècle oder Jahrhundertwende?	1746
5. Der Historiker und die Stadt	1748
6. Österreichische und andere Einsprüche: Volks- und Massenkulturen versus Hochkultur	1753
7. Das vergessene Geschlecht	1759
8. Unter dem Stern der Postmoderne – Das Grazer Projekt der Moderne	1762
9. Programmschrift	1764
10. Anstelle einer Zusammenfassung – und weitere Interpretationen	1766
11. Versuche einer Bilanz des Grazer Projektes	1771
Verzeichnis der verwendeten gedruckten Quellen und Literatur	1773
Personenregister	2001
Ortsregister	2039
Sachregister	2053
Verzeichnis der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter	2065

B. Die bildenden Künste

von

Ilona Sármány-Parsons

Einführung und Periodisierung

Das Zeitalter Franz Josephs war eine Blütezeit der Künste. Sowohl im Historismus als auch zur Jahrhundertwende, zur Zeit der Secession ebenso wie in den Jahren der radikalen Avantgarde war diese Epoche von einem Prozess andauernder Modernisierung geprägt. Es entstanden Werke, die – auch an internationalen Maßstäben gemessen – herausragende Schöpfungen der europäischen Kunst sind.

Die wirtschaftlich-gesellschaftliche Modernisierung des Habsburgerreichs, die bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts begonnen hatte, erfuhr in den 1850er-Jahren eine starke Beschleunigung und veränderte fast alle Bereiche des Lebens. Industrialisierung und Urbanisierung waren die Grundlage des Aufblühens der bildenden Kunst. In Wien ermöglichte die „Stadterweiterung“, also die Demolierung der Stadtmauern und die Auflösung des Glacis nach 1857, ein neues urbanistisches Konzept, und die damit verbundene Bautätigkeit sicherte allen Zweigen der bildenden Kunst drei Jahrzehnte hindurch einen gewaltigen Schwung.

Ein vergleichbarer Bauboom entwickelte sich nach dem Ausgleich auch in Pest-Buda, nach der Stadtvereinigung von 1873 gewann er an Intensität, das moderne Budapest entstand. In Prag (*Praha*) erfolgte, wenn auch anfänglich weniger spektakulär, ebenfalls eine bedeutende urbanistische Modernisierung. Das architektonische Erbe wurde durch neue monumentale öffentliche Gebäude erweitert, die in den modernen Stilrichtungen (Neorenaissance, Jugendstil) errichtet wurden.

Erste zusammenfassende Überblicke über die Entwicklung der bildenden Künste entstanden bereits um die Jahrhundertwende (Albert Ilg und Ludwig Hevesi)¹. Die Jubiläumskunstaussstellungen, die zu den runden Jahrestagen der Thronbesteigung des Herrschers (1888, 1898 und 1908) veranstaltet wurden, präsentierten auch einer breiten Öffentlichkeit die Leistungen der Künstler und boten den verschiedenen Berufen und künstlerischen Zweigen eine gute Gelegenheit, Bilanz zu ziehen und einen Blick auf die jüngste Vergangenheit zu werfen.

Die offizielle Kulturpolitik widmete den Künsten seit Mitte des 19. Jahrhunderts besondere Aufmerksamkeit. Zum Teil war dies seit der Aufklärung ein gesamteuropäisches Phänomen, denn die Elite glaubte an die moralisch veredelnde Rolle der Künste

¹ ALBERT ILG, Denkschrift; in: Internationale Jubilaeums-Kunst-Ausstellung im Künstlerhause (Wien 1888) V–XXXVI; LUDWIG HEVESI, Oesterreichische Kunst im 19. Jahrhundert. 2 Bde. (Leipzig 1903).

und an die Bedeutung der staatlichen und gesellschaftlichen Kulturrepräsentation². Hinzu kam aber noch, dass die Wertschätzung der gesellschaftlichen Rolle der Künstler im Zeitalter der Romantik in einem bislang unvorstellbaren Maße zunahm. Der Geniekult bestimmte in immer größerem Maße sowohl die Erwartungen der Künstler als auch die ihnen entgegengebrachte Haltung der breiten Öffentlichkeit. Auch von der Politik wurde spätestens ab den 1860er-Jahren den bildenden Künsten eine wichtige gesellschaftliche Rolle zugeschrieben³. Die Malerei wurde neben Musik und Theater zu einem entscheidenden Aspekt der Kulturpolitik, die das Image des Staates prägen sollte.

Obwohl die Revolution von 1848 und die darauffolgende politische Reaktion eine Zäsur bedeuteten, so reichten doch sehr viele persönliche Künstlerkarrieren fast ungebrochen von der früheren in die neue Epoche hinüber (z. B. Ferdinand Waldmüller, Friedrich Amerling und Joseph Führich). Für die bildenden Künste, insbesondere für die Architektur, war es von entscheidender Bedeutung, dass das im Jahre 1848 eingeführte System der öffentlichen Ausschreibungen bestehen blieb, das neben der Architektur auch bei monumentalen Aufträgen der Malerei und der Plastik zur Anwendung kam.

Infolge von Industrialisierung und Urbanisierung übernahm die Architektur eine führende Rolle, die Modernisierung der Städte schuf die Rahmenbedingung für die künstlerische Blüte. Deren bedeutendste künstlerische Zeugnisse – der Freskenschmuck der monumentalen öffentlichen Gebäude und die Denkmäler auf den öffentlichen Plätzen – sind heute noch emblematisch für diese Zeit. Die repräsentativsten und bedeutendsten Gesamtkunstwerke der Epoche befinden sich in Wien, Prag und Budapest, aber auch kleinere Zentren profitierten vom Schwung der Urbanisierung: In Graz (Grädeç; *Graz*), Brünn (*Brno*), Krakau (*Kraków*), Lemberg (Lwów; *Lviv*), Agram (*Zágráb*; *Zagreb*), Laibach (*Ljubljana*), Triest (Trst, Terst; *Trieste*) sowie auf dem Gebiet des Königreichs Ungarn in Szegedin (*Szeged*), Großwardein (Nagyvárad, Oradea Mare; *Oradea*), Arad, Temeswar (Temesvár, Tamišvár; *Timișoara*) und Maria-Theresiopel (Szabadka; *Subotica*) wurden Museen gegründet, Denkmäler errichtet und die bildenden Künste in jeder Hinsicht gepflegt.

Das Zeitalter Franz Josephs kann in künstlerischer Hinsicht in zwei große Epochen gegliedert werden, in den Historismus (bis in die späten Achtzigerjahre) und in die „lange“ Jahrhundertwende, von ca. 1890 bis 1914 – zwei Phasen, die durch eine innere Periodisierung noch stärker differenziert werden könnten.

Die erste Epoche wurde vor allem durch die Architektur bestimmt und umfasst die Jahre 1848 bis etwa 1890. Die sich hinziehende Bautätigkeit und die relative Beständigkeit des Geschmacks sorgten dafür, dass der Stil des Historismus mit seiner Formenwelt eigentlich bis zum Ersten Weltkrieg fortbestand⁴. Auch in der Monumentalmalerei kann

² THOMAS NIPPERDEY, *Wie das Bürgertum die Moderne fand* (Stuttgart 1998).

³ JEROEN BASTIAAN VAN HEERDE, *Staat und Kunst. Staatliche Kunstförderung 1895–1918* (Wien–Köln–Weimar 1993); ANDREAS GOTTMANN, *Staatskunst oder Kulturstaat? Staatliche Kunstpolitik in Österreich 1848–1914* (=Schriftenreihe des Österreichischen Historischen Instituts in Rom 1, Wien–Köln–Weimar 2017).

⁴ Zu den wichtigsten zusammenfassenden Darstellungen dieser Zeit in künstlerischer Hinsicht siehe HERMANN FILLITZ (Hg.), *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*. Ausstellung im Künst-

man im Hinblick auf das Ideal des „Gesamtkunstwerks“ von einer langen historisierenden Epoche sprechen⁵, während bei der Tafelbildmalerei die schon immer nur relative Stileinheit bereits in den frühen 1880er-Jahren aufgeweicht wurde und man sich den vielfältigen Varianten des Realismus, des Naturalismus sowie individuellen Stilversuchen öffnete.

Die zweite große künstlerische Epoche, die um 1890 einsetzte, war von der Suche nach einem neuen Zeitstil gekennzeichnet. Die Künstler bemühten sich, neue Formen und neue, zeitgemäße und moderne spirituelle Inhalte zu schaffen; sie versuchten, eine experimentelle Malerei und Architektur ins Leben zu rufen, die die Gegenwart widerspiegeln und in die Zukunft weisen sollte. Dieses Vierteljahrhundert kann wiederum in zwei Zeitabschnitte eingeteilt werden, nämlich in die erste Phase der Moderne (etwa von 1890 bis 1902/1905), die durch das Entstehen und die Verbreitung der verschiedenen Jugendstilvarianten und Secessionstile gekennzeichnet ist, und in das darauffolgende Jahrzehnt der radikalen Avantgarde. In den Jahren ab 1908 waren die Vertreter des Expressionismus, des Kubismus und der individuellen neuen Stilexperimente bemüht, jedes neue Stilphänomen, das sich westlich der Monarchie entwickelte, zu adaptieren. Diese neuen Stile interpretierten die Künstler allerdings ganz individuell, dadurch entstanden autochthone Varianten der internationalen „Ismen“.

Hinsichtlich der Periodisierung gibt es in den verschiedenen nationalen Kunstzentren innerhalb der Monarchie kleinere regionale Abweichungen und Unterschiede. Die Epochen folgten aber einem einheitlichen Rhythmus und entsprachen im Wesentlichen einer allgemeinen mitteleuropäischen stil- und geistesgeschichtlichen Chronologie. Der letzten Epoche, die mit dem Auftritt einer jungen, radikalen und modernen Generation begonnen hatte, bereitete der Krieg ein jähes Ende, auch wenn einzelne Maler bis 1918 viel geschaffen haben. Trotz aller Veränderungen knüpfte man nach dem Kriegsende in den Nachfolgestaaten an die Vorkriegstraditionen an, womit in Fortsetzung der früheren traditionellen nationalen Stilexperimente und der Avantgarde neue, eigenständige lokale und individuelle Stilvarianten entstanden.

Über das stärkste individuelle Profil und über die stärkste regionale Wirkung verfügten die drei Großstädte Wien, Budapest und Prag und für die Polen das viel kleinere Krakau, das sich in den 1890er-Jahren zum Zentrum der polnischen Moderne entwi-

lerhaus und der Akademie der Bildenden Künste in Wien, 13. September 1996 – 6. Jänner 1997. 2 Bde. (Wien–München 1996); GERBERT FRODL (Hg.), *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*. Bd. 5: 19. Jahrhundert (München–Berlin–London–New York–Wien 2002); WERNER TELESKO, *Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts* (Wien–Köln–Weimar 2006); DERS., *Kulturraum Österreich. Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts* (Wien–Köln–Weimar 2008). Zum ungarischen Teil der Monarchie siehe: JÓZSEF SISA (Hg.) *A magyar művészet a 19. században. Képzőművészet*. [Die Ungarische Kunst im 19. Jahrhundert. Die bildenden Künste] (Budapest 2018).

⁵ Die spätesten, öffentliche Gebäude schmückenden monumentalen Allegorien oder historischen Bilderzyklen entstanden im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts. Siehe beispielsweise die Fresken von Károly Lotz am Ofener Königspalast, die Kompositionen von Václav Brožík und František Ženišek im Pantheon des Prager Nationalmuseums sowie die Fresken von Ženišek für das Prager Obecní Dům [Gemeindehaus] aus dem Jahre 1912.

ckelte. Ein differenzierteres Porträt dieser Städte und der lokalen und national-regionalen Stilentwicklungen wird in den jeweiligen Zusammenhängen behandelt. Aufgrund der lokalen Eigenarten, der örtlichen Traditionen und der Gesamtheit von individuellen Künstlerpersönlichkeiten und Künstlerkarrieren ist eine ganz klare Periodisierung nicht immer möglich, dennoch können die Tendenzen, im größeren Rahmen, miteinander verglichen werden. Der Aufschwung der Malerei der Kroaten und Slowenen kam aufgrund der lokalen gesellschaftlichen Verhältnisse später in Gang, doch auch sie wurden in Agram und in Laibach von der Welle der Modernisierung erreicht und auch ihnen sind bedeutende Werke zu verdanken.

Die inneren gesellschaftlichen sowie geistig-spirituellen Herausforderungen folgten bei den verschiedenen Nationen einem vergleichbaren Muster. Die Künstler konnten die weltanschaulichen oder künstlerischen Einflüsse mit erstaunlicher Geschwindigkeit intellektuell und emotional aufarbeiten und in die Trends des örtlichen Kunstlebens integrieren.

Jede kulturgeschichtliche Epoche hat ihre führenden charismatischen Künstler. Diese formten neue Strömungen oder schufen aus bestehenden Stilversionen einzigartige Synthesen, die von der Nachwelt als Symbol eines „Goldenen Zeitalters“ interpretiert wurden. Sie waren aber niemals für die ganze Epoche charakteristisch, sondern stellten nur einzelne Ausnahmerecheinungen dar, inmitten des Reigens vieler typischer künstlerischer Laufbahnen. Immer wieder stießen Maler aufgrund ihrer Außergewöhnlichkeit und charismatischen Ausstrahlung auf besondere Resonanz und konnten diese Vorrangstellung historisch dauerhaft bewahren (beispielsweise Makart, Matejko, Klimt, Mucha oder Rippl-Rónai). Daneben gab es aber viele andere qualitätsvolle Meister – den „Mainstream“ – sowie die heute kaum bekannten, aber produktiven und effektiven Handwerker der Malerei und Graphik, die den großen Meistern folgten und so den dominierenden Zeitstil erst zur Entfaltung brachten und ihn verbreiteten und festigten.

Aufgabe dieser Übersicht über die bildenden Künste ist es, die wichtigsten Stilrichtungen zu beleuchten und die bedeutendsten, in ihrer Zeit große Wirkung entfaltenden Künstler und ihre Werke kurz vorzustellen. Diese werden nicht isoliert betrachtet, sondern innerhalb ihres historischen Umfelds, welches deren Mentalität, Kunstauffassung und Weltanschauung prägte.

Am Beginn dieser Untersuchung steht zunächst die sich an eine breite gesellschaftliche Öffentlichkeit richtende monumentale Malerei und Bildhauerei, daran schließt eine Analyse des stilgeschichtlichen Wandels der Tafelmalerei an. Um den Überblick zu erleichtern, werden die einzelnen nationalen Kunstwelten (nationale Schulen der Malerei und Plastik) chronologisch in drei Etappen und in sich wiederholender Reihenfolge vorgestellt. Ergänzend dazu wird auf die zentralen künstlerischen Ereignisse in Wien, Prag, Krakau, Budapest und Agram eingegangen.

Da hier kein umfassendes Kunstlexikon geboten werden kann, soll mittels der Hauptwerke der Epoche ein künstlerisches Rundpanorama der Zeit entstehen. Natürlich ist ein derartiges Narrativ, das sich auf ästhetische Werte und Werturteile bezieht, nicht frei von Subjektivität, dennoch soll hier der Versuch unternommen werden, ein ausgeglichenes historisches und chronologisches Gesamtbild zu zeichnen.

1. Das Zeitalter des Historismus

In der kunsthistorischen Literatur wurde der Historismus bis zum Ende der 1960er-Jahre sehr negativ beurteilt⁶. In der Architektur war dies durch die negative Haltung des Modernismus geprägt, in der Malerei wurde insbesondere die mit dem Akademismus zusammenhängende Monumentalmalerei unterschätzt. Der modernistische Kanon der Kunstgeschichte bewertete hinsichtlich der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einzig den französischen Realismus und Impressionismus positiv. Die negative Beurteilung des Historismus und der akademischen Malerei wurde lange Zeit dadurch untermauert, dass die Theoretiker der gegen sie auftretenden Wiener *Secession* ihre künstlerische Authentizität infrage stellten und die „Qualität der Modernität“ ausschließlich für sich beanspruchten⁷.

Nur bei wenigen herausragenden Malerpersönlichkeiten (Pettenkofen, Schindler), deren künstlerische Qualität auch von den Künstlerkollegen schon immer anerkannt wurde, machte man eine Ausnahme, aber selbst die Bewertung der Kunst von Makart war großen Schwankungen ausgesetzt⁸. Die Stilexperimente der Jahrhundertwende, die den monumentalen Historismus und die realistische Genremalerei „ablösten“, wandten sich in ihrer Sujetgegnerschaft und in ihrem Kampf für die Autonomie der Kunst bereits um 1900 scharf gegen das Jurysystem der offiziellen Staatsaufträge, gegen seine ästhetischen Ansichten und gegen seinen ästhetischen Stil. Die historismusfeindliche Gesinnung der beiden Generationen des Modernismus floss auch in die späteren kulturgeschichtlichen Darstellungen ein⁹. Daran änderte auch die Tatsache wenig, dass innerhalb der verschiedenen nationalen (tschechischen, ungarischen und polnischen) Schulen von Kunsthistorikern die nationstiftenden Funktionen der Gebäude und Kunstwerke des Historismus die eigenen historistischen Künstler vor der Entwertung schützten. All dies geschah aber „innerhalb der Nation“, es war und blieb eine „innere kulturpolitische Angelegenheit“ und traf in der internationalen Fachwelt kaum auf Echo, als die ersten gesamteuropäischen Kunstausstellungen Gelegenheit boten, den mitteleuropäischen Historismus in breiteren Kreisen vorzustellen¹⁰.

⁶ In der internationalen Fachliteratur kulminierte gerade in den 1960er- und 1970er-Jahren der Kult des Modernismus und die Abwertung der von offiziellen staatlichen Mäzenen unterstützten Malerei. Während in der österreichischen Fachliteratur die Malerei des 19. Jahrhunderts immer geschätzt wurde, interpretierte man in der ungarischen die Epoche des Historismus – im Gegensatz zum Modernismus des ausgehenden Jahrhunderts negativ. In den allerjüngsten Publikationen wird diese Einstellung revidiert. Siehe die ergänzende Literatur in der letzten Fußnote dieses Beitrags.

⁷ Wir verweisen hier auf die heftigen kritischen Stellungnahmen um das Jahr 1900 herum (siehe hierzu die vielen kritischen Artikel in *Ver Sacrum*).

⁸ Die erste gründliche und umfassende fachliche Aufarbeitung der Monumentalmalerei des Historismus, die die Grundlage für sämtliche seitdem erschienene Schriften bildet, ist die Arbeit von WERNER KITLITSCHKA, *Die Malerei der Wiener Ringstraße*. Mit einem Beitrag von FRITZ NOVOTNY (=Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche 10, Wiesbaden 1981).

⁹ HERMANN BROCH, *Hofmannsthal und seine Zeit*. Eine Studie (Frankfurt 1974).

¹⁰ Siehe hierzu FILLITZ (Hg.), *Der Traum vom Glück* 1 und 2.

Der sich in den 1970er-Jahren entfaltende Neubewertungsprozess blieb in Wien allerdings stecken¹¹. Die dauerhafte Rehabilitierung der Malerei des österreichischen Historismus wurde gerade durch den drei Jahrzehnte hindurch andauernden internationalen Triumphzug von Klimt und der Wiener *Secession* sowie durch ihr geniales Marketing gehemmt. Die kulturgeschichtlichen und populären Kenntnisse beruhen alle auf der Konfrontation der Generation der Jahrhundertwende und der Generation davor. Im Zuge dieser Auseinandersetzung wurden die künstlerischen Leistungen der Vätergeneration prinzipiell als rückständiges und unmodernes Produkt gebrandmarkt.

Es ist daher auch heute noch wichtig, in jeder wissenschaftlichen Publikation zu betonen, dass das Zeitalter Franz Josephs – trotz aller Generationenkonflikte – hinsichtlich der Sphäre der bildenden Künste vom Anfang bis zum Ende von einer kontinuierlichen Modernisierungsabsicht und Modernisierungstätigkeit geprägt war¹². Generationenwechsel und Generationenkonflikte führten zu einer großen Dynamik, teils wurde die Modernisierung dadurch beschleunigt, teils gebremst, die repräsentativen, didaktischen oder künstlerischen staatlichen und privaten Vorgaben wurden aber immer gemäß den Erfordernissen der Zeit auf sehr hohem ästhetischen Niveau gelöst. Die künstlerische Epoche des Historismus war ebenso Teil des Prozesses der kulturellen Modernisierung wie die *Secession* oder der Jugendstil der Jahrhundertwende oder der Expressionismus.

Etwas übertrieben schrieb der Wiener Kunstkritiker Ludwig Hevesi im Jahre 1898: „Wie auf allen Gebieten des öffentlichen und privaten Lebens, hat Kaiser Franz Joseph I. auch in den Künsten das moderne Österreich geschaffen.“¹³ Es ist allerdings eine Tatsache, dass das Zeitalter Franz Josephs in der Kunst im Zeichen einer kontinuierlichen Modernisierung stand. Das war natürlich nicht das alleinige Verdienst des Herrschers, sondern ein Ergebnis der wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklung, die in dieser Epoche erfolgte und auch die wichtigsten künstlerischen Zentren der österreichisch-ungarischen Monarchie aufblühen ließ.

Der Übergang zum romantischen Historismus: die 1850er- und 1860er-Jahre

Die Revolution 1848/49 kann in der Malerei und Graphik zwar nicht stilistisch, sehr wohl aber thematisch ausgemacht werden. Die Darstellung der Ereignisse erfolgte im Rahmen der Formenwelt der späten Biedermeierzeit und gelangte nach der Niederschlagung der Revolution nicht mehr an die Öffentlichkeit¹⁴. Innerhalb der Monumen-

¹¹ RENATE WAGNER-RIEGER, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert* (Wien 1970); RENATE WAGNER-RIEGER (Hg.), *Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche*. 10 Bde. (Wiesbaden 1979–1981); ÁKOS MORAVÁNSZKY, *Die Architektur der Donaumonarchie* (Berlin 1988).

¹² Eine positive Bewertung brachten die runden Jahrestage, wie das 150-Jahresjubiläum der Wiener Ringstraße und die 2019 eröffnete permanente Ausstellung im Leopoldmuseum.

¹³ LUDWIG HEVESI, *Bildende Kunst unter Kaiser Franz Joseph I*; in: Feuilleton. *Fremden-Blatt* vom 2. Dezember 1898.

¹⁴ Auf späteren Ausstellungen wurden jene Werke aus den anderthalb Jahren des Krieges ausgestellt, die die Taten der kaiserlichen Armee und die Leiden der Soldaten verewigten. Darunter befanden sich beispielsweise Aquarelle von Pettenkofen.



Abb. 1: RUHMESHALLE IM ARSENAL, BILDZYKLUS VON CARL BLAAS
© Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte (Martin Engel).

talmalerei können wir sowohl hinsichtlich der religiösen Malerei als auch der weltlichen Historienmalerei von einer nahezu ungebrochenen Kontinuität der 1840er-Jahre sprechen. Für den Marmorsaal des Statthaltereipalasts¹⁵ stellte Leopold Kupelwieser (1796–1862) bereits im Jahre 1847 jene Kartone fertig, die zu den ersten bedeutenden Werken des österreichischen Reichspatriotismus wurden und die er von 1848 bis 1850 malerisch umsetzte¹⁶. Damit schuf er ein Muster für die historischen Bildzyklen im Arsenal, dem wichtigsten baulichen Vorhaben der 1850er-Jahre. Diese Zyklen schmückten die Halle des heutigen Heeresgeschichtlichen Museums, des repräsentativen Mittelpunkt eines riesigen militärischen Gebäudekomplexes, und wurden von Karl von Blaas (1815–1894) in zwölfjähriger Arbeit nach den Kunst- und Geschichtsvorstellungen Franz Josephs gemalt. Sie wurden 1871 fertiggestellt¹⁷. Der Kaiser hatte die Vorschläge Carl Rahls abgelehnt, denn die allgemeinen Erwartungen hinsichtlich der historischen Malerei hatten sich gewandelt: „An die Stelle allegorischer Umschreibung und mythologisierender Symbolik trat ein neues Geschichtsbewusstsein, das auf der

¹⁵ Großer Sitzungssaal der ehemaligen Niederösterreichischen Statthalterei. Literatur: RUPERT FEUCHTMÜLLER, Leopold Kupelwieser und die Kunst der österreichischen Spätromantik (Wien 1970).

¹⁶ TELESKO, Geschichtsraum 372–380.

¹⁷ ALICE STROBL, Das k. k. Waffenmuseum im Arsenal. Der Bau und seine künstlerische Ausschmückung (=Schriften des Heeresgeschichtlichen Museums in Wien 1, Graz-Köln 1961).

Basis von Fakten stand.“¹⁸ Verlangt wurde eine realistische Darstellung und möglichst genau rekonstruierte Ereignisse.

Das damalige Hauptwerk der kirchlichen Malerei war ein romantisch-historisierendes „Gesamtkunstwerk“, nämlich die Altlerchenfelder Pfarrkirche. Sie entstand nach dem Programm des spätnazarenischen Malers Josef Führich (1800–1876), der einen Lehrstuhl an der Akademie innehatte und von tiefer Religiosität geprägt war. Das malerische Programm wurde von ihm und seinen Schülern umgesetzt. An den überwältigend dekorativen Wandbildern arbeiteten unter anderem Leopold Kupelwieser, Eduard von Engerth, Franz Dobiaschofsky, Karl von Blaas und Karl Mayer.

Ein mit der Altlerchenfelder Pfarrkirche vergleichbares romantisches Gesamtkunstwerk gab es weder in Böhmen noch in Polen, wohl aber in Ungarn. István Graf Károlyi ließ in Fót in den Jahren von 1847 bis 1855 von Miklós Ybl eine Patronatspfarrkirche in romanischem Stil errichten. Ihre Wandbilder wurden von Karl von Blaas 1854/55 gemalt. Auch die Glasfenster der Wiener neogotischen Votivkirche wurden im selben Geiste geschaffen, nach den Entwürfe von Eduard von Steinle (1810–1886), der ebenfalls ein Vertreter des Nazarenerstils war. Die Fenster wurden im Zweiten Weltkrieg allerdings zerstört. Die sakrale Monumentalmalerei lebte auch um die Jahrhundertwende weiter, besonders in den neugotischen Pfarrkirchen, wofür etwa die Glasfenster der Pfarrkirche zum heiligen Laurentius in Wien-Breitensee ein gutes Beispiel sind¹⁹.

Außerhalb Wiens war die Malerei- und Bildhauerausbildung in den 1850er- und 1860er-Jahren nicht wirklich bedeutend. Nur in Prag gab es eine Malerakademie, aber diese hatte keinen angemessenen Rang, sodass die polnischen, ungarischen und zum Teil auch tschechischen Malerschüler abgesehen von Wien in erster Linie in München, an der Bayerischen Königlichen Akademie der Bildenden Künste, studierten, wo sie ausgezeichnete technische und theoretische Kenntnisse erwarben.

Der Siegeszug der „Neu-Renaissance“, der Neorenaissance

Die großen Freskenzyklen der 1860er-Jahre finden sich somit alle in Wien. Dort entstanden auch erstmals monumentale öffentliche Gebäude, die – im Geiste des Gesamtkunstwerks – die italienische Renaissance als ihr Vorbild sahen und deren Stil von den Zeitgenossen als „Neu-Renaissance“ bezeichnet wurde. Zunächst wurden die Hochburgen der Musik – das Opernhaus und der Musikverein – errichtet. Gleichzeitig erhielten die repräsentativen Heimstätten des Großbürgertums, die vom Vorbild des italienischen Cinquecento inspirierten Palais der Sina, Todesco und Epstein (um nur die bekanntesten zu nennen), eine reiche malerische Dekoration und wurden zum Ausgangspunkt für die Monumentalmalerei des folgenden Jahrzehnts²⁰.

¹⁸ GERBERT FRODL, Die profane Monumentalmalerei die zweiten Jahrhunderthälfte; in: FRODL (Hg.), Geschichte 5 296–301, hier 297.

¹⁹ STEFAN MALFÈR, Kaiserjubiläum und Kreuzesfrömmigkeit. Habsburgische „Pietas Austriaca“ in den Glasfenstern der Pfarrkirche zum heiligen Laurentius in Wien-Breitensee (Wien 2011).

²⁰ ALFRED FOGARASSY (Hg.), Die Wiener Ringstraße. Das Buch (Ostfildern 2014).



Abb. 2: AUGUST WEBER, KÜNSTLERHAUS, 1868, Wien.

Das erste große öffentliche Gebäude der Ringstraße, das Opernhaus, wurde von zwei führenden Meistern, die zwar sehr unterschiedliche Stilrichtungen vertraten, aber ein außerordentlich hohes künstlerisches Niveau hatten, dekoriert. Die romantischen, stark kalligraphischen Wandbilder von Moritz von Schwindt (1804–1871) verzieren die Loggia und das Foyer. Die märchenhaften, an die Farbenwelt des italienischen Manierismus erinnernden Fresken an der Decke der Loggia stellen Gestalten und Szenen aus Mozarts „Zauberflöte“ dar, das Foyer wurde zur „Ruhmeshalle der Opernkunst“²¹, wo Szenen der damals berühmten Opern dargestellt wurden. Der Zuschauerraum wurde von Carl Rahl (1812–1865) ausgestaltet. Er stellte allerdings nur mehr die Pläne fertig, die Kartons und Umsetzung der Gemälde erfolgten nach seinem Tod durch seine Schüler. Eduard Bitterlich zeichnete die Kartons mit einer bravourösen Technik, anschließend gestaltete Christian Griepenkerl die Decke des Zuschauerraumes und den Vorhang²². Carl Rahl wurde damit in Wien der „Vater“ des Freskostils, der ein Vierteljahrhundert hindurch bestimmend war²³. Auf seinen Kompositionen und in seinen Figuren vermengt sich die Tradi-

²¹ KITLITSCHKA, Malerei 50.

²² Die Werke Rahls und seiner Schüler wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört.

²³ Die übrigen monumentalen Wandbilder von Carl Rahl in Wien schmückten die Vorhalle der griechisch-orthodoxen Kirche, das Palais Todesco und die Fassade des im Zweiten Weltkrieg zerstörten Heinrichshofs.

tion des klassischen Cinquecento mit seinem heroischen Pathos mit dem Kolorismus, der sich aus der warmen Farbwelt der venezianischen Malerei speiste. Dieser Stil passte ausgezeichnet zur monumentalen Eleganz der italianisierenden oder hellenistischen Neorenaissance-Gebäude und zitierte feinfühlig die italienischen Vorbilder. Das Thema des Opernvorhangs war besonders bedeutungsvoll: Es stellte Orpheus dar, der die Herren der Unterwelt mit seinem Gesang verzaubert und ihr Herz erweicht. Diese überzeugende Darstellung der Macht von Musik und Kunst verbrannte leider am Ende des Zweiten Weltkriegs. Ihr Thema, die Apotheose von Kunst und Musik, blieb aber eines der Grundmotive der Wiener Malerei im Zeitalter Franz Josefs. Der Freskostil, der die monumentalen öffentlichen Gebäude der Ringstraße schmückte, wurde von der Schule Rahls in Wien im Geiste der Konzeption des Gesamtkunstwerks am harmonischsten verwirklicht. Drei seiner Schüler waren vor allem in Wien tätig, während zwei in Ungarn (Károly Lotz und Mór Than) in Budapest den monumentalen Freskostil ihres Meisters weiterführten.

Christian Gripenkerl (1834–1916), einer der ausführenden Künstler der Fresken in der Oper, wurde im Jahre 1875 Professor an der Akademie. Die Dekoration in vielen Privatpalais (Palais Epstein, Palais Ephrussi) stammte von ihm. Seine größten Arbeiten fertigte er im Auftrag des Staates an. Sein dreizehnteiliger Fries, den er zwischen 1882 und 1885 im Sitzungssaal des Herrenhauses des Parlaments malte, fiel im Zweiten Weltkrieg den Bomben zum Opfer.

August Eisenmenger (1830–1907) malte im Jahre 1869 die Deckengemälde im Konzertsaal des Musikvereins, und zwar zum Thema „*Apollo und die neun Musen*“*. Neben der Dekoration der Privatpalais fertigte er auch Allegorien im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie an sowie Sgraffitos für die Außenwände der Universität und die Freskenfriese des Burgtheaters. Seinen wichtigsten Staatsauftrag erhielt er mit der Bemalung des Sitzungssaals des Abgeordnetenhauses des Parlaments. Es handelte sich um ein 1886 fertiggestelltes fünfzehnteiliges Fries, das auch heute noch zu sehen ist und Szenen und Allegorien aus der griechisch-römischen Mythologie darstellt. Eduard Bitterlich (1834–1872) war unter den Schülern Rahls der virtuoseste Zeichner, der sich der präzisen Ausführung der Kartons widmete. Bitterlich starb jung, er schuf nur wenige Gemälde. Sein groß angelegter Bilderzyklus, den er zusammen mit August Eisenmenger für das Grand Hotel malte, ging leider verloren.

Es gab unter den monumentalen Schöpfungen der 1870er-Jahre neben den Werken der Rahl-Schule auch eine große Ausnahme. Auf Vorschlag Rudolf von Eitelbergers wurde im Jahre 1872 ein deutscher Maler, der nicht in der Wiener Tradition stand, nämlich Anselm Feuerbach (1829–1880), Professor für Historienmalerei an der Akademie der Bildenden Künste. In seinen Wiener Jahren stand er allerdings im Schatten seines dominierenden künstlerischen Rivalen Hans Makart, der mit seiner Malerei damals Wien eroberte²⁴. Sowohl charaktermäßig als auch in künstlerischer Hinsicht waren

* Auf ausdrücklichen Wunsch der Autorin wurden die Werktitel entgegen den allgemeinen Formatregeln in kursiv belassen.

²⁴ DORIS H. LEHMANN, *Historienmalerei in Wien: Anselm Feuerbach und Hans Makart im Spiegel zeitgenössischer Kritik* (Köln–Weimar–Wien 2011).



Abb. 3: HANS MAKART: VENEDIG HULDIGT CATHARINA CORNARO 1873. Öl auf Lw. 400 x 1050 cm, Österreichische Galerie, Belvedere Inv. Nr. 5838. © Belvedere, Wien.

sie Antipoden. Der introvertierte, grübelnde und im Grunde lyrisch veranlagte Feuerbach malte schließlich sein spätes Hauptwerk „Titanensturz“ für die Wiener Akademie der Bildenden Künste (1879). Die heroisch bewegten Akte seines monumentalen Ölgemäldes, das die Decke der Aula schmückt, zitieren Michelangelo sowie das Pathos und die Formenwelt des frühen Barock. Die Leistung ist überwältigend und ergänzt harmonisch Theophil Hansens eleganten polychromen Raum.

Der Stil der Rahl-Schüler durchlief Ende der 1870er- und in den 1880er-Jahren einen bedeutenden Wandel. Werner Kitlitschka hat darauf hingewiesen, dass die italia-nisierende Renaissance-Auffassung ihres Meisters von einem viel plastischeren, barocke-ren Stil abgelöst wurde²⁵, der teils dem allgemeinen Geschmackswandel der Zeit folgte, teils auch der unzweifelhaften Wirkung von Hans Makart zu verdanken ist. Der Name Hans Makart (1840–1884) bezeichnet eine ganze Epoche und einen Stil²⁶. Er war der „Malerfürst“ der 1870er-Jahre und Liebling der gesellschaftlichen und künstlerischen Elite Wiens, seine charismatische Persönlichkeit und szenenbildnerischen Fähigkeiten faszinierten die Zeitgenossen. Das Arbeitszimmer (Studiolo) von Nikolaus Dumba – dem herausragenden bürgerlichen Mäzen dieser Epoche – war das bedeutungsvollste frühe Gesamtkunstwerk-Ensemble Makarts. Bevor er dieses Interieur in Angriff nahm, schickte ihn sein Auftraggeber nach Venedig (*Venezia*), um die Innenräume der venezianischen Palazzi zu studieren. Die Allegorien des Arbeitszimmers verweisen auf die vielschichtige wirtschaftliche und kulturelle Tätigkeit von Dumba. Makart malte keine Fresken, sondern – wie die venezianischen Maler – große Ölgemälde auf Leinwand, die er dann an der Wand bzw. an der Decke befestigen ließ. Ihn inspirierten einerseits die in goldenem Licht schimmernden Gemälde des venezianischen Cinquecento (Veronese, Tintoretto),

²⁵ KITLITSCHKA, Malerei 116.

²⁶ GERBERT FRODL, Hans Makart. Monographie und Werkverzeichnis (Salzburg–Wien 1974); RALPH GLEIS (Hg.), Makart. Ein Künstler regiert die Stadt. Wien-Museum im Künstlerhaus, 9. Juni bis 16. Oktober 2011 (München–Wien 2011); AGNES HUSSLEIN-ARCO, ALEXANDER KLEE (Hgg.), Hans Makart, Painter of the Senses. Published on the Occasion of the Exhibition “Hans Makart. Painter of the Senses”, Belvedere Vienna, 9 June – 9 October 2011 (München–Köln–London–New York 2011).

andererseits die üppigen, sensuellen Kompositionen von Rubens. Jedoch schuf er eine neue, individuelle Synthese. Mit leichter, skizzenhafter Pinselführung und mit Rot glühenden, alles verschmelzenden Farbtönen zauberte Makart eine gefühlsmächtige und moderne Variante der Malerei des Historismus auf die Leinwand. Ihn zog nicht das historische Drama an und ihn interessierte nicht die genaue und glaubwürdige historische Rekonstruktion der Vergangenheit, vielmehr wollte er die Stimmung feierlicher Ereignisse einfangen. Seine Apotheosen entstehen aus einer übersteigerten Fülle von Luxus und Pomp der Kunstgegenstände, Textilien und Materien, die Caterina Cornaro und Karl V. umgeben. Hierfür hatte Makart viele Beispiele im Dogenpalast gesehen, er transponierte all dies aber in Szenen, deren Akteure auftreten, als wären sie Schauspieler des 19. Jahrhunderts²⁷. Seine Figuren und Helden sind modernen, zeitgenössischen Typs. Die überschäumend reiche, sensuelle Schönheit der Szenen steht für sich selbst, sie benötigen kein moralisierendes Narrativ. Die übliche traditionelle Historienmalerei Mitteleuropas war stark ethisch-moralisch aufgeladen, wollte indirekt aber auch didaktisch wirken. Dagegen waren die Historienbilder Makarts den zeitgenössischen Kritikern²⁸ zu frivol und ohne tiefere moralische Sendung, während sie auf das Publikum überwältigend berauschend wirkten²⁹. Makart verzauberte seine gebildeten, reichen aristokratischen und großbürgerlichen Auftraggeber sowie die breite Masse mit schwelgenden Farben, mit einer virtuoson Pinselführung und mit schmeichlerisch anziehenden Modellposen. Unter seinen Porträts befinden sich Prachtwerke wie „Amalie Makart“ (1871/1872) und „Gräfin Pálffy“ (1880). Mit seinen sogenannten Sensationsbildern machte Makart filmartig historische Momente visuell erlebbar und begeisterte damit auch seine Rivalen. Sein Publikumserfolg wurde von dem Wiener Kunsthändler Hugo Othmar Miethke sorgfältig vorbereitet, so das Monumentalgemälde „Venedig huldigt Caterina Cornaro“ (1873), das im Rahmen der Wiener Weltausstellung im Künstlerhaus als Sensationsbild vorgestellt wurde. Danach bereiste das Bild jahrelang die Städte Europas und wurde zum Modell für die Vermarktung von anderen Sensationsbildern. Sein „Einzug Karls V. in Antwerpen“ (1878) brachte ihm in Paris auf der Weltausstellung 1878 Erfolg und Anerkennung.

Makart verstand genial die Kunst der Selbstinszenierung und machte damit Mode³⁰. Sein berühmtes riesiges Atelier, das mit kunstvollen antiken und dekorativen orientalischen Gegenständen, mit farbenprächtigen Teppichen, teurer Draperie und künstlichen Palmen eingerichtet war und das jedermann, der eine der Eintrittskarten ergatterte, besichtigen konnte, wurde zum Vorbild für den neuen Einrichtungsstil. Seine berühmten Kostütabende – die „Kostüme“ entwarf er selbst – wirbelten die Unterhaltung der „High

²⁷ Einige der Modelle waren berühmte Wiener Schauspieler.

²⁸ Makart übernahm die strenge, didaktische und moralveredelnde Absicht der belgischen historischen Malerei, der Münchener Piloty-Schule und Kaulbachs nicht; er vertrat vielmehr eine „L'art-pour-l'art“-Aufassung und hielt auf seinen Bildern die Dekorativität, die Bildhaftigkeit und das Glühen der Farben für wichtig, nicht die dialogartige moralische Botschaft. Auch seine Themenwahl bestätigt dies. Das war eine Erhebung gegen die herrschende Kunstauffassung, die die moralische Botschaft des Bildes für vorrangig hielt. Siehe dazu LEHMANN, Historienmalerei.

²⁹ MORITZ THAUSING, Wiener Kunstbriefe (Leipzig 1884) 394.

³⁰ RALPH GLEIS, Phänomen Makart; in: DERS. (Hg), Makart 20–31.

Society“ in ästhetische Höhen³¹. Das berühmteste Ereignis der kostümierten gesamtgesellschaftlichen Repräsentation war der „Festzug“, der zum 25-jährigen Hochzeitstag von Franz Joseph und Elisabeth 1879 veranstaltet wurde. Es handelte sich um einen Kostümprunkzug auf der Ringstraße, den Makart nach dem Vorbild der Prachtfestzüge der Renaissance plante. Prunkdroschken repräsentierten die verschiedenen Berufe und Beschäftigungssparten³² und die sich auf ihnen und um sie herum befindlichen Bürger zogen in der Kleidung der Renaissance oder des 16. und 17. Jahrhunderts an der Kaiserloge vorbei. Den Zug schloss Makart auf einem Pferd und in einem Rubens-Kostüm ab. Teilnehmer wie Zuschauer genossen den Festzug gleichermaßen und Makarts Ruf erreichte den Gipfel, er wurde als Malerfürst und Star gefeiert. Bereits im Jahre 1878 wurde er zum Professor für Historienmalerei ernannt, den lange erwarteten monumentalen staatlichen Auftrag zur Ausschmückung des Treppenhauses des Kunsthistorischen Museums erhielt er allerdings erst im Jahre 1881. Diese Arbeit konnte er bis auf einige Lünetten nicht mehr fertigstellen. Als er im Oktober 1884 verstarb, ging mit ihm eine Kulturepoche zu Ende und die österreichische und Wiener Malerei spürte ein Jahrzehnt hindurch das Fehlen des Maler-Magiers, der im Fokus der Künstlerwelt gestanden war. Wien hatte auch weiterhin viele gute Maler, die Rolle des abgöttisch verehrten Künstlergenies konnte bis zum Ende der 1890er-Jahre allerdings niemand mehr übernehmen.

Der zweite bedeutende Vertreter der Historismus war neben Makart Hans Canon (1829–1885), dessen großes allegorisches Gemälde über die verschiedenen christlichen Konfessionen, „*Die Loge Johannis*“, auf der Wiener Weltausstellung 1873 einen großen Erfolg verzeichnen konnte. Sein zweites Hauptwerk war das Deckengemälde im Treppenhaus des Naturhistorischen Museums. Sein „Kreislauf des Lebens“, ein strudelndes, barockes Glücksrad, war so erfolgreich, dass er nach dem Tod von Makart mit der Fertigstellung der Dekoration des Kunsthistorischen Museums beauftragt wurde. Der unerwartete Tod Canons durchkreuzte allerdings dieses Vorhaben. Canon war – deutlicher als Makart – mit seinen Vorbildern, in erster Linie mit Rubens, verbunden. Seine niveaувollen Porträts und Altarbilder waren vor allem in den Kreisen der Aristokratie populär.

Die Malerei des Späthistorismus

Das Deckengemälde im Treppenhaus des Kunsthistorischen Museums, die „*Apotheose der Renaissance*“, wurde schließlich auf Wunsch von Franz Joseph von dem in Paris lebenden damals schon berühmten Maler ungarischer Abstammung Mihály Munkácsy (1844–1900) gemalt. Mit dem allegorischen Deckengemälde des Kunsthistorischen Museums, einer für ihn ungewohnten Aufgabe, wurde Munkácsy nicht leicht fertig, aber er lieferte das Gemälde dennoch im Jahre 1891 ab. Die Rezeption des Gemäldes in Wien

³¹ Auf diesen Abenden flanierte jedermann herum, der aufgrund seines Ranges oder seines Talents zur gesellschaftlichen Elite gehörte.

³² Die 21 Prunkkutschen versinnbildlichten neben den traditionellen Berufssparten (Schmied, Tischler, Bäcker usw.) auch moderne Begriffe wie beispielsweise die Allegorie des „Verkehrs“.

war kühl, die Kritiker, die im Makart'schen Stil erzogen worden waren, empfanden die Farbenwelt als zu hell, zu „französisch“³³.

Das zweite, sehr ambitionöse historische Panneau des Museums, die „*Mäzene des Hauses Habsburg*“, schuf Julius Victor Berger (1850–1902). Die schwierige Aufgabe, deren Programm der Kunsthistoriker Albert Ilg ausgearbeitet hatte, wurde erfolgreich gelöst. Die historischen Porträts und Kostüme sind authentisch, Ziel war in erster Linie eine didaktische Illustrierung. Der Meister mit seiner perfekten technischen Fähigkeit stattete die in lockeren Gruppen angeordneten Szenen jedoch nicht mit Gefühlen aus. Doch auch in Frankreich oder England wiesen die späthistoristischen kulturgeschichtlichen Tableaus nicht in die Moderne, sondern blieben dem Althergebrachten verhaftet.

Das, was Renate Wagner-Rieger über den sich seit 1880 verstärkenden Stil des späten Historismus in der Architektur geschrieben hat, ist auch für die Malerei gültig. Der Stil der Gemälde und Dekorationen war durch „eine immer reichere, aber auch immer individualistischere Form“ gekennzeichnet³⁴. Die Grundtendenz ist ein Stil, der die reiche Dekorativität des späten Barocks wachruft, ihn aber mit neuartigen, naturalistischen Elementen vermischt. Dieser Stil erreicht seine Wirkungen mit einer ungewöhnlichen, pastellfarbenen oder herb dekadenten Farbkombination.

Unter den öffentlichen Gebäuden der Ringstraße war das Burgtheater das wohl am reichsten verzierte Bauwerk. Der Großteil seiner Innendekoration wurde wie die Ausschmückung der Oper im Zweiten Weltkrieg zerstört. Abgesehen von den beiden Flügeltreppen, wo die Gemälde des jungen Klimt und Matsch erhalten geblieben sind, verbrannten die Fresken und Ölgemälde. Wir wissen daher nur aus Beschreibungen der Zeitgenossen und aus Schwarz-Weiß-Bildern, dass das reiche künstlerische Programm, das sich auf die Schauspielkunst und auf das dramatische Erbe konzentrierte, teils neobarocken, teils aber auch modernen, mit dem Symbolismus kokettierenden Stilexperimenten Raum bot³⁵. Die Maler, die an der großen Unternehmung beteiligt waren – Edouard Charlemont, Albert Hynais, Karl Karger und die Matsch-Klimt-Arbeitsgemeinschaft –, malten individuelle, mit den Traditionen Makarts brechende Gemälde. Die zeitgenössische Kritik, vor allem der hoch angesehene Carl von Lützwow, meinte auf den Bildern von Edouard Charlemont eine unter französischem Einfluss geborene klassifizierend-kühle Formensprache zu entdecken (ein „vorwiegend französisches Gepräge“)³⁶. Albert Hynais, ein tschechischer Feuerbach-Schüler, malte vier große Lünettengemälde und vier kleinere Tondos der Decke, auf denen er berühmte Bühnen-Charakterhelden (Ödipus, Harpagon, die Jungfrau von Orleans und Falstaff) auf goldenem Grund darstellte. Diese Bilder wurden von Stuckplastiken Rudolf Weyrs umgeben. Der von den

³³ Über Munkácsys andere Werke siehe: ZSUZSANNA BAKÓ, Mysterium und Zauber in der Malerei von Mihály Munkácsy; in: ZSUZSANNA BAKÓ (Hg.) *Magic & Mystery*. Munkácsy 31.3.–3.6. 2012. Künstlerhaus (Wien 2012) 7–49.

³⁴ WAGNER-RIEGER, *Wiens Architektur* 230.

³⁵ Wichtigste Quelle für die ehemalige Ausstattung ist JOSEF BAYER, *Das neue k. k. Hofburgtheater als Bauwerk mit seinem Sculpturen- und Bilderschmuck* (=Die Theater Wiens 3, Wien 1894).

³⁶ CARL VON LÜTZOW, *Die bildenden Künste in Wien 1848–1888*; in: Gemeinderat der Stadt Wien (Hg.), *Denkschrift zum 2. Dezember 1888*. Bd. 2 (Wien 1888) 197–240.

Zeitgenossen begeistert gerühmte neobarocke Vorhang, eine besonders komplizierte ikonographische „Trouvaille“, stammte von Josef Fux³⁷.

Im erhalten gebliebenen Treppenhaus des Burgtheaters wurden die zehn Deckenbilder von einer aus drei jungen Künstlern bestehenden Arbeitsgemeinschaft (Franz Matsch, Gustav und Ernst Klimt) gemalt. Der Theaterdirektor Adolf von Wilbrandt gab das Programm der Bilder vor. Diese sollten die Entwicklungsgeschichte der Theaterkunst illustrieren. Dieser „wissenschaftliche Historismus“³⁸ verlangte vom Künstler eine historisch glaubwürdige, realistische Annäherung, die man nur schwer mit Poesie erfüllen konnte. Diese Szenen waren historische Rekonstruktionen (wie das Theater der Elisabethianischen Zeit von Gustav Klimt), die – dank der Licht- und Raumaufteilung – faszinierend poetisch waren, wie Klimts „*Theater in Taormina*“. Letztere Gemälde bedeuteten bereits einen vollständigen Bruch mit der bisherigen Wiener monumental-dekorativen Tradition und verwiesen mit ihrem versteckten Symbolismus und ihrer Pleinair-Farbwelt bereits in Richtung der malerischen Experimente des ausgehenden Jahrhunderts. Dies ist noch stärker spürbar auf den im Treppenhaus des Kunsthistorischen Museum befindlichen Bildern von Klimt und Matsch (1891), bei denen die dekorative Flächenhaftigkeit bereits ins Auge sticht. Die Themen, die als Teil des von dem Kunsthistoriker Albert Ilg ausgearbeiteten didaktischen Programms vorgegeben waren, illustrieren die einzelnen Epochen durch ihr jeweiliges Schönheitsideal. Es handelte sich um eine zutiefst historisierende Vorstellung. Die archaisierenden, d. h. die historischen Zeiten durch ihre inneren Ideale und Stile verkörpernden Figuren waren die Herolde des Übergangstils von Gustav Klimt, an deren Ende er der führende Wiener Meister der ersten Welle der Moderne wurde.

Tafelmalerei

Abgesehen von der monumentalen Historienmalerei war auch die österreichische Tafelmalerei in dieser Epoche sehr fruchtbar und wurde von einem expandierenden Kunstmarkt unterstützt.

Ein entscheidendes Ereignis war die Gründung der *Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens* (1861), kurz *Künstlerhaus* genannt, wodurch für die Künstler neue und viel bessere Rahmenbedingungen geschaffen wurden als je zuvor. Durch eine geschickte Öffentlichkeitsarbeit konnte die politische und ökonomische Elite des Staates bis hin zum Kaiser dafür gewonnen werden, entweder als „Stifter“ oder als „Gründer“ die Genossenschaft mit ansehnlichen Summen zu unterstützen, sodass zwischen 1865 und 1868 am Karlsplatz das neue Vereins- und Ausstellungsgebäude errichtet werden konnte³⁹, das 1868 mit der dritten allgemeinen deutschen Kunstausstellung eröffnet wurde. Von diesem Zeitpunkt an konnten die Wiener und österreichischen Künstler ihre Werke im

³⁷ Josef Bayer zitiert in: KITLITSCHKA, Malerei 162.

³⁸ EBD. 173.

³⁹ WLADIMIR AICHELBURG, 150 Jahre Künstlerhaus Wien 1861–2011; in: <http://www.wladimir-achelburg.at/> [zuletzt abgerufen am 22.04.2021].



Abb. 4: AUGUST VON PETTENKOFEN, DER KUSS II, 1864, Öl auf Holz, 27,5 x 21 cm, Belvedere (Inv. Nr. 4647), Wien. © Belvedere, Wien.

Frühjahr auf den Jahresausstellungen präsentieren, gegen eine Eintrittsgebühr konnte das interessierte Publikum die Meister kennenlernen und ihre Kunstwerke erwerben.

Neben den Jahresausstellungen, die ähnlich wie der Pariser Salon funktionierten, wurden viele andere publikumswirksame internationale und nationale Ausstellungen organisiert. Es wurden aber auch Nachlässe ersteigert und durch einen Pensionsfonds ein soziales Netz für die Künstler aufgebaut. Die Genossenschaft schmiedete die Künstler zu einer Berufsgruppe zusammen und fungierte auch als gesellschaftlicher Klub. Mitglieder und Vorstand wurden demokratisch gewählt, alle hatten hinsichtlich der Vermarktung ihrer Werke die gleichen Rechte und Möglichkeiten⁴⁰. Das *Künstlerhaus* war als Organisation sehr erfolgreich und es war nicht zuletzt sein Verdienst, dass die

⁴⁰ Lützwow, Die bildenden Künste.

bildenden Künste einen größeren Stellenwert in der Gesellschaft erhielten. Das Ausstellungsgebäude musste zweimal erweitert werden, um die wachsende Kunstproduktion präsentieren zu können. Das Prestige der bildenden Künste stieg und der Kunstmarkt expandierte, auch wenn der Börsenkrach vorübergehend spürbar war⁴¹. Das *Künstlerhaus* zog ein kunstinteressiertes Publikum an und unterhielt es mit spektakulären Ausstellungen von Sensationsbildern (Makarts „*Catharina Cornaro*“, Munkácsys „*Christus vor Pilatus*“ sowie Werke von Wassili Wereschtschagin, von Menzel und von ausländischen Künstlern).

Durch drei wichtige internationale Ausstellungen (1881, 1888, 1894) konnten die internationalen künstlerischen Kontakte und der Informationsaustausch verbessert werden⁴². Bis zur Gründung der *Secession* 1897 hatte das *Künstlerhaus* das Monopol auf Kunstausstellungen, die Genossenschaft und ihr Vorstand kontrollierten den Kunstmarkt. In den 1890er-Jahren führten die Differenzierung der Stile und die Interessenunterschiede innerhalb der Genossenschaft allerdings zu einem Konkurrenzkampf und dann zu einer Spaltung, worin sich auch ein Generationenkonflikt widerspiegelte⁴³. Doch auch nach 1897 – nicht alle modernen Künstler traten mit der Klimt-Gruppe aus der Genossenschaft aus – unterstützte das *Künstlerhaus* weiterhin seine Mitglieder und trachtete danach, international präsent zu sein. Es förderte einen Stilpluralismus, der vor allem in der Jubiläums-Kunstausstellung deutlich wurde.

Die *Genossenschaft der bildenden Künstler* war ein professioneller Verein, der die Interessen seiner Mitglieder im In- und Ausland vertrat und die finanzielle und moralische Unterstützung des Kaiserhauses, des kunstinteressierten Hochadels und des finanzkräftigen Bürgertums genoss. Kunstförderung war eine Pflicht der gesellschaftlichen Elite, deren kulturpolitisches Gewicht allgemein anerkannt war. Das Künstlerhaus wurde über die Stiftung von Preisen und die regelmäßigen Ankäufe des Staates auf den Jahresausstellungen zu einem der wichtigsten Orte der Kunstförderung. Neben der immer noch wichtigen Porträtmalerei wurden vor allem Landschaftsbilder für die Ausstattung der bürgerlichen Wohnungen erworben, aber auch kleinformatige Sittenbilder waren populär.

Die Genremalerei führte die Themenwelt des späten Biedermeiers fort. Doch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich eine breite Themenwelt, die von traditionellen Festszenen des Bauernlebens bis zu Szenen tragischer Schicksalsschläge reichte, mit anekdotischen, humoristischen und sentimentalen Pointen. Das erzählerische Element dominierte, doch das Publikum akzeptierte dankbar neue Themen. Neben den – aus historischen Gründen sehr geschätzten – Invalidenszenen⁴⁴ von Friedrich

⁴¹ CHRISTIAN HUEMER, Jahrmarktbude oder Musentempel? Das Wiener Künstlerhaus und der Kunsthandel; in: PETER BOGNER, RICHARD KURDIOVSKY, JOHANNES STOLL (Hgg.), *Das Wiener Künstlerhaus. Kunst und Institution* (Wien 2015) 267–274.

⁴² WERNER TELESKO, Die Internationale Jubiläums-Kunst-Ausstellung 1888 als Akt der Huldigung gegenüber der Kunstpolitik Kaiser Franz Josephs; in: BOGNER, KURDIOVSKY, STOLL (Hgg.), *Wiener Künstlerhaus* 259–265.

⁴³ Über diese Spaltung wurde sehr viel publiziert und die Genossenschaft hatte eine schlechte Presse, tatsächlich ging es um den Kunstmarkt, denn auch die Wiener Moderne war durchaus profitorientiert.

⁴⁴ Wegen der verlorenen Kriege und Schlachten, besonders nach der Niederlage von Königgrätz (*Hradec Králové*), lebten sehr viele Kriegsinvaliden in der Monarchie.

Friedländer waren Marktszenen und Bilder, die die Frömmigkeit der Bevölkerung darstellten, bis in die Moderne populär.

Bauernszenen und malerische Zigeunerfiguren dominierten auf den Gemälden von August von Pettenkofen (1822–1889). Er war einer der am breitesten international angebotenen, aber dennoch individuelle Wege beschreitenden österreichischen Maler, der erste wirkliche „Freilichtmaler“, der seit 1850 jahrelang in Szolnok, einem staubigen Marktflecken in der Großen Ungarischen Tiefebene, den in strahlendem Sonnenschein badenden Markt, die exotische Puszta und Zigeuner malte. Er kann als Gründer der dortigen Malerschule betrachtet werden, der das Exotikum der Großen Ungarischen Tiefebene entdeckte. Im Jahre 1852 ging er nach Paris, wo er lange Zeit lebte und die dortige zeitgenössische Malerei kennenlernte. Seine kleinformatigen Bilder sind voller Farbe und Licht. Erst später verdunkelte sich seine Palette und er malte mit Vorliebe den düsteren Herbst oder die Interieurs dunkler venezianischer Ateliers. 1874 wurde er zum Professor an der Wiener Kunstakademie ernannt. Obwohl er keine eigene Schule gründete, wirkte er auf seine Zeitgenossen. Eine selbstständige Ausstellung veranstaltete er nie, seine Bilder erfreuten sich aber auch im Ausland großer Popularität.

Die Genremalerei genoss eine permanente Popularität, besonders, wenn einige Maler mit altmeisterlicher Feinmalerei Gesellschaftsszenen aus dem städtischen oder dem ländlichen Milieu darstellten, wie Johann Hamza, Isidor Kaufmann, Carl Zewy oder Josef Gisela, um nur die populärsten Meister zu nennen. Sie konnten beide, das bürgerliche und das adelige Publikum durch die virtuose Wiedergabe unterschiedlicher Stofflichkeiten und emotionell berührender erzählerischer Momente begeistern.

Es gab einige hochgeschätzte Spezialisten, wie Heinrich von Angeli (1840–1925), der Lieblingsporträtist der königlichen Höfe in Österreich und Deutschland, aber auch in England, weshalb er von Hevesi „der eleganteste Toilettenmaler der Monarchie“ genannt wurde. Ein anderer Porträtist hoher Qualität war Leopold Horowitz (1838–1917). Seine Porträts waren sehr populär, er galt als wichtigster Auftraggeber von Männerporträts. Ein beliebter Spezialist von genreartigen Berufsporträts war Hans Temple (1857–1931), der mit Vorliebe seine Künstlerkollegen in ihren Werkstätten bei der Arbeit malte. Seine virtuos gemalten Szenen sind stimmungsvolle Dokumente des Wiener Kunstlebens. Ein spezielles Genre für die Herrscherhäuser und die Aristokratie waren Pferde-, Jagd- und Soldatenszenen. Einige polnische Maler brillierten mit technischer Virtuosität, so Thaddäus Ajdukiewicz (1852–1917), der mit Reiterporträts und Manöverbildern internationale Bekanntheit erlangte.

Die Landschaftsmalerei

Die Landschaftsmalerei war von den akademischen Schülern Albert Zimmermanns geprägt. Ab den 1870er-Jahren dominierte in ihren Kreisen die Pleinair-Malerei, dabei handelte es sich aber nicht nur um eine topographisch getreue Landschaftsdarstellung, sondern um die Erfassung der Stimmung in der Landschaft, die verdichtet auch eine symbolische Dimension erreichen konnte. Ab den späten 1870er-Jahren waren die Tendenzen der Stimmungsmalerei immer auffälliger und wurden zum wichtigsten „Mainstream“ in der Landschaftsmalerei.



Abb. 5: ANTON ROMAČO, TEGETTHOFF IN DER SEESCHLACHT BEI LISSA I, 1878–80, Öl auf Holz, 86,5 x 47,5 cm, Belvedere (Inv. Nr. 5032), Wien. © Belvedere, Wien.

Dieser Zugang charakterisierte die Landschaftsgemälde von Jakob Schindler (1842–1892), der Führungspersönlichkeit der bedeutendsten Landschaftsmalerschule, und der sich um ihn versammelnden Malerinnen und Maler (Tina Blau, Olga Wiesinger-Florian, Marie Egnér und Hugo Darnaut). Ihr gefühlvoll-intimer Realismus machte sie auch bei den Zeitgenossen zu geschätzten Meistern dieser Art von Malerei. Diese Kunstgattung wird heute mit dem Begriff „Stimmungsimpressionismus“ beschrieben, der aber nichts mit dem französischen Impressionismus zu tun hat, sondern mit der emotionalen Stimmung, die hier ausstrahlt. Eigentlich handelt es sich um einen poetischen Realismus, „eine verinnerlichte und sehr persönliche Auseinandersetzung mit der Natur“⁴⁵. Zur dieser Stil Tendenz gehörten auch die ein umfangreiches Œuvre hinterlassenden Robert Russ (1847–1922) und Eugen Jettel (1845–1901), der lange Zeit in Frankreich lebte, jedoch sehr viel in Holland malte, was seine Kompositionen mit Ton in Ton gehaltenen bräunlichen Farben zeigen. Holland und die zeitgenössische holländische Malerei der Haager Malerschule waren für die meisten österreichischen Stimmungsmaler eine wichtige Inspirationsquelle. Die wichtigste Landschaftsmalerin ihrer Zeit, die auch bei der zeitgenössischen Kunstkritik Anerkennung fand, war Tina Blau. Auch wenn sie wegen ihres preisgekrönten Prater-Bildes (1882) berühmt wurde, sind es eher ihre kleine Studien und Gemälde mit ungewohnten Motiven der unmalerischen Peripherien und Vororte Wiens, die mit ihrem sonderbaren koloristischen Realismus eine völlig neue und selbstständige Stimme in der Wiener Landschaftsmalerei darstellen. Der experimentierfreudigste Landschaftsmaler war Theodor Hörmann (1849–1895), der in seinem Kampf um Anerkennung zu einer Symbolfigur wurde. Die für seine späte Schaffensperiode typischen glühenden und hellen Farben sowie seine rohe und pastose Pinselführung konnten von den konservativen Jurys des *Künstlerhauses* nur schwer akzeptiert werden. Seinen Kampf gegen diesen Konservatismus führte dann die Sezession weiter.

Auch die Orientalmalerei hatte einen herausragenden österreichischen Vertreter, nämlich Leopold Karl Müller (1835–1892), der an der Wiener Akademie der Bildenden Künste lehrte und eine individuelle Richtung innerhalb dieser internationalen Kunstgattung vertrat.

Der Sonderling unter den damaligen Malern war der Porträt- und Genremaler Anton Romako (1832–1889), der von seinen Zeitgenossen nicht verstanden wurde⁴⁶. Mit seiner eigenen Auffassung, seinem individuellen, ungewohnten Stil, mit seiner teils grotesken, teils beunruhigend vibrierenden, nahezu krampfhaften Pinselführung inspirierte er später die Generation der österreichischen Frühexpressionisten. Zwar malte er in allen traditionellen Kunstgattungen auch konventionelle Bilder, seine erstaunlich modernen Werke mit visionärem Charakter spiegeln jedoch die Identitätskrise des modernen Menschen wider. In ihnen erkannte sich die zweite Generation der Moderne (wie Kokoschka) selbst („*Tegethoff in der Seeschlacht bei Lissa*“ 1873–1875).

⁴⁵ GERBERT FRODL, Emil Jakob Schindler; in: FRODL (Hg.), *Geschichte* 5 367–369, hier 368.

⁴⁶ CORNELIA REITER, Anton Romako. Pionier und Außenseiter der Malerei des 19. Jahrhunderts. Monographie mit Werkverzeichnis, hg. Agnes HUSSLEIN-ARCO (Wien 2010).



Abb. 6: CASPAR VON ZUMBUSCH, MARIA-THERESIEN-DENKMAL, 1888, Wien.
© Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien.

Bildhauerei

Bis zu den 1890er-Jahren entstanden auch in der Bildhauerei monumentale Werke⁴⁷. Im Vergleich zur ersten Jahrhunderthälfte wurde die Plastik aufgewertet und übernahm neue Aufgaben. Walter Krause formulierte dies so: „Sie musste sich gleichsam neu beleben, ihren Realismus psychologisch vertiefen und formal mit Hilfe von Farbe, Raum und Dynamik ihre bisherigen Grenzen erweitern.“⁴⁸ Die Staatsaufträge der 1850er-Jahre führten zur Errichtung von Denkmälern für die Helden der militärischen Siege, so „Erz-

⁴⁷ WALTER KRAUSE, Die Plastik der Wiener Ringstraße. Von der Spätromantik bis zur Wende um 1900 (=Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche 9.3, Wiesbaden 1980).

⁴⁸ DERS., Die Bauskulptur der Wiener Ringstrasse; in: FRODL (Hg.), Geschichte 5 487–491, hier 487.

herzog Karl“ (1860) und „*Prinz Eugen von Savoyen*“ (1865) von Anton Fernkorn und das Schwarzenberg-Denkmal (1867) von Ernst Julius Hähnel⁴⁹.

Das Denkmal zählt zu den politisch wichtigsten Aufgaben der Plastik des 19. Jahrhunderts. Es war auch ein Ausdruck der Emanzipation des Bürgertums, getragen von gebildeten und engagierten Persönlichkeiten aus Wirtschaft und Politik. Die Stadt Wien leitete mit dem Auftrag eines Schubert-Denkmal an Carl Kundmann (1872) eine Reihe von Standbildern für Komponisten ein: „*Haydn*“ (1887) von Heinrich Natter, „*Beethoven*“ (1888) von Kaspar Zumbusch, „*Mozart*“ (1896) und „*Bruckner*“ (1899) von Viktor Tilgner sowie „*Brahms*“ (1908) von Rudolf Weyr. Damit sollte Wien auch visuell sein Bekenntnis als Stadt der Musik demonstrieren⁵⁰. Besonders der Wettbewerb um das Mozart-Denkmal zwischen Edmund Hellmer (1850–1935) und Victor Tilgner (1844–1896) erregte enormes Publikumsinteresse. Das siegreiche Denkmal Tilgners signalisierte die Vorliebe für das Malerische. Natürlich bekamen auch die berühmten Dichter und Schriftsteller Denkmäler, so Schiller (1867), Grillparzer (1889), Goethe (1900), und Raimund (1898). Schon ab den 1870er-Jahren entwickelte sich Wien „bald auch in der Plastik zum über die Grenzen ausstrahlenden Zentrum“⁵¹.

Das monumentalste Denkmal im Bereich der Ringstraße war das 1888 enthüllte Maria-Theresia-Denkmal, das die Geschichtsauffassung der Epoche am differenziertesten verkörperte. Sein Schöpfer war Caspar von Zumbusch (1830–1915), der an der Wiener Akademie der Bildenden Künste zwei Generationen von Bildhauern unterrichtete⁵². Seine Schüler schufen in ähnlichem Geist in der ganzen Monarchie Denkmäler auf öffentlichen Plätzen. Neben ihm erhielten Kundmann⁵³ und Hellmer bedeutende Aufträge für öffentliche Plätze, wie den Pallas-Athene-Brunnen vor dem Wiener Parlament (1902). Die großen Staatsbauten der Ringstraße hatten eine außerordentlich reiche bildhauerische Ausschmückung⁵⁴ und bedeutende Meister (Edmund Hellmer, Johannes Benk und Rudolf Weyr) entwarfen die bildhauerische Ornamentik und die Plastiken der Innenräume im Zeichen der neobarocken Dynamik. Sie dominierten die Formensprache der Bildhauerei auch nach 1900.

Die böhmische Malerei im Zeitalter des Historismus

Die böhmische, ungarische und polnische historische Malerei war für die jeweilige Nation gleichermaßen identitätsstiftend. Sie half, die romantischen Gründungslegenden zu visualisieren, und rief – so ihre Absicht – die bedeutenden historischen oder kultu-

⁴⁹ Auch die Eingangshalle des Heeresgeschichtlichen Museums wurde in erster Linie von Standbildern, die Generäle darstellten, geschmückt.

⁵⁰ MARTINA NUSSBAUMER, Musikstadt Wien. Die Konstruktion eines Images (Freiburg–Berlin–Wien 2007) 92–153.

⁵¹ WALTER KRAUSE, Die Bauskulptur der Wiener Ringstrasse; in: FRODL (Hg.), Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. 19. Jahrhundert (München–Berlin London–New–York 2002) 487–491.

⁵² TELESKO, Geschichtsraum 86–93.

⁵³ Das monumentalste Denkmal von Karl Kundmann auf einem öffentlichen Platz war das Standbild von Admiral Tegetthoff. Zusammen mit Rudolf Weyer schuf er aber auch die Statue von Franz Grillparzer, die 1889 eingeweiht wurde.

⁵⁴ KRAUSE, Die Plastik der Wiener Ringstrasse 77–190, 217–230.



Abb. 7: JOSEF ZÍTEK/JOSEF SCHULZ, RUDOLFINUM, 1881, Prag.

rellen Ereignisse der Vergangenheit und ihre Akteure glaubhaft in Erinnerung. Sie verfestigte mittels Ästhetisierung und Idealisierung der Vergangenheit die große Erzählung der Nation und machte die Kultur und Werteordnung der Nation für Generationen auch bildlich nachvollziehbar. Ab dem Ende des 18. Jahrhunderts wurde die nationsbildende und gemeinschaftsformende kulturelle Sendung der Künste in Böhmen bewusst instrumentalisiert.

Die finanziellen und organisatorischen Rahmenbedingungen der Künste in Böhmen wurden durch die aristokratisch dominierte *Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde* im Geiste des Landespatriotismus bestimmt. Im Vormärz wurden diese Rahmenbedingungen allerdings durch einen zunächst kleinen, aber kontinuierlich erstarkenden tschechischen nationalistischen Intellektuellenkreis verändert. Die meisten kulturellen Institutionen mit Sitz in Prag wurden nunmehr auf tschechischer sprachlich-ethnischer Grundlage neu gestaltet, umorganisiert oder in Besitz genommen. Im Jahre 1835 wurde der *Kunstverein für Böhmen/Krasoumná jednota* gegründet, dessen Hauptaufgabe die Organisation von Ausstellungen und der Verkauf von Bildern war. 1836 wurde erstmals ein tschechischer Künstler, František Tkadlík, Direktor der 1799 gegründeten Zeichenakademie, Antonín Mánes wurde Professor für Landschaftsmalerei. Dem Kreis von Literaten und Historikern, die eine ausdauernde und erfolgreiche Strategie zur Wiedergeburt der böhmischen Nationalkultur verfolgten, gelang es an der Schwelle des Jahres 1848, einen Großteil des auch wirtschaftlich erstarkenden böhmischen Bürgertums zu mobilisieren und die Grundlage dafür zu schaffen, dass sich die böhmische wirtschaftliche Modernisierung nicht mit deutschen, sondern mit tschechisch-nationalen Interessen verflocht.

Auf der ersten Zusammenkunft der Prager *Měšťanská beseda* [Bürgergemeinde] am 26. April 1846 schlossen sich die führenden Geschäftsleute, Industriellen und Intellektuellen (Universitätsprofessoren, Ärzte, Gemeindevertreter etc.) zusammen, mit dem Ziel, die tschechische nationale Identität in allen Sphären der Gesellschaft zu festigen. Dieser Prozess wurde im Neoabsolutismus erschwert, manifestierte sich aber nach 1860 umso stärker. Es entstanden zahlreiche neue Vereine, darunter die Sportvereinigung *Sokol* [Falke] (1862), der Musikverein *Hlahol* [Klang] (1862) und die *Umělecká Beseda* [Künstlergemeinschaft] (1863). Die führenden Mitglieder der böhmisch-tschechischen Intelligenz konzentrierten ihre Aufmerksamkeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf die Wiedergeburt der Sprache, auf die Literatur und auf die historisch geformte Identität. In den bildenden Künsten zeigten sich damals noch keine typisch tschechisch-nationalen Formen. In den Ausstellungen wurden häufig Bilder von Münchener oder Düsseldorfer Malern gezeigt. Prag war hinsichtlich der Malerei und Bildhauerei noch kein bedeutendes künstlerisches Zentrum, erst in der zweiten Jahrhunderthälfte nahm die Malerakademie ihren Aufstieg. Auch die Aristokratie orientierte sich in ihren Bestellungen an den Wiener Meistern, nur die Porträt- und Landschaftsmalerei blieb den lokalen „kleinen Meistern“. Immerhin, die Gemälde der bedeutendsten Künstlerpersönlichkeiten – darunter des später als großer Nationalmaler gefeierten vielseitigen, aber jung verstorbenen Josef Mánes (1820–1867) und von Josef Navrátil – gelangten als Hauptwerke der Epoche in den nationalen Kanon der Malerei (beispielsweise „*Josefine*“, 1855). Die charismatische Persönlichkeit von Mánes und seine nicht zu zahlreichen, aber als mustergültig angesehenen Kompositionen über das Volksleben bestimmten lange Zeit einen als national eingestuft Bildtypus. Besondere Bedeutung hat in dieser Hinsicht das Zifferblatt der Altstädter astronomischen Rathausuhr „*Kalendertafel der Altstädter astronomischen Uhr*“ (1864–1866). Die zwölf Monate und die Tierkreiszeichen in Rundbildern (Tondi) auf goldenem Hintergrund verkörpern Szenen des böhmischen bäuerlichen Lebens. Die idyllischen, Harmonie ausstrahlenden Gemälde trugen wesentlich dazu bei, dass der Maler zu einem Vorbild für die tschechische kulturelle Wiedergeburt wurde, zum Namensgeber der im Jahre 1887 ins Leben gerufenen tschechischen Kunstvereinigung, die die Modernisierung der Malerei einleitete.

Seit Anfang der 1850er-Jahre orientierte sich die Prager Malerakademie nicht mehr an Wien, sondern an München⁵⁵, da sowohl der Direktor der Prager Akademie, Christian Ruben, als auch der Professor für Landschaftsmalerei, Maximilian Haushofer, aus München kamen. Einige Vertreter der Malerei des Realismus – Soběslav Pinkas, Viktor Barvitius und Karel Purkyně – waren die ersten, die sich nach ihren Münchener Studien einige Zeit in Paris aufhielten und sich den modernen internationalen Stilexperimenten anschlossen. Diese drei Maler waren thematisch nicht dem national-tschechischen Themenkreis verpflichtet und damit nicht Teil der ersten Künstlergeneration mit ausschließlich tschechischer Identität.

Karel Purkyně (1834–1868), eine wichtige Persönlichkeit der 1863 gegründeten *Umělecká Beseda*, initiierte und organisierte – vor Makart – den ersten historisierenden

⁵⁵ OLGA MACKOVÁ, Malerei; in: FERDINAND SEIBT (Hg.), Böhmen im 19. Jahrhundert. Vom Klassizismus zur Moderne (Frankfurt–München 1995) 295–318, hier 305.

Festzug in Böhmen, und zwar zu Ehren von Shakespeare. Den Festzug, auf dem man 230 Shakespeare-Helden aufmarschieren ließ, plante er in einem sechsteiligen Fries. An diesem beteiligten sich als Akteure nicht nur die Crème de la Crème der böhmischen Theaterkunst, sondern auch die Elite des Prager Bürgertums. Es sind zwar nur wenige Bilder überliefert, diese aber sind von hoher Qualität.

Viktor Barvitius (1834–1902) gab die Malerei infolge des Unverständnisses der Kritiker hinsichtlich seiner Bilder auf. Er wurde ab den 1870er-Jahren Kustode der Gemäldegalerie der *Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde* und Autor des ersten Fachkatalogs. Der früh verstorbene Jaroslav Čermák (1831–1878) wurde zu einem international anerkannten Meister. Seine romantisch-historisierenden Gemälde mit ihren exotischen Themen, auf denen er den Kampf der südslawischen Montenegriner gegen die Osmanen darstellte, verzeichneten im Pariser Salon Erfolge.

Die tschechische Monumentalmalerei begann um ein Jahrzehnt später als vergleichbare Entwicklungen der polnischen, ungarischen und österreichischen Malerei – aber sie blühte bis zum Ende der Monarchie. Der Höhepunkt des tschechischen Historismus war die „Generation des Nationaltheaters“ – so werden jene Meister genannt, die seit Ende der 1870er-Jahre, angetrieben von einem begeisterten Patriotismus, die nationale Ikonographie der tschechischen Malerei schufen und unermüdlich die monumentalen öffentlichen Gebäude Prags im Stil der Neorenaissance ausschmückten.

Das am Ufer der Moldau errichtete Tschechische Nationaltheater⁵⁶ wurde zum Symbol der nationalen Wiedergeburt, und zwar nicht nur deshalb, weil der nationale Zusammenschluss die materielle Grundlage für den Bau geschaffen hatte, sondern auch deshalb, weil es ein paar Wochen nach seiner Fertigstellung abbrannte, aber innerhalb von zwei Jahren – erneut aus Spenden der „Nation“ – wieder aufgebaut wurde. Das Nationaltheater wurde zu einem identitätsstiftenden Symbol, dessen innere Ausschmückung für die Maler und Bildhauer eine patriotische Aufgabe und zugleich ein Privileg war. Die Gemälde und Fresken waren dazu berufen, die böhmische Mythologie, die urgeschichtlichen Legenden⁵⁷ und die Nationallandschaften vorzustellen⁵⁸.

Das Endresultat war Ergebnis sehr vieler Diskussionen und Rivalitäten. Die meisten Meinungsverschiedenheiten brachen wegen der Verwirklichung der Lünettenzyklen, die das Foyer schmücken sollten, aus. Diese wurden schließlich nicht von Mikoláš Aleš (1852–1913) gemalt, der das Programm des Zyklus und die Skizzenzeichnungen lieferte, sondern von seinem Kollegen František Ženišek (1849–1916), der später – auch bei anderen Gebäuden – die Ausführung der Pläne von Aleš übernahm. Aleš hat nur ein kleines malerisches Œuvre hinterlassen und wurde nach 1884 vor allem als Graphiker und Illustrator bekannt, er trug aber wesentlich zur malerischen Verfestigung nationaler

⁵⁶ Siehe den Beitrag von Ákos Moravánszky in diesem Band.

⁵⁷ Der Bildzyklus stellt die legendären Anfänge der böhmischen Geschichte bis zur Prophetin Libussa/ Libuše, die Prag ein „Goldenes Zeitalter“ voraussagte, dar.

⁵⁸ Die Landschaftsbilder, die die mythischen (legendären) Orte Böhmens darstellen, schmücken den zur kaiserlichen Loge des Nationaltheaters gehörenden Salon: Zyklus der mythischen Orte der böhmischen Länder: Berge Říp (Georgsberg), Blaník, Tábor und Vyšehrad. Ihr Maler, Július Mařák (1832–1899), schlägt eine Brücke zwischen der spätrömantischen Landschaftsmalerei und der Stimmungslandschaft.



Abb. 8: VÁCLAV BROŽÍK, STUDIE ZU DEM GEMÄLDE JAN HUS VOR DEM KONSTANZER KONZIL, 1883, Öl auf Leinwand, 405 x 654 cm, Národní galerie v Praze (Inv. Nr. O 2805), © Národní Galerie, Praha.⁵⁹

Mythen bei⁶⁰. Der hohe Stellenwert der Volkskunst in der tschechischen Kunstentwicklung geht teilweise auch auf seine Buchillustrationen zurück.

Es ist zweifellos eine tschechische Besonderheit, dass der Kult um den Gründungsmythos von Prag und der damit zusammenhängenden romantischen Erzählungen in den 1870er- und 1880er-Jahren dominierte, während diese Tendenzen im übrigen Europa schon wieder zurückgingen. Dies hängt eng mit der tschechischen nationalen Identitätskonstruktion zusammen. Historisch nicht belegbare Ereignisse wurden idealisiert, die alten slawischen Libussa-Legenden wurden mit spätromantischen volkstümlich-bäuerlichen Folkloretraditionen verknüpft⁶¹. Diese Themenwahl war auch für die öffentlichen Gebäude charakteristisch, angefangen von den Kartons von Mikoláš Aleš für das Nationaltheater über Wandgemälde für Bankgebäude bis hin zu den eleganten Art-nouveau-Mietspalästen der Jahrhundertwende. Sogar die erste Generation der Moderne übernahm einzelne Szenen aus den nationalen Legenden. Die romantische Gestalt der Libussa verlor daher während des gesamten 19. Jahrhunderts nichts von ihrem Zauber. Das Nationaltheater und seine Innendekoration wurden jedenfalls nicht nur wegen ihrer symbolischen Bedeutung, son-

⁵⁹ NADĚŽDA BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ (Hg.), *Czech 19th-century Painting. Catalogue of the permanent Exhibition Convent of St. Agnes of Bohemia* (Praha 1998) 260.

⁶⁰ MACKOVÁ, *Malerei* 311.

⁶¹ Die seit der Romantik gefeierten Legenden in der Königsberger Handschriften stellten sich als Fälschungen heraus.

dern auch aus ästhetischen Gründen zum gelungensten öffentlichen Gebäude der italienisierenden Neorenaissance-Strömung des tschechischen Historismus.

Der international bekannteste tschechische Historienmaler war Václav Brožík (1851–1901)⁶². Er hatte in Prag, Dresden und München studiert und sich im Jahre 1876 in Paris niedergelassen, wo ihn der Kunsthändler Charles Sedelmeyer unterstützte. Die historischen Tableaus von Brožík wurden „reisende Sensationsbilder“, ähnlich wie die monumentalen Leinwände von Makart oder Munkácsy. Brožík reichte in seiner koloristischen Begabung allerdings nicht an seine berühmteren Zeitgenossen heran; die trockene Präzision seiner Gemälde und sein korrekter Historismus regten die Phantasie nicht an und konnten die Szenen emotional nicht aufglühen lassen. Seine monumentalen Kompositionen haben Dialogcharakter und rufen im Zeichen des edlen Gedankens historische Szenen ins Bewusstsein. Die Ausstellungen seiner Sensationsbilder über die tschechische Geschichte wurden in Prag zu einem nationalen Ereignis. Das Gemälde *„Jan Hus vor dem Konstanzer Konzil“* (1883) errang einen riesigen Erfolg, und es wurde eine nationale Geldsammlung initiiert, damit das Bild in den „Besitz der Nation“ komme. Es gelang, die erhebliche Summe innerhalb von zwei Jahren aufzubringen, sodass der riesige Panneau in das Altstädter Rathaus von Prag gelangte. Ein Jahrzehnt später bestellte der Stadtrat zum 440. Jubiläum der Wahl des „nationalen Königs der Hussiten“, Georg von Podiebrad, ein weiteres Monumentalgemälde (1898). Beide Bilder schöpften ihre Themen aus der zur Jahrhundertwende am wichtigsten gewordenen nationalen identitätsstiftenden Tradition, dem Hussitismus. Brožík wurde zum größten nationalen Historienmaler – obwohl er lange in Paris lebte. Er war vielseitig, ein ausgezeichneter, wenn auch traditioneller Porträtmaler und malte – neben realistischen bäuerlichen Szenen, die an die Bilder von Jules Breton oder Jules Bastien-Lepage erinnern – elegante, von Munkácsys Kompositionen inspirierte modische Salonbilder. Sein Historienbild *„Tu felix Austria, nube“* malte er auf Bestellung von Franz Joseph. Es schilderte die im Jahre 1515 stattgefundene Doppelhochzeit zwischen den Kindern der Habsburger und Jagiellonen. Das realistisch gemalte Tableau mit seinen grandiosen Maßen war die historische Hauptsehenswürdigkeit in Wien, im Künstlerhaus, auf der anlässlich des 50. Thronjubiläums 1898 stattgefundenen Ausstellung der bildenden Künste, und wird heute in der Österreichischen Galerie aufbewahrt. Die letzten monumentalen Historienbilder von Brožík waren Lünetten aus dem Jahre 1898, die er für das Pantheon des Nationalmuseums malte. Sie stellen ruhige, feierliche Szenen dar: *„Kaiser Karl IV. gründet die Prager Universität“* und *„Comenius legt dem Amsterdamer Stadtrat seine didaktischen Arbeiten vor“*. Nach seinem Tod wurden die Werke von Brožík sehr schnell als konservative, stilistisch traditionelle Leistungen gebrandmarkt, denn der künstlerische Geschmack des neuen Jahrhunderts wandte sich von der von ihm verkörperten konservativen ästhetischen Haltung ab.

Vojtěch Hynais (1854–1925) studierte in Wien und Paris und war zweifellos ein virtuoser Dekorationsmaler, der das Vorhangbild des Tschechischen Nationaltheaters mit seiner raffiniert verfeinerten Farbenwelt entwarf und an der Innendekoration des Wiener Burgtheaters mitwirkte. Seine Wiener Arbeiten gingen allerdings im Zweiten Weltkrieg verloren. Sein mythologisches Gemälde *„Urteil des Paris“* mit seiner herben Farbenwelt

⁶² NADĚŽDA BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ (Hg.), Václav Brožík (1851–1901) (Prag 2003).

erntete in Wien großen Erfolg und gewann auf der Jahresausstellung 1893 eine Goldmedaille. Seine letzten Dekorationen für das Nationaltheater („*Der Winter*“ – eine bezaubernd schöne, fliegende Frauengestalt) wurden erst 1903 vollendet. Hynais, der als Professor an der Prager Akademie unterrichtete, stand an der Grenze zweier künstlerischer Epochen (Historismus und Jugendstil/Art nouveau) und gehörte gleichermaßen zu beiden.

Hinsichtlich der Maße und der Wirkung auf das Publikum war das Panoramabild der „*Schlacht bei Lipany*“ die umfangreichste späte Unternehmung des tschechischen Historismus. Der vielversprechende junge Künstler Luděk Marold (1865–1898), der auch in Paris studierte und seine Graphiken im modernsten Art-nouveau-Stil schuf, hat sich in den Jahren 1897/98 äußerst bemüht, dieses Werk für die Prager „Ingenieurs- und Architekturausstellung“ fertigzustellen. Ein ganzes Künstlerteam arbeitete an dem elf Meter hohen und 95 Meter langen Rundpanorama. Die Themenwahl zeigt, dass für die junge Künstlergeneration der 1890er-Jahre das Erbe der Hussitenzeit noch immer bestimmend war. Es gehört zu den wenigen erhaltenen Panoramabildern der Zeit⁶³.

Die böhmische Plastik

Das erste politische Denkmal auf einem öffentlichen Platz Prags ließ der Staat noch zur Zeit des Neoabsolutismus zum Gedenken am Feldmarschall Radetzky errichten und im Jahre 1858 enthüllen⁶⁴. Es ist das Werk von zwei Prager Bildhauern, Josef und Emanuel Max, die in München studiert hatten⁶⁵.

Unter den monumentalen Denkmälern kann das Denkmal des Heiligen Wenzel als bildhauerisches Hauptwerk des Historismus in Prag betrachtet werden. Am Reiterdenkmal des böhmischen Landespatrons arbeitete der damals international bedeutendste Meister der tschechischen Bildhauerei, Josef Václav Myslbek (1848–1922), mehr als zwei Jahrzehnte lang⁶⁶ bis zu seinem Tode. Das Reiterstandbild auf dem Wenzelsplatz, vor dem Nationalmuseum, wird von den Statuen vier tschechischer Nationalheiligen umgeben. Das Werk mit nationalem Pathos wurde zu einem Symbol des unabhängigen tschechischen Staates. Die zweite monumentale Arbeit von Myslbek auf einem öffentlichen Platz sind die Statuengruppen mit romantischem Schwung, die die Palacký-Brücke schmücken⁶⁷. Die Schöpfung einer Frauengestalt für das tschechische Nationaltheater „*Die Musik*“ (1894) mit ihrer lyrischen Schönheit weist bereits auf den aufkommenden Art-nouveau-Symbolismus hin.

⁶³ Der Schlacht bei Lipan (*Lipany*) hatte am 30. Mai 1434 stattgefunden und mit einer fatalen Niederlage der Hussiten geendet.

⁶⁴ Das Radetzky-Denkmal war ursprünglich am Kleinseitner Ring/Malostranské náměstí aufgestellt worden. Nach der Gründung der Tschechoslowakei wurde es entfernt und ins Lapidarium des Nationalmuseums gebracht.

⁶⁵ PETR WITTLICH, Plastik; in: SEIBT (Hg.), Böhmen 273–294.

⁶⁶ Der Reiterstatue des Landespatrons ist von vier Heiligenstatuen umgeben (Ludmilla, Agnes, Prokop und Adalbert). Die offizielle Enthüllung des Denkmals erfolgte 1913, die letzte Figur wurde 1924 aufgestellt.

⁶⁷ Die Quelle seiner Inspiration waren die böhmischen Heldenfiguren der Mythologie der Königsberger Handschriften „*Lumir*“ (1888), „*Premysl und Libuse*“ (1892), „*Záboj und Slavoj*“ (1895) sowie „*Ctirad und Šárka*“ (1897).

Ein weiteres bedeutendes tschechisches historisches Denkmal dieser Zeit ist das Reiterstandbild des böhmisch-hussitischen Nationalkönigs Georg Podiebrad, ein Werk von Bohuslav Schnirch (1845–1901). Es wurde 1896 in der Stadt Podiebrad aufgestellt⁶⁸.

Die polnische Malerei im Zeitalter des Historismus

Der Verlust der Unabhängigkeit Polens und dessen Aufteilung zwischen Russland, Österreich und Preußen über mehr als 100 Jahre, verbunden mit Repressalien gegen die polnische Bevölkerung, konnte eine kulturelle Blüte nicht verhindern. Die bildenden Künste spielten hierbei eine bedeutende Rolle. Obwohl der Staat als Auftraggeber ausfiel – womit es auch keine Aufträge für monumentale Wandbilder oder öffentliche Denkmäler gab –, erlebte die polnische Malerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Blüte, wobei nationale Themen im Vordergrund standen. Die polnische Aristokratie hatte eine wichtige Rolle als Mäzen, doch sehr viele polnische Maler lebten im Exil und malten ihre Werke für den internationalen Kunstmarkt. Die meisten Künstler aus allen Gebieten Polens absolvierten ihre künstlerische Ausbildung in München⁶⁹.

Ab den 1860er-Jahren waren Artur Grottger und Jan Matejko die Maler, deren Bilder das polnische Selbstbild für Jahrzehnte bestimmen sollten, indem sie zentrale Szenen der nationalen Schicksalswenden beschrieben und damit die nationale historische Erinnerung prägten.

Das vorwiegend zeichnerisch-graphische Lebenswerk des jung verstorbenen Arthur Grottger (1837–1867) weist zwei wichtige Bilderzyklen auf. Nach Studien in Lemberg und Krakau studierte er zehn Jahre lang an der Akademie in Wien bei Christian Ruben und Peter Geiger. Er eignete sich die malerische Sprache und das emotionale Instrumentarium der Nazarener- und Biedermeierzeit an, fügte sich gut in das Wiener Künstlerleben ein und erhielt zahlreiche Porträtaufträge. Darüber hinaus wurde er zu einem der wichtigsten polnischen patriotischen Maler. Die mit schwarzer und weißer Kreide auf Karton gezeichnete Serie zum polnischen Aufstand 1861–1863 ließ sich ausgezeichnet vervielfältigen, wodurch sie schnell bekannt wurde. Die Bilder waren von einem aufrichtigen Pathos gekennzeichnet und hatten neben ihrem emotionalen Realismus auch eine monumentale Wirkung, wodurch sie symbolische Kraft erhielten. Mit seiner Darstellung der Trauer des polnischen Volkes nach der blutigen Niederschlagung des Aufstands durch die zaristischen Truppen im Jänner 1863 konnte er nicht nur das polnische, sondern auch das Wiener Publikum gewinnen. Grottger widmete dem Aufstand zwei Zyklen unter dem Titel „*Polonia*“ (1863) und „*Litwania*“ (1864–1866). Ohne Augenzeuge der Geschehnisse gewesen zu sein, rekonstruierte er die Ereignisse in der Reihenfolge symbolisch wiederkehrender Szenen. „Die Episoden, die mit einem weitgehenden

⁶⁸ WITTLICH, Plastik 273–294.

⁶⁹ Mehr als 300 polnische Künstler lebten und studierten in München. Zu ihnen gehörten Józef Brandt, Aleksander Gierymski, Maximilian Gierymski, Adam Chmielowski, Józef Chełmoński, Zygmunt Sidorowicz, Władysław Malecki, Aleksander Kotsis, Roman Kochanowski, Juliusz Kossak, Julian Fałat, Stanisław Grocholski, Witold Pruszkowski, Stanisław Witkiewitz und Olga Boznańska, um nur die Wichtigsten zu nennen.



Abb. 9: JAN MATEJKO, REJTAN, 1866, Öl auf Leinwand, 282 x 487 cm, Zamek Królewski w Warszawie (Inv. Nr. ZKW/1048), Warschau.⁷⁰

Realismus in den Details dargestellt wurden, betrafen keine einzelnen Geschehnisse, sondern versinnbildlichten eine symbolische Synthese der nationalen Tragödie.⁷¹ Auf diese Weise schuf er ein fast archetypisches Beispiel des sinnlosen, romantischen, aber heldenhaften Aufstandes, der für die Polen ein Memento, ein organischer Teil der nationalen Ikonographie wurde.

Von Gefühlen aufgewühlte Abschiedsszenen, die auf den polnischen Herrensitzen spielten, malte er auch in Öl. Sein letzter Zyklus „Krieg“ blieb unvollendet, da der Künstler im Alter von nur dreißig Jahren an Tuberkulose starb. Neben der Aristokratie zählte auch Franz Joseph zu den Kunden Grottggers, der ein Gemälde mit einem heroischen Thema, durchtränkt von besonderer spätbiedermeierlicher Romantik, erwarb.

Da den Historienmalern große Wandflächen für ihre Gemälde fehlten, mussten die polnischen nationalen Mythen auf riesige Leinwände und transportable Panneaus gemalt werden, die überall in Europa auf internationalen Kunst- und Weltausstellungen gezeigt wurden.⁷²

⁷⁰ Bildzitat aus ANDRZEJ ROTTERMUND, *The Royal Castle in Warsaw. Guidebook* (Warszawa 2003) 51, Abb. 96.

⁷¹ JAN OSTROWSKI, *Die polnische Malerei vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn der Moderne* (München 1989) 78 f.

⁷² Während für Makart und Munkácsy die internationale „Reise“ ihrer Gemälde einen persönlichen Erfolg bedeutete, gab sie Matejko die Möglichkeit, die Aufmerksamkeit Europas auf die Unwürdigkeit des Schicksals der polnischen Nation zu lenken.

Jan Matejko (1838–1893) studierte zuerst auf der Kunstschule in Krakau, dann 1859/60 zehn Monate in München und schließlich – sehr kurze Zeit – in Wien. Nach seiner Rückkehr nach Krakau widmete er sein Leben der historischen Malerei, er war aber auch ein ausgezeichneter Porträtmaler. Von 1873 bis zu seinem Tode war er Professor und Direktor der Krakauer Kunsthochschule. Für Matejko waren die patriotischen Aufgaben der Malerei vorrangig, die nationale Kunst war für ihn eine Waffe in den Händen der um ihre Freiheit ringenden Nation. Er malte seine Kompositionen als wirklichkeitstreu Rekonstruktionen der Vergangenheit. Bewusst übernahm er für sich die Rolle des berühmten polnischen Hofnarren, des wahrheitsliebenden und hellseherischen „*Stanczyk*“⁷³. Bis 1867 legte er den Schwerpunkt der ausgewählten historischen Szenen auf die Verfehlungen der Vergangenheit („*Rejtan*“, 1866) und auf falsche Entscheidungen. Danach versuchte er, vor allem Ereignisse zu malen, die die Nation nicht spalteten, sondern zusammenführten⁷⁴. In stilistischer Hinsicht beschritt Matejko nach 1867 eigene Wege, er verwendete kräftige Farben und seine Pinselführung war vibrierend, ruhelos. Er malte monumentale Kompositionen mit beinahe neobarocker Wirkung. Diese hatten eher einen teppichartigen Charakter als räumliche Tiefe. Er reiste viel, lernte die großen venezianischen Meister kennen und bewunderte die Werke von Tintoretto und Rubens; in seinen Kompositionen schuf er allerdings eine autochthone, völlig souveräne Bilderwelt. Die meisten seiner Leinwände waren monumentale Schlachtenbilder, so die „*Schlacht bei Grünewald*“, (1878), „*Jan Sobieski bei Wien*“ (1883) und „*Kościuszko bei Raclawice*“ (1888).

In seinen Gemälden strebte er nach maximaler Geschichtstreue und versah sie zum besseren Verständnis für das ausländische Publikum mit Erklärungen. Seine Gemälde bereisten ganz Europa und waren Teil einer neu begründeten Ausstellungspraxis, im Zuge derer große malerische Leistungen als Sensationen in den meisten Großstädten Europas, darunter auch in Wien, Prag und Budapest, vorgestellt wurden. Diese Praxis war wichtig für die Verbreitung und Popularisierung der visuellen Kultur, an der Makart und Munkácsy zusammen mit Matejko teilhatten. Hunderttausende sahen so beispielsweise „*Jan Sobieski*“ bei Wien⁷⁵ und die entscheidenden Schlachten der polnischen Geschichte. Auch wenn Matejkos Kunst, beurteilt man sie aus der Sicht des französisch-zentrischen Kanonsystems des 20. Jahrhunderts, im letzten Drittel des Jahrhunderts bereits anachronistisch war, kann und muss man dies wertschätzen. Die Funktion der Kunst, der Malerei, in einer Gesellschaft ist immer vielschichtig, sodass es auch vielerlei Themen und Stilrichtungen geben kann. Es schmälert ihren geistig-intellektuellen und ästhetischen Wert nicht, wenn sie nicht nach den ästhetischen Zielsetzungen der neuesten Stilexperimente komponiert sind. Matejkos historische Gemälde wurden nicht für die Anhänger der Autonomie der Kunst konzipiert, sondern für jene, die von der Malerei eine politische und moralische Botschaft für ihre Nation erwarteten. Unter den zahlreichen unterschiedlichen Funktionen der Malerei erfüllte Matejko für das geteilte Polen und für die polnische Nationalkultur eine wichtige symbolische Funktion. Er hielt die

⁷³ Sein Gemälde „*Stanczyk*“ aus dem Jahre 1863 wurde zum Symbol der Rolle der polnischen Intelligenz.

⁷⁴ Siehe hierzu OSTROWSKI, Die polnische Malerei 80–85.

⁷⁵ Diesen grandiosen Panneau schenkte er dem Papst. Es kann auch heute noch im Vatikan, im Saal nach den Raffael-Stanzen betrachtet werden.

Erinnerung an die Vergangenheit wach; er formte die Vergangenheit beinahe visionär zu Szenen, die immer wieder ins Bewusstsein gerufen werden konnten, er konstruierte eine visuelle Erinnerung, die durch anderes kaum formbar gewesen wäre.

In der Epoche des Historismus zwischen 1860 und 1890 schufen die Polen ihre – auch in internationaler Hinsicht bedeutende – Malerei ohne staatliche Unterstützung, ganz aus eigener Kraft. In Warschau (*Warszawa*) und Krakau entstand eine reflektive Kunstkritik, die den Malern eine geistig-intellektuelle Unterstützung bot. Die patriotischen Aufgaben der Kunst dominierten nicht nur in der historischen Malerei, sondern auch in der Porträt-, Genre- und Landschaftsmalerei, ohne dass Abstriche hinsichtlich der ästhetischen und stilistischen Erfordernisse gemacht worden wären. Die technischen Kenntnisse mussten die Maler – neben der von Matejko geführten Krakauer Kunstschule – allerdings im Ausland, in München, Wien und Sankt Petersburg sowie in Italien und Paris, erwerben. Der patriotische Impetus der polnischen Maler wurde mit einem Sendungsbewusstsein verbunden, das sie zu herausragenden Leistungen anspornte. Auch jene Künstler, die den Prinzipien des Realismus und Naturalismus verpflichtet waren, wie beispielsweise Aleksander Gierymski, orientierten sich an dem höheren Ziel des Aufbaus der polnischen Kultur. Die polnische Zivilgesellschaft und die intellektuelle Elite lebten in diesem Bewusstsein und so genossen die Maler in Polen eine höhere gesellschaftliche Wertschätzung und moralische Autorität als in anderen Gebieten Europas. Das symbolisch bedeutsamste Beispiel für diesen Sonderstatus der polnischen Malerei erfolgte 1878 im Wawel: die Überreichung des Szepters Polens an Jan Matejko als Zeichen, dass man in ihm den geistigen Führer des Landes sah.

Die überregionale kulturelle Rolle Krakaus entwickelte sich im 19. Jahrhundert stetig, da die österreichische Regierung den Polen eine wesentlich größere kulturelle Autonomie gewährte als Preußen und Russland. Die niveauvolle technisch-ästhetische Ausbildung zeigte sich auch in anderen Bereichen. Bedeutsam war die Genremalerei, in der die Pferdedarstellung vorherrschend war; auch die verblüffend dynamischen und wahrheitsgetreuen Jagd- und Schlachtenschilderungen waren in ganz Europa populär. Nicht nur in München, sondern auch in Rom (*Roma*) und Paris gab es blühende und eng untereinander verflochtene polnische Malerkolonien, deren bekanntere Mitglieder sich aufgrund ihrer romantischen Themenwahl und ihres elaborierten Realismus sowohl auf internationalen Ausstellungen als auch im Kunsthandel einen guten Ruf verschafften. Zu ihnen zählten Henryk Siemiradzki (1843–1902), der Gemälde mit antiken und altchristlichen Themen schuf und in Rom lebte, sowie Józef Chełmoński (1849–1914), der zehn Jahre lang in Paris lebte und mit seinen virtuosen Bildern, auf denen galoppierende Drei- und Vierspanner dargestellt waren, zum Liebling der internationalen Sammler wurde. Julian Fałat (1853–1929), der meisterhafte Darsteller winterlicher Jagden, war sowohl am Berliner als auch am Wiener Hof und in der Aristokratie ein beliebter und anerkannter Meister. Er wurde 1895 zum Rektor der Krakauer Malerakademie ernannt, unter seiner Führung entwickelten sich die modernen polnischen Stilexperimente.

Neben ihrer technischen Perfektion und malerischen Virtuosität waren die meisten polnischen Meister leidenschaftlich mit ihrer Heimat verbunden und fühlten sich verpflichtet, die identitätsstiftende Mission der polnischen Kunst – sei es in Warschau, Krakau oder Lemberg – zu unterstützen.

Einer der berühmtesten Künstler der gegen Ende des Jahrhunderts so populären Panoramabilder war Wojciech Kossak (1857–1942), der als Virtuose der Schlachtenbilder zu einem gefeierten Meister wurde. Sein berühmtestes Panoramabild schuf er zum hundertsten Jahrestag von Kosciuszkos siegreicher „*Schlacht von Raclawice*“ von 1794. Neben Kossak war Jan Styka (1858–1925) ein geistiger Vater des Konzepts. Unterstützt wurden sie von mehreren polnischen Künstlern, die die erstaunlich realistische Schilderung des Kampfes in eine lichtdurchflutete Pleinair-Landschaft versetzten. Das 1894 fertiggestellte riesige Panoramabild⁷⁶ hatte auf den Betrachter eine überwältigende Wirkung und wurde zu einem Schlussakkord des polnischen Historismus, gegen dessen Ästhetik und Weltbild die erste Generation der polnischen Moderne in den 1890er-Jahren revoltierte.

Zum 500. Jahrestag der Grünwalder Schlacht wurde im Jahre 1910 in Krakau ein monumentales, auf einem Granitsockel stehendes Reiterstandbild von „*Władysław II. Jagello*“, der einen Sieg über den deutschen Ritterorden errungen hatte, errichtet. Es handelt sich um eine Schöpfung von Antoni Wiwulski und ist eines der wenigen Beispiele polnischer historistischer Denkmalkunst⁷⁷.

Die ungarische Malerei im Zeitalter des Historismus

Die Niederschlagung des Freiheitskampfes von 1848/1849 hatte negative Rückwirkungen auch auf die Kunst in Ungarn. Pest und Buda (Ofen) hatten während der Kämpfe große Schäden erlitten, wodurch die klassizistische Pester Uferstraße beinahe vollständig zerstört wurde. Im Zuge des Wiederaufbaus erfolgte auch die Regulierung der Donauufer, wo eine Reihe repräsentativer Palais und Hotels entstanden. Der wirtschaftliche Aufschwung der 1850er-Jahre ermöglichte es dem Pester Stadtrat, anstelle der zerstörten klassizistischen Redoute Mihály Polláks ein repräsentatives Palais (Vigadó) mit Konzert- und Ballsaal sowie einem Restaurant zu errichten.

Der Architekt, Frigyes Feszl, wählte eine Variante des romantischen Münchener Rundbogenstils. Es war das erste im Sinne des Ideals des Gesamtkunstwerks geplante öffentliche Gebäude der Zeit, das von zwei ungarischen Schülern von Carl Rahl mit Fresken dekoriert wurde. Mór Than malte das „*Festmahl Attilas*“ (1863–1866) an der Wand des Büfetts und die dominierende, turbulente Komposition „*Die Begegnung Elfe Ilona und Prinz Argirus*“ (1864/65) im Treppenhaus. Károly Lotz verwirklichte in einem viel kleineren Fries graziös die anderen Szenen dieses Elfenmärchens⁷⁸.

Diese beiden Maler gestalteten auch den Freskenschmuck der Feststiege im – noch vor 1848 errichteten – neoklassizistischen Ungarischen Nationalmuseum. Den von Rudolf von Eitelberger initiierten Auftrag aus Wien hatten sie noch im Jahre 1866 erhalten.

⁷⁶ Es gehört zu den wenigen Panoramabildern, die erhalten geblieben sind. Das Gemälde ist in Wrocław (Breslau) in einem eigenen Pavillon zu sehen. BEATA STRAGIEROWICZ, *Panorama i panoramy* [Panorama und Panoramen] (Wrocław 1995).

⁷⁷ Das Standbild wurde von polnischen Patrioten, die im Ausland lebten, bestellt und finanziert. Unter ihnen befand sich der weltbekannte Klaviervirtuose Ignacy Jan Paderewski. Siehe hierzu ELIZABETH CLEGG, *Art, Design and Architecture in Central Europe, 1890–1920* (New Haven–London 2006) 166.

⁷⁸ Diese Fresken wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört und nur teilweise rekonstruiert.

Die führende ungarischen Kulturpolitiker Baron József Eötvös, Ágoston Trefort und Ferenc Pulszky unterstützten das Projekt enthusiastisch⁷⁹, die Ausführung zog sich aber wegen der Umbauarbeiten an der Decke der Feststiege in die Länge. Nach seiner Fertigstellung (1875/76) feierte das ästhetische Ensemble einen großen Publikumserfolg. Es stellt eine gelungene Synthese zwischen der Hegelianischen Kulturinterpretation, dem habsburgischen Landespatritismus und der ungarischen Geschichtsinterpretation dar. Karóly Lotz und Mór Than malten die traditionellen Allegorien an der Decke in einem italienisierenden Neorenaissance-Stil, wobei die ausgewogenen zeichnerischen und farbigen Elemente der Szenen eine monumentale Harmonie schufen. Die stark plastisch gestalteten Frauenfiguren folgten noch dem Stil Carl Rahls, die auf dem Fries dargestellten prähistorischen Szenen (Lotz) erzählten hingegen in einem graziöseren Stil. Mór Than malte von der Taufe des Heiligen Stephans an die wichtigen Ereignisse aus der Vergangenheit der Nation. Nach der Fertigstellung dieses Freskenensembles trennten sich die Wege der beiden Künstler. Than erhielt aufgrund seines schwierigen Charakters immer weniger Aufträge, während der virtuose und vielseitige Károly Lotz immer populärer wurde.

Tafelmalerei

Die Situation der Malerei war in Ungarn in den 1850er- und frühen 1860er-Jahren äußerst ungünstig, es gab keine staatlichen Aufträge und der ungarische Kunstmarkt war kaum entwickelt; abgesehen von Aristokratenfamilien gab es fast keine Mäzene und das zahlenmäßig geringe Bürgertum hatte keine Kaufkraft⁸⁰; dennoch organisierten zwei Kunstvereine parallel Jahresausstellungen⁸¹. Es ist daher erstaunlich, dass die im Ausland ausgebildeten jungen ungarischen Maler dennoch monumentale historische Gemälde von

⁷⁹ Baron Josef Eötvös war der Kultusminister (1867–1871) der ersten Regierung von Graf Gyula Andrássy, sein Nachfolger war Ágoston Trefort (1872–1888), der die bildenden Künste besonders unterstützte. Der Direktor des Nationalmuseums, Ferenc Pulszky, traf in allen Gremien die wichtigen Entscheidungen.

⁸⁰ Die wichtigste Fachliteratur zur Malerei des Historismus in Ungarn: KÁROLY LYKA, *Nemzeti romantika. Magyar Művészet 1850–1867* [Nationale Romantik. Ungarische Kunst 1850–1867] (Budapest 1982); DERS., *Közönség és művészet a századvégen. Magyar művészet 1867–1896* [Publikum und Kunst am Jahrhundertende. Ungarische Kunst 1867–1896] (Budapest 1982); JÚLIA SZABÓ, *Die Malerei des 19. Jahrhunderts in Ungarn* (Budapest 1988); NÓRA ARADI (Red.), *A művészet története Magyarországon. A honfoglalástól napjainkig* [Geschichte der Kunst in Ungarn. Von der Eroberung bis heute] (Budapest 1983); ANNA ZÁDOR (Hg.), *A historizmus művészete Magyarországon* [Die Kunst des Historismus in Ungarn] (Budapest 1993); KATALIN SINKÓ, ILDIKÓ NAGY (Hgg.), *Aranyérmek, ezüstkoszorúk. művész kultusz és múpártolás Magyarországon a 19. században. Magyar Nemzeti Galéria 1995 június-november/Goldmedaillen, Silberkränze. Künstlerkult und Mäzenatur im 19. Jahrhundert in Ungarn. Ungarische Nationalgalerie Juni-November 1995* (Budapest 1995); ANNA JAVÓR (Bearb.), *Törtenelem – kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában 2000. március 17 – szeptember 24.* [Geschichte – Geschichtsbild. Die Beziehung von Vergangenheit und Kunst in Ungarn. Ausstellung der Ungarischen Nationalgalerie 17. März – 24. September 2000] (Budapest 2000); EMESE RÉVÉSZ, *A magyar historizmus* [Der ungarische Historismus] (Budapest 2005).

⁸¹ GABRIELLA SZVOBODA-DOMÁNSZKY, *Nézők és képek Pest-Budán. A Pesti Műegylet története és a képzőművészeti nyilvánosság kezdetei a 19. században* [Zuschauer und Bilder in Pest-Buda. Die Geschichte des Pester Kunstvereins und die Anfänge der Kunst-Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert] (Budapest 2016).



Abb. 10: BERTALAN SZÉKELY, DIE AUFFINDUNG DES LEICHNAMS VON KÖNIG LUDWIG II., 1860, Öl auf Leinwand, 140 x 182,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria (Inv. Nr. 2870), Budapest. © Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

hoher künstlerischer Qualität schufen. Viktor Madarász (1830–1917) gewann mit seinem Bild „*Die Beweinung von László Hunyadi*“ 1859 in Paris eine Goldmedaille. Die Vertreter der ungarischen Historienmalerei, die in München studierten, stellten bereits seit den frühen 1860er-Jahren wichtige historische Ereignisse dar, wie die Schlachten gegen die Türken und Freiheitskämpfe, die als für die Nation schicksalhaft empfunden wurden.

Die Frustration über den verlorenen Freiheitskampf von 1849 und die bedrückende Atmosphäre im Neoabsolutismus führten dazu, dass diese jungen Künstler die nationalen Tragödien und verlorenen Schlachten mit großer emotionaler Glaubwürdigkeit und Intensität darstellten. Hinter diesen Themen versteckten sich die eigenen Erfahrungen sowie das stolze Bekenntnis zur Nation.

Außer Viktor Madarász kamen alle bedeutenden Historienmaler aus der Münchener Schule von Carl Piloty. Auf der Kunstanschauung und dem Stil ihres Meisters aufbauend, fanden sie zu neuen individuellen Kompositionen⁸². Der emotionale Überschuss persön-

⁸² ZSUZSANNA BAKÓ, Történeti festészetünk és a müncheni akadémia [Die ungarische Historienmalerei und die Münchener Akademie]; in: ORSOLYA HESSKY, PETRA KÁRAI, NÓRA VESZPRÉMI (Hgg.), München magyarul. Magyar művészek Münchenben 1850–1914 [Ungarisches München. Ungarische Künstler in München 1850–1914] (Budapest 2009) 67–83.

licher Betroffenheit unterscheidet die ungarischen historischen Szenen von denen ihrer Lehrer. Die Gemälde des jungen Sándor Wagner, von Bertalan Székely und Gyula Benczúr wurden auch von den ausländischen Zeitgenossen hochgeschätzt. Über das gründliche gegenständliche und fachliche Wissen hinaus, waren es die künstlerisch-menschliche Glaubwürdigkeit, die ehrlichen Gefühle und die Kraft der reinen Ideale, die die Spitzenleistungen der ungarischen historischen Malerei vor dem Ausgleich 1867 zu einer relativ einheitlichen Schule zusammenfügten, deren Bilderwelt die Vorstellung über die ungarische Geschichte für Generationen prägte, ähnlich wie Jan Matejko für die Polen. Ihre Gemälde wurden Teil des nationalen Kanons, eine Synthese aus bravourösem akademischen technischen Können und differenziertem psychologischen Realismus. Es handelte sich um die Gemälde „*Auffindung des Leichnams von König Ludwig II.*“ (1860) und „*Dobozi und seine Gemahlin*“ (1861) von Bertalan Székely, „*Königin Isabella nimmt Abschied von Siebenbürgen*“ (1863) von Sándor Wagner und „*Abschied von László Hunyadi*“ (1866) von Gyula Benczúr. Auch die Hauptwerke von Viktor Madarász, der seine Studien in Paris abgeschlossen hatte, sind hier zu nennen, beispielsweise das Gemälde „*Péter Zrinyi und Ferenc Frangepán im Kerker von Wiener Neustadt*“ (1864). Alle Bilder stellen dramatische Situationen und einen Dialog über die Kraft der Seele dar. Diese Sternstunde der ungarischen historischen Malerei oder vielmehr diese außerordentliche Konstellation hielt allerdings nicht lange an.

Der Ausgleich von 1867 zwischen Kaiser Franz Joseph und der ungarischen Reichshälfte schuf auch für die bildenden Künste eine neue Situation: Die ungarische Hälfte des Staates wurde innenpolitisch, kulturell und ökonomisch autonom. Die politische Elite unter Führung von Graf Gyula Andrassy und Baron József Eötvös nutzte dies, um eine moderne und zeitgemäße nationale Kultur zu entwickeln. Bislang fehlende staatliche Institutionen der Kultur wurden geschaffen, mit dem erklärten Ziel, dass Ungarn gegenüber den auf diesem Gebiet führenden Nationen Westeuropas möglichst schnell aufholen sollte. Es sollte vor allem eine neue und moderne Hauptstadt geschaffen werden, mit monumentalen und repräsentativen öffentlichen Gebäuden, die mit Plastiken und Gemälden ausgeschmückt werden sollten. Hierzu mussten mit staatlicher Unterstützung bildende Künstler ausgebildet werden.

Die Historienmaler widmeten sich nun nicht mehr den Traumata der Vergangenheit, sondern erhielten neue Aufgaben. Sie waren international anerkannt – Sándor Wagner und Gyula Benczúr wurden sogar Professoren an der Münchener Kunstakademie. Diejenigen, die nach Pest zurückkehrten, erhielten in der damaligen hoffnungsvollen kulturellen Aufbruchsstimmung auch organisatorische Aufgaben, wie zum Beispiel Bertalan Székely, der Professor an der Schule für Musterzeichnung wurde. Auch die Themen änderten sich: Staatsstiftende Szenen aus der Vergangenheit und traditionelle Allegorien des gesamteuropäischen kulturellen Erbes standen im Mittelpunkt. Die einzelnen Maler beschränkten individuelle künstlerische Bahnen und entwickelten persönliche Stilrichtungen.

Bertalan Székely (1835–1910) wandte sich seit den 1870er-Jahren allgemeinen moralischen Themen zu⁸³, wie einem Bildzyklus über das Leben der Frau. Neben vielen

⁸³ ZSUZSANNA BAKÓ, Székely Bertalan 1835–1910. Kiállítása [Bertalan Székely 1835–1910. Seine Ausstellung] (Budapest 1999).

Porträts malte er auch im Auftrag der katholischen Kirche Fresken. Die dekorativen, eleganten Gruppenszenen, die sich dem historischen Gebäudestil präzise anpassten, sind Schulbeispiele für den reifen Historismus, wie in der Kirche unserer Jungfrau Maria [Nagyboldogasszony templom] in Ofen, im Dom von Fünfkirchen (Pečuj; Pécs) und in der Kirche der Abtei von Tihany. Seine monumentalen Spätwerke, die Fresken im Prunksaal des Rathauses von Ketschkemet (*Kecskemét*), besonders der „Blutvertrag“ (1896), nehmen bereits die Dekorativität des Jugendstils vorweg.

Gyula Benczúr (1844–1920) kehrte 1883 von München nach Budapest zurück, wo ihm die Leitung einer Meisterschule angeboten worden war; er wurde zum gefragtesten Porträtmaler Ungarns, zum Lieblingmaler des Hochadels und Franz Josephs⁸⁴. Daneben malte er auch bedeutende historische Panneaus, darunter „Die Taufe von Vajk“ (1870) und die „Rückeroberung der Burg von Ofen“ (1885–1896). Letzteres erstellte er für die Millenniumsfeiern, es kann als „Schlussstein“ des aus der Schule von Piloty erwachsenen mitteleuropäischen Historismus betrachtet werden. Die barocke Komposition und Farbwelt verzauberte das Publikum ähnlich wie früher die Bilderszenen von Makart und Matejko. Sein letztes monumentales staatliches Auftragswerk war „Die Millenniale Huldigung“ (1908), eine versöhnende politische Geste gegenüber Franz Joseph, wobei dieses Tableau viele zeitgenössische Parallelen bis nach Frankreich hatte.

Mihály Zichy (1827–1906) besuchte Ungarn hingegen nur selten, er lebte und arbeitete vor allem in Russland, seine Gemälde, oft politische Allegorien, waren aber auch in seiner Heimat bekannt und seine kapriziös-virtuosen Buchillustrationen erfreuten sich großer Popularität⁸⁵.

Während in Ungarn Anfang der 1860er-Jahre kaum 60 Maler tätig waren, arbeiteten 1914 schon über 1.000 bildende Künstler im Land⁸⁶. Die meisten von ihnen erhielten ihre Ausbildung mit einem staatlichen Stipendium an der Münchener Akademie; insgesamt studierten dort bis 1914 etwa 480 ungarische Künstler. Im Jahre 1861 wurde die *Ungarische Landesgesellschaft für Bildende Kunst* [Országos Magyar Képzőművészeti Társulat – OMKT] gegründet⁸⁷. Wie das Wiener *Künstlerhaus* war dieser Verein eine Interessensvertretung der ungarischen Künstler und zentraler Organisator von Ausstellungen, die in verschiedenen Palais veranstaltet wurden. Ihre (erste) eigene Ausstellungshalle [Múcsarnok] wurde von 1875 bis 1877 an der Andrásy-Straße errichtet. In diesem Gebäude wurde auch das *Landesinstitut für Musterzeichnung und Zeichenlehrausbildung* [Országos Mintarajztanoda és Rajztanárképző Intézet] untergebracht, das aber noch

⁸⁴ GÁBOR BELLÁK, „Az utolsó festőfejedelem“. Benczúr Gyula (1844–1920). 2001. Szeptember 8 – Október 7. Ernst Múzeum, Budapest [„Der letzte Malprinz“. Gyula Benczúr (1844–1920). 8. September – 7. Oktober 2001 Ernst Museum, Budapest] (Budapest 2001).

⁸⁵ ENIKŐ RÓKA (Hg.), Zichy Mihály. „A rajzoló fejedelem“. A Szentpétervári Ermitázs és a Magyar Nemzeti Galéria közös kiállítása. Magyar Nemzeti Galéria, 2007. december 14 – 2008. március 23 [Mihály Zichy. „Der zeichnende Fürst“. Eine gemeinsame Ausstellung der Eremitage von St. Petersburg und der Ungarischen Nationalgalerie. Ungarische Nationalgalerie, 14. Dezember 2007 – 23. März 2008] (Budapest 2007).

⁸⁶ LYKA, Közönség. Die vielen bildenden Künstler konnte der ungarische Kunstmarkt kaum erhalten, viele lebten daher in tiefer Armut.

⁸⁷ ILONA SÁRMÁNY-PARSONS, Painting in the Age of Franz Joseph; in: ANDRÁS BÁN (Hg.), The First Golden Age. painting in the Austro-Hungarian monarchy and the Múcsarnok (Budapest 2016) 31–102.



Abb. 11: KÁROLY LOTZ, MUSE, ca. 1890, Öl auf Leinwand, 144,7 x 95 cm, Magyar Nemzeti Galéria (Inv. Nr. 2163), Budapest. © Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

keine Künstlerausbildung auf akademischem Niveau bot. Der Freskenschmuck des Gebäudes ist eine Arbeit von Károly Lotz (1877). Seit der Eröffnung der Kunsthalle im Jahre 1877 bedeuteten die jährlichen Ausstellungen im „Salon“ der OMKT für die jungen ungarischen Künstler das wichtigste Forum, um sich zu präsentieren; es war gleichzeitig auch der wichtigste Ort des ungarischen Kunstmarkts. Die zweite monumentale Ausstellungshalle war ein Tempel der Kunst, wurde anlässlich des Millenniums errichtet und am 4. Mai 1896 mit einer Ausstellung ungarischer zeitgenössischer Kunst eröffnet. Die 1.350 Kunstwerke von 268 ungarischen Künstlern bewiesen, dass innerhalb von vierzig Jahren die bildende Kunst in Ungarn europäisches Niveau erreicht hatte. Selbstverständlich waren in der Ausstellung – wie es sich für ein historisches Jubiläum gehört – auch die großen Werke der Historienmalerei vertreten, sie waren jedoch nicht mehr maßgeblich. Die breite Masse hatte im Historischen Pavillon die Möglichkeit, zu erleben, was es bedeutet, sich in den Interieurs vergangener Stilepochen zu bewegen.

Károly Lotz (1833–1904) war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der produktivste Freskenmaler Ungarns. Nach den Wandbildern des Nationalmuseums löste Lotz alle seine Aufgaben meisterhaft. Ab den 1870er-Jahren legte er das schwere Modellieren der Rahl-Schule ab und wurde sowohl bei der Gruppierung der Szenen und Figuren als auch in der Farbwelt leichter, spielerischer, ohne jedoch einen wirklich neobarocken Stil zu verfolgen. Eine seiner größten Leistungen, eigentlich sein Hauptwerk, ist das Deckenfresko des Budapester Opernhauses (1884), auf dem er die Götter des Olymps darstellte. Unter den Göttern, die auf bravourös gegliederten Wolken schweben, hob er besonders Apollo und Dionysos – gleichsam als Gegensatzpaar – hervor. Die rhythmisch gegliederten Gruppen erwecken musikalische Assoziationen und zaubern mit ihren fesselnd harmonischen Farben einen betörend schönen und heiteren Olymp-Anblick vor die Augen des Publikums. Lotz gewann alle öffentlichen Ausschreibungen für Wanddekorationen der Budapester Monumentalbauten und zauberte harmonische Kompositionen mit wunderbarer Leichtigkeit auf die Decken. Seine Fresken schmückten den Festsaal der Ungarischen Akademie der Wissenschaften [Magyar Tudományos Akadémia], die imposante Treppenhaushalle der Königlichen Kurie und die Decke der Treppenhaushalle des Parlaments. Lotz malte auch die Fresken des Thronsaals im Königspalast, die während des Zweiten Weltkriegs zerstört wurden. Daneben nahm er auch kirchliche Aufträge an, so beispielsweise für die Fresken der Kirche auf dem Bakács-Platz, des Doms von Fünfkirchen und der Kirche der Heiligen Jungfrau Maria in Ofen. Überdies malte er auch die Dekoration in einer Reihe von Pester Privatpalais, darunter im Saxlehner Palais an der Andrassy-Straße. Seine unglaubliche Belastbarkeit, seine Virtuosität, sein Farbgefühl und seine reiche Phantasie prädestinierten ihn für bedeutende staatliche Aufträge.

Seine Ölgemälde sind – abgesehen von seinen frühen Landschafts- und Pusztabildern – in erster Linie feinsinnige Frauenporträts und außerordentlich feinfühlig, ästhetische Akte, wie sie bis zu diesem Zeitpunkt in der ungarischen Malerei nur selten zu finden waren⁸⁸. Seine in den 1890er-Jahren gemalten Frauenporträts erzielten mit ihrer außer-

⁸⁸ ERVIN YBL, *Lotz Károly élete és művészete* [Leben und Kunst von Károly Lotz] (Budapest 1938); ZSUZSANNA BARÓ, *A szépség festője, Lotz Károly 1833–1904* [Der Maler der Schönheit, Károly Lotz 1833–1904] (Budapest 1994).



Abb. 12: MIHÁLY MUNKÁCSY, CHRISTUS VOR PILATUS, 1881, Öl auf Leinwand, 417 x 636 cm, Déri Múzeum (Inv. Nr. FK4812), Debrecen. © Wikimedia Commons.

gewöhnlichen Farbwelt eine moderne (an Whistler erinnernde) Wirkung, so beispielsweise *„Kornelia im schwarzen Kleid“* (1890).

Nur Mihály Munkácsy (1844–1900) errang unter den ungarischen Malern Welt-
ruf⁸⁹. Er war ein realistischer Genremaler, der in Wien, München und Düsseldorf stu-
dierte und mit der dramatischen Szene *„Letzter Tag eines Verurteilten“* (1869) im Pariser
Salon eine Goldmedaille gewann. Sein nächstes „Sensationsbild“ war die psychologisch
einfühlsame Komposition *„Milton diktiert seinen Töchtern das Verlorene Paradies“* (1878).
Seine dunkle Farbenwelt und seine nuancierten psychologischen Darstellungen prägen
auch seine Historienbilder. Der aus Wien stammende und sehr erfolgreiche Pariser
Kunsthändler Charles Sedelmeyer wurde auf ihn aufmerksam und wurde sein „Mana-
ger“. Er organisierte die Ausstellungen seiner Sensationsbilder und verschaffte ihm reiche,
in erster Linie amerikanische Käuferkreise, die in der Lage waren, riesige Summen für
seine qualitätsvollen Salonbilder, Landschaftsgemälde und Stillleben, die in brillanten
Farben strahlten, zu zahlen. Weltruhm brachte ihm das vermutlich von Sedelmeyer
empfohlene Thema *„Christus vor Pilatus“* (1881). Es war kein eigentliches Heiligenbild,
sondern die erste Christusdarstellung im Sinne Renans, die bewusst nach historischer
Wahrheitstreue strebte und die Gestalt Christi als Symbol eines charismatischen, für

⁸⁹ FERENC GOSZTONYI (Hg.), Munkács a nagyvilágban [Munkácsy in der Großen Welt] (Budapest 2005).

seine Ideale alles auf sich nehmenden Menschen interpretierte. Diese geschichtstreue, realistische Szene mit seiner modernen Auffassung wirkte auf die Zeitgenossen und Fachleute überwältigend. Die von Munkácsy geschaffene, seine Ideen und seinen Glauben mutig bekennende Jesusgestalt war für die Generation der 1880er- und 1890er-Jahre die glaubwürdigste historische Christusdarstellung. Sie war insofern modern und tief menschlich, als sie das Bekenntnis der Gläubigen in Ehren hielt und auch die Agnostiker von der vorbildlichen moralisch-historischen Größe des „Menschensohns“ überzeugte⁹⁰. Am Ende seines internationalen Triumphzugs gelangte das Gemälde nach Amerika und wurde dort von einem Millionär aus Philadelphia erworben. So wurde Munkácsy zusammen mit Hans Makart und Jan Matejko zum international anerkannten Meister der Malerei der österreichisch-ungarischen Monarchie. Hevesi sah in der Kunst der drei „großen M“ jene Wende, die – gegenüber dem Vorrang der Zeichnung – den farblichen Gesamtton der mitteleuropäischen Malerei begründete⁹¹. Munkácsy erweiterte seine Christus-Bilderreihe zu einer Trilogie. Er lebte bis zu seinem Lebensende in Paris, hielt aber engen Kontakt zu seiner Heimat, wo er als größter zeitgenössischer ungarischer Maler gefeiert wurde. Gegen Ende seiner Laufbahn malte er noch das monumentale Gemälde „*Landnahme*“ (1893), das für das ungarische Parlament in Auftrag gegeben worden war. Die statische Komposition, die den ungarischen Stammführer Árpád, der die Huldigung der unterworfenen slawischen Völker entgegennimmt, auf einem weißen Pferd darstellt, erreichte allerdings nicht das Niveau der früheren Prachtbilder. Munkácsys Porträts und Landschaftsbilder stellen einen Meilenstein in der Geschichte der realistischen Malerei dar. Neben der Barbizoner Inspiration sind es individuelle „Seelenlandschaften“ mit einer wehmütigen Stimmung, die sich mit dem für Mitteleuropa so wichtigen Stil des Stimmungssymbolismus verbinden. Munkácsy war bis Mitte der 1890er-Jahre ein Vorbild für die jungen ungarischen Maler, von denen er viele mit Stipendien unterstützte. Den bäuerlichen Themen und der dunklen Palette seiner ersten realistischen Zeit folgten auch später viele Maler, seine Hauptwerke sind bis heute Grundpfeiler der ungarischen Malkunst.

Eine ungarische Kunstausbildung etablierte sich erst relativ spät, nämlich 1871. In der Landesschule für Musterzeichnungen [Országos Mintarajziskola] wurden hauptsächlich Zeichenlehrer für die Mittelschulen ausgebildet. Junge Maler oder Bildhauer konnten mit staatlichen Stipendien in München oder in Wien studieren oder ihre Kenntnisse ab 1883 auch in Ungarn in Meisterklassen bei Gyula Benczúr und später bei Károly Lotz und Bertalan Székely vertiefen⁹². Trotz dieser Möglichkeiten blieb die Münchener Kunstakademie bis in die 1890er-Jahre der wichtigste Studienort der ungarischen Künstler.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bot die ungarische Landschaftsmalerei ein vielfältiges Bild. Sie wuchs langsam aus der Tradition des Spätbiedermeiers heraus (Schule von Károly Markó) und wurde durch die modernere Landschaftsauffassung der intimen Landschaft mit Barbizoner Inspiration geprägt. Die älteren, von Italien und Reisen in den

⁹⁰ Vermutlich zwei Millionen Menschen weltweit sahen das Sensationsbild „*Christus vor Pilatus*“.

⁹¹ HEVESI, Oesterreichische Kunst 2 209 und 218.

⁹² Zur institutionellen Struktur der Künste siehe Orsolya Hessky in diesem Band.

Nahen Osten heimkehrenden Meister Antal Ligeti (1823–1890) und Károly Telepy (1828–1906), die bis zum Ende des Jahrhunderts eine traditionelle romantische Panorama-Auffassung repräsentierten, führten topographische Landvermessungen durch und verewigten die wichtigsten historischen Orte Ungarns. Andere standen unter dem Einfluss von August von Pettenkofen, der viele Jahre in Szolnok lebte. Er inspirierte die dorthin pilgernden jungen ungarischen Meister und begründete die ungarische Pleinair-Malerei (Lajos Deák Ébner, Sándor Bihari). Die aus dem bäuerlichen Leben entnommenen Genrethemen und die lichtdurchflutete Darstellung der von der Sonne verbrannten Puszta-Landschaft entwickelten eine eigenartige lokale koloristische Malerei, die in der ungarischen Fachliteratur trotz aller Unterschiede mit dem französischen Impressionismus verglichen wird⁹³. Die kleinformatigen Bilder rivalisierten mit der farbenfrohen Orientalmalerei.

Die Barbizoner Richtung wurde vom früh verstorbenen László Paál (1846–1979) vertreten, der einige Jahre in Fontainebleau arbeitete und dort poetische Waldlandschaften malte. Seine lyrischen und stimmungsvollen Bilder beeinflussten seinen Freund Munkácsy, aber auch andere ungarische Landschaftsmaler. Paál war einer der ersten Vertreter eines ungarischen Stimmungsimpressionismus, der dann mit László Mednyánszky (1852–1919) durch die Integration pantheistischer Gefühle auch eine symbolische Dimension erhielt.

Es gab schon immer einsame schöpferische Künstler, die weder einer Gruppe noch einer Schule angehörten. Ein solcher war Pál Szinyei Merse (1845–1920), der Landschaftsmaler, der in München an der Akademie studierte, aber im Zuge seiner völlig individuellen, selbstständigen malerischen Experimente an die Schwelle des Impressionismus gelangte⁹⁴. Sein 1873 vollendetes Gemälde „*Maifest*“ (oder auch „*Frühstück im Freien*“ genannt) ist eine Pleinair-Komposition mit einer gewagt frischen Farbwelt, deren schmetternde Grüntöne und ungewöhnlicher, gewagter Farbkontrast feindselige Kritiken auslösten. Das negative Echo verunsicherte den Maler. Er zog sich auf seine Besitzungen zurück und gab das Experimentieren allmählich auf. Jahrelang malte er kaum. Nach nahezu einem Jahrzehnt griff er erneut zum Pinsel und malte etwas völlig Anderes: im Sonnenschein glänzende realistische Winterlandschaften mit poetischer Stimmung. Auf den Weg der französischen Impressionisten kehrte er nie wieder zurück⁹⁵. Seine späte Periode ist voll mit sonnigen, heiteren Pleinair-Landschaften, Licht durchfluteten Wiesen mit Mohnblumen und Parklandschaften. Bis heute gehören sie zu den beliebtesten Darstellungen des ländlichen Ungarn. Die erste ungarische Malergeneration der Moderne [Nagybánya] sah in ihm einen Bahnbrecher. 1905 wurde Szinyei zum Leiter der Musterzeichenschule ernannt, die er erfolgreich modernisierte.

Neben Szinyei gab es auch andere Landschaftsmaler, die sich der Pleinair-Malerei zuwandten und intime Landschaftsbilder malten, so beispielsweise der Zimmer-

⁹³ ANNA SZINYEI MERSE, *Az impresszionizmus sodrában. Magyar festészet 1830–1920* [Im Fluss des Impressionismus. Ungarische Malerei 1830–1920] (Budapest 1990).

⁹⁴ DIES., *Szinyei Merse Pál élete és művészete* [Das Leben und die Kunst von Pál Szinyei Merse] (Budapest 1990).

⁹⁵ Szinyei war vor 1908 nie in Paris. Um 1872, als er seine Bilder mit einer besonders wagemutigen Farbenwelt malte, ging er seinen eigenen Weg. Vor den 1890er-Jahren sah er keine Gemälde der französischen Impressionisten. Seine bunte Farbenwelt und seine lockere Pinselführung entwickelte er ganz aus eigener Kraft.



Abb. 13: PÁL SZINYEI MERSE, MAIFEST (*MAJÁLIS*), 1873, Öl auf Leinwand, 127 x 162,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria (Inv. Nr. 1547), Budapest. © Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

mann-Schüler Géza Mészöly (1844–1887)⁹⁶. Seine frischen, eine unmittelbare Naturbeobachtung widerspiegelnden Skizzen strahlen große Spontaneität aus. Er konzentrierte sich auf die Umgebung des Plattensees und der Theiß sowie auf Gewitterstimmungen.

Die ungarischen Maler, die in den 1870er- und 1880er-Jahren in München studierten und lebten, beschäftigten sich in erster Linie mit der Genremalerei und wurden geachtete Mitglieder der dortigen ungarischen Künstlerkolonie⁹⁷. Sie schickten nur ihre Bilder zu Ausstellungen in ihre Heimat. Die jungen Bohemiens lebten also kaum oder gar nicht in Budapest, es konnte keine enge Beziehung zu den in Ungarn lebenden Malern, Musikern und Schriftstellern entstehen, auch eine regelmäßige Kunstkritik entwickelte sich damit in Budapest erst deutlich später als in Wien.

In München spielte seit Ende der 1880er-Jahre Simon Hollósy (1857–1918) eine führende Rolle. Hollósy erntete im Jahre 1885 mit einem ergreifend malerischen, großen realistischen bäuerlichen Genrebild („*Maisschälén*“) einen großen Erfolg. Dieser trieb ihn dazu an, 1886 eine Privatschule einzurichten, an der er die jungen Maler unterrichtete, die sich auf die Aufnahme an die Akademie vorbereiteten. Die Schule von Hollósy war jene Werkstatt, in der die moderne ungarische Malerei, die sich gegen die bisherige

⁹⁶ ANNA SZINYEI MERSE, Mészöly Géza (Budapest 2015).

⁹⁷ HESSKY, KÁRAI, VESZPRÉMI (Hgg.), München magyarul.

akademische und historisierende Anschauung erhob und nach neuen Wegen suchte, ihren Ausgang nahm.

Die Apotheose des Historismus in Ungarn war die Millenniumsausstellung des Jahres 1896, als in der Burg „Vajdahunyad“, also im Historischen Pavillon, entsprechend der Wissenschaftsauffassung der Zeit die tausendjährige Kulturgeschichte der Nation vorgestellt wurde⁹⁸. Experten, Historiker und Museologen sammelten das gegenständliche und bildliche Material. Was sie nicht anhand von Originaldokumenten veranschaulichen konnten, das mussten die Maler mit ihren Bildern illustrieren. Auf diese Weise konnten die Besucher bei ihrem Spaziergang durch die Saalreihe eines riesigen „Gesamtkunstwerks“ das visualisierte große Narrativ der ungarischen Geschichte studieren. Für das Publikum bedeutete das eine Erfahrung, die – abgesehen davon, dass sie einen umfassenden und optimistischen Überblick über die Vergangenheit bot – die Massen anregte und sensibilisierte, der visuellen Kultur Zuneigung und Wertschätzung entgegenzubringen. Hierzu gehörte auch, dass – wie bei den Polen, Tschechen und Österreichern – auch in Ungarn ein nationales Panoramabild entstand, nämlich des Rundbild „*Landnahme Ungarns*“ (1896) von Árpád Feszty⁹⁹.

Bildhauerei

In den 1850er-Jahren waren in der ungarischen Gesellschaft weder die finanziellen Möglichkeiten noch der geistige Anspruch für das Aufstellen von Denkmälern auf öffentlichen Plätzen vorhanden, ein Wandel setzte in den 1860er-Jahren ein. Der bedeutendste Künstler in der Generation der jungen Bildhauer war Miklós Izsó (1831–1875), der in Wien bei Hans Gasser und dann an der Münchener Akademie studierte. Er entwickelte sich zu einem ungarischen Vertreter der romantischen Bildhauerei mit einem individuellen Stil. Noch in München schuf er seinen „Trauernden Schäfer“, der emblematische Bedeutung erlangte, die erste volkstümliche Figur, die sowohl durch ihre Kleidung als auch durch ihre Attitüde den ungarischen Charakter verkörpern sollte. Izsó konnte den Charakter seiner Modelle stets virtuos zum Ausdruck bringen. Seine Terrakotta-Bozzettos, die tanzende Bauern darstellen (1864), mit ihren ungewöhnlich dynamischen Bewegungen sind hochgeschätzte Beispiele der spätromantischen Plastik. Sie werden in der heimischen Kunstgeschichte als die ersten gelungenen Beispiele der ungarischen Formensprache gewürdigt.

Die Monumentalskulptur des Historismus in Ungarn erreichte ihre Blütezeit später als in Wien. Von den letzten beiden Jahrzehnten des Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg entstanden allerdings viele bedeutende Denkmäler¹⁰⁰. Die wichtigsten Werke waren

⁹⁸ KATALIN SINKÓ, „A História a mi erős várunk“. A millenniumi kiállítás, mint Gesamtkunstwerk [„Die Geschichte ist unsere starke Burg“. Die Millenniumsausstellung als Gesamtkunstwerk]; in: ZÁDOR (HG.), *A historizmus művészete Magyarországon* 138–147.

⁹⁹ ÁRPÁD SZÜCS, MAŁGORZATA WÓJTOWICZ, *A Feszty-körkép* [Das Feszty-Panoramabild] (Budapest 1996). Neben Feszty haben eine Reihe anderer Maler daran mitgewirkt. Es war kein Schlachtbild, deshalb mangelte es an Dramatik.

¹⁰⁰ MÁRTA KOVALOVSKY, „Bronzba öntött halhatatlan“. A historizmus emlékműszobrészata [„In Bronze gegossene Unsterbliche“. Die Denkmalsbildhauerei des Historismus]; in: ZÁDOR (HG.), *A historizmus művészete Magyarországon* 79–98.



Abb. 14: ALBERT SCHICKEDANZ/FERENC HERZOG FÜLÖP, KUNSTHALLE (MŰCSARNOK), 1896, Budapest.

das István-Széchenyi-Standbild (1880) von József Engel und die Petőfi-Statue (1882) von Adolf Huszár. Die Mehrzahl der Bildhauer studierte in Wien bei Caspar Zumbusch, unter ihnen Alajos Stróbl (1856–1926), der 1885 Professor an der Hochschule für Musterzeichnungen [Mitarajziskola] wurde und dort die Meisterklasse für Skulptur leitete.

Sein erstes bedeutendes Denkmal war der Dichter János Arany vor dem Nationalmuseum (1886–1893). Stróbl schuf auch zwei Statuen des Heiligen Stephan, wovon die eine, aus Marmor, den Hauptaltar der St.-Stephans-Basilika schmückt, die andere, ein Reiterstandbild aus Bronze (1893–1906), steht vor der Fischerbastei auf dem Ofener Burgberg. Er war ein ausgezeichnete sensibler Porträtist und schuf 1906 das Budapester Bronzedenkmal von Königin Elisabeth¹⁰¹.

Das schwungvolle Reiterstandbild des Prinzen Eugen von József Róna (1861–1939), der ebenfalls in Wien studiert hatte, wurde 1899 vor der Budaer Burg aufgestellt. Die Reiterstatue Maria Theresias (1892–1897) von János Fadrusz (1858–1903) wurde für die Stadt Preßburg (Pozsony, Prešporok; *Bratislava*) aus Marmor gestaltet, sein Denkmal für König Matthias Corvinus (1895–1902) wurde für dessen Geburtsstadt Klausenburg (Kolozsvár, Cluj; *Cluj-Napoca*) geschaffen und in Bronze gegossen. In Ungarn wurden – als Erinnerung an 1849 – viele Landwehrdenkmäler errichtet, das größte in Arad, ein Werk von György Zala (1885–1890).

¹⁰¹ ILDIKÓ NAGY, A műfajok hierarchiája a historizmus szobrázatában [Die Hierarchie der Kunstgattungen in der Bildhauerei des Historismus]; in: EBD. 111–131.

Das monumentalste Statuenensemble des Späthistorismus ist das Millenniumsdenkmal in Budapest. Nach den Plänen des Architekten Albert Schickedanz und des Bildhauers György Zala stellt es in Bronze gegossen die tausendjährige Geschichte Ungars, mit den wichtigsten historischen Persönlichkeiten dar. Der Erzengel Gabriel hält auf einem 36 Meter hohen schlanken Säule die Krone des Heiligen Stephan sowie das Doppelkreuz. Auf dem Sockel um die Säule herum stehen die Reiterstandbilder von Árpád und den sieben Stammesfürsten. Es handelt sich um mit malerischem Pathos geformte Skulpturen von György Zala (1858–1937), während die 14 Einzelfiguren (Könige und Politiker) in der zweiteiligen Kolonnade von anderen Bildhauern stammen. Allegorische Gruppen wie Krieg und Frieden ergänzen dieses beeindruckende Ensemble, dessen Verwirklichung 1894 begonnen, aber erst 1928 abgeschlossen wurde¹⁰².

2. Die erste Generation der Moderne

Vorläufer und Stilwandel



Abb. 15: LÁSZLÓ MEDNYÁNSZKY, BERGSEE (*HEGYI TÓ*), ca. 1890, Öl auf Leinwand, 33 x 41,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria (Inv. Nr. FK 5563), Budapest. © Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

¹⁰² ESZTER GÁBOR, Az ezredéves emlék. Schickedanz Albert Milleneumi emlékmű koncepciójának kialakulása [Das Jahrtausenddenkmal. Die Entstehung der Konzeption für das Millenniumsdenkmal von Albert Schickedanz]; in: Művészettörténeti értesítő [Kunstgeschichtliche Mitteilungen] 32/4 (1983) 185–201.

Die 1880er-Jahre brachten in der europäischen Malerei bedeutende Veränderungen mit sich. Nach französischem Vorbild wurden in vielen Staaten Europas internationale Kunstausstellungen organisiert, 1882 in Wien, 1883 in München, 1886 in Berlin sowie 1888 in Wien, München und Glasgow. Das einflussreichste Kunstforum der gesamteuropäischen Malerei war die Pariser Weltausstellung von 1889. Die politischen und wirtschaftlichen Eliten – darunter die Neureichen, das „new money“ – hatten die Malerei für sich entdeckt: Sie sammelten und unterstützten die zeitgenössischen Meister.

Östlich von Paris war München das bedeutendste Zentrum der bildenden Kunst hinsichtlich Ausbildung und Kunstmarkt. Nicht nur die Bayerische Königliche Akademie der Bildenden Künste, auch eine wachsende Zahl an Privatschulen entwickelte eine große Anziehungskraft für Kunststudenten aus Skandinavien, Mittel- und Osteuropa und sogar aus Amerika. Keine andere Stadt des deutschen Sprachraums zeigte sich seit dem Auftreten der deutschen Naturalisten in der Literatur im Jahre 1885 aufgeschlossener gegenüber zeitgenössischen ausländischen Kunstströmungen als die bayrische Hauptstadt¹⁰³. Die internationalen Ausstellungen im Glaspalast, wo mehrere tausend Bilder gezeigt wurden, waren die wichtigste Gelegenheit für die Fachwelt und das breite Publikum, die neuesten Schöpfungen der deutschen und ausländischen Malerei kennenzulernen. Auch in den Fachzeitschriften und Tageszeitungen wurden sie vorgestellt und diskutiert¹⁰⁴. Die Preise der Münchner Ausstellungen waren häufig Voraussetzung für Kunstaufträge auch in der Heimat. Schon 1883 konnte man in den Werken von Leibl oder Bastien-Lepage eine neue Tendenz innerhalb des Realismus beobachten. Die Münchner Kunstausstellung des Jahres 1888 stand ganz im Zeichen des Sieges des Realismus/Naturalismus und der neuen Themen. Der Durchbruch der Naturalisten in der deutschen Malerei von Uhde und Liebermann war damit gelungen. Das hatte aufgrund der engen künstlerischen Beziehungen zwischen München, Wien, Prag, Budapest und Krakau entscheidende Auswirkungen auch auf die Malerei der Donaumonarchie.

Auch hier wandte sich eine neue Künstlergeneration mit anderen Vorstellungen und Erwartungen an die Kunst. Die jungen Maler distanzieren sich von den bislang vorherrschenden Idealen und Werten der Makart-Zeit, akzeptierten die traditionelle Hierarchie der Kunstgattungen nicht mehr und wandten sich modernen Themen zu. Sie schöpften ihre Inspirationen – in der Auseinandersetzung mit dem idealistischen historischen Akademismus – aus einer Vielzahl von Varianten des realistischen oder naturalistischen Stils. Zwar ließen sie sich auch noch von historischen Vorbildern (z. B. aus dem 17. Jahrhundert) inspirieren, als neue Orientierung dienten aber die Arbeiten der zeitgenössischen belgischen, holländischen, französischen und deutschen Meister. Ihr Ziel war es, die Malerei zu erneuern und zu modernisieren. Volkstümliche Themen waren weiterhin beliebt, doch wurde die romantische Idealisierung von einer kritischen

¹⁰³ FRIEDRICH PRINZ, MARITA KRAUSS (Hgg.), München – Museenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886–1912 (München 1988) 226–256.

¹⁰⁴ ILONA SÁRMÁNY-PARSONS, München modernsége [Münchens Modernität]; in: HESSKY, KÁRAI, VESZPRÉMI (Hgg.), München magyarul 128–147.



Abb. 16: JAKOB SCHINDLER, PAPPELALLEE NACH DEM GEWITTER, 1892, Öl auf Leinwand, 122 x 163 cm, Landesgalerie Niederösterreich (Inv. Nr. KS-1218), Krems.¹⁰⁵

realistischeren Zugangsweise abgelöst. Die grobe unverschönerte Realität des Alltagslebens mit seiner Tragik wurde dargestellt, etwa in den Bildern von Rudolf Bacher, Jakob Schikaneder, László Pataky und Wilhelm Bernatzik.

Ab 1885 malten beinahe alle tschechischen, polnischen, ungarischen und österreichischen Maler, die sich zur ersten modernen experimentierenden Künstlergeneration zählten, Genrebilder mit zeitgenössischen Themen im Stil des Pleinair-Naturalismus, der sogenannten „Graumalerei“. Es war dies ein Bruch mit der bisher dominierenden akademischen braunen Farbwelt; es dominierten kalte graue Farben, die atmosphärische Wirkung des bewölkten Himmels beherrschte die Palette, einige führten diesen Stil bis 1897/98 weiter. Dieser Stilwechsel erfolgte in den 1880er-Jahren auch in der Landschaftsmalerei, in Österreich war dies verbunden mit Emil Jakob Schindler (1842–1892) und seiner Schule, bei den Tschechen mit Antonín Chittussi (1847–1891) und bei den Ungarn mit Géza Mészöly (1844–1887) und dem jungen László Mednyánszky (1852–1919).

¹⁰⁵ AGNES HUSSLEIN-ARCO, ALEXANDER KLEE (Hgg.), Emil Jakob Schindler. Poetischer Realismus. Dieser Katalog erschien anlässlich der Ausstellung von 27. September 2012 bis 13. Jänner 2013 im Belvedere, Wien (München 2012) 17.

Diese Maler wurden von der Schule von Barbizon und von den zeitgenössischen holländischen realistischen Malern, der Haager Schule, inspiriert. Im Zuge eigener künstlerischer Experimente reifte ihr persönlicher Stil, der in der österreichischen Fachliteratur als „Stimmungsimpressionismus“ bezeichnet wird. Dieser Begriff ist allerdings irreführend, weil ihre Absicht und ihre malerische Technik radikal anders waren als die des französischen Impressionismus. Die mitteleuropäischen Landschaftsmaler versuchten, die Stimmung, die emotionalen Assoziationen der Landschaft mittels einer möglichst glaubwürdigen und genauen Erfassung der verfeinerten Lichteffekte und Farbharmonien spürbar zu machen. Poetische, zumeist elegische Stimmungen erklingen wehmütig auf ihren Bildern. Vergleichbare Werke sind auch in der belgischen, holländischen und russischen Landschaftsmalerei zu finden, ihr ästhetisches Ideal ist eher mit Corot als mit Monet verwandt. Die beste Beschreibung hat vielleicht Emil Jakob Schindler selbst formuliert, der diese Richtung als „poetischen Realismus“ bezeichnete.

Das Lebenswerk des berühmtesten österreichischen Landschafts- und Vedutenmalers, Rudolf von Alt (1812–1905), umfasst Epochen. Bis zu seinem Tod war er der größte Meister der österreichischen Aquarellmalerei. Er war es, der die malerischen Landschaften und Städte Mitteleuropas abbildete. Auch wenn seine größte Liebe seiner Heimatstadt Wien galt, reiste er dennoch unermüdlich, vor allem nach Italien. Paris besuchte er hingegen nie und auch an der französischen Malerei hatte er kein Interesse¹⁰⁶. Seine in den 1880er- und 1890er-Jahren gemalten Bilder stehen der „Stimmungsmalerei“ nahe – schrieb Ludwig Hevesi, der emphatische zeitgenössische Kritiker. Er war ein Meister der Verewigung von Interieurs. Er malte minutiös, anhand seiner photographisch genauen Darstellungen kann man die Veränderungen der Mode der Wohnkultur studieren, zugleich aber fängt er das zufällige Flimmern des Lichts auf den Gegenständen auf eine Art und Weise ein, die den Betrachter den Zauber des flüchtigen Moments erleben lässt.

Auf all seinen Blättern – seien es Landschaften, Veduten oder Kircheninterieurs – ist es das abwechslungsreiche Spiel des Lichts, das den Raum unvergesslich macht und verklärt. Von im gleichmäßigen Sonnenlicht strahlenden Gässchen mit Biedermeierstimmung bis zu Landschaftspanoramen, die durch tanzende Lichtflecken belebt werden, oder zur Funken sprühenden Eisengießerei gelang es Rudolf von Alt stets, das unablässig pulsierende Leben und den Zauber flüchtiger Schönheit einzufangen. Das eigenwillige und spielerische Flimmern des Lichts erfasste er mit derselben frischen Intensität wie die Impressionisten, ohne jedoch die Integrität der Gegenstände aufzuheben. Seine Bilder strahlen die Freude des Seins aus.

Inspiziert von Alt nahm die Vedutenmalerei im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts in Wien einen neuen Aufschwung, eine Generation von jungen Aquarellisten malte begeistert unzählige Stadtansichten¹⁰⁷. Davon unterschied sich die Maltechnik des Plein-air-Malers Theodor Hörmann (1840–1894), dessen bahnbrechende Rolle allerdings erst nach seinem Tode erkannt wurde. In Pinselführung und Farbverwendung übernahm er die Methoden der französischen Impressionisten, wenn er darin auch nicht immer kon-

¹⁰⁶ WALTER KOSCHATZKY, Rudolf von Alt. Mit einer Sammlung von Werken der Malerfamilie Alt der Raiffeisen Zentralbank Österreich AG (Wien–Köln–Weimar 2001).

¹⁰⁷ Emil Barbarini, Friedrich Frank, Ernst Graner, Erwin Pendl, Karl Pippich und Karl Wenzel Zajicek.



Abb. 17: RUDOLF VON ALT, BLICK AUF SALZBURG MIT DER FESTE HOHENSALZBURG, 1869, Aquarell, über Bleistift, 31,6 x 38,5 cm. © LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna.

sequent war¹⁰⁸. In der österreichischen bildenden Kunst war die „Stimmungsmalerei“ Teil des Modernisierungsprozesses, die den Mitte der 1890er-Jahre hereinbrechenden plötzlichen neuerlichen künstlerischen Wandel vorbereitete.

Auf der Wiener „Jubiläumsausstellung“ von 1888 wurden bedeutende internationale Werke (viele aus Belgien) präsentiert. Den jungen heimischen Künstlern wurde damit ein Querschnitt durch die damals als am wichtigsten angesehenen realistischen Bestrebungen der europäischen zeitgenössischen Kunst geboten und auch sie selbst konnten ihre Werke präsentieren¹⁰⁹.

Auf der Pariser Weltausstellung 1889 war die französische Malerei mit zwei riesigen Kunstausstellungen vertreten. Neben den Bildern, die aus der Kunst des letzten Jahrzehnts ausgewählt und zusammen mit ausländischen Werken ausgestellt wurden, gab es eine sensationelle Sonderausstellung der französischen Malerei, die „Centennalé“, womit der 100. Jahrestag der Französischen Revolution gefeiert wurde. In dieser Sonderausstellung wurden die als am bedeutendsten geltenden Werke der französischen Malerei des vergangenen Jahrhunderts (1789–1889) präsentiert. Diese historische Gemäldeausstellung stellte der Welt erstmals den „französischen Kanon“ vor.

¹⁰⁸ THEO BRAUNEGGER, MAGDALENA HÖRMANN-WEINGARTNER, Theodor von Hörmann (Wien 1979).

¹⁰⁹ ILONA SÁRMÁNY-PARSONS, Das Wiener Künstlerhaus und die ungarische Kunst im Zeitalter Franz Josephs; in: BOGNER, KURDOVSKY, STOLL (Hgg.), Wiener Künstlerhaus 245–258.

Die Bilder zeigten die Stilentwicklung, die über Europa hinaus für die ganze Welt zum Maß des Fortschritts in der Malerei des 19. Jahrhunderts wurde.

Die unter französischer Führung erfolgte internationale Integration der bildenden Kunst und des Kunstmarktes führte dazu, dass die junge Künstlergeneration spätestens ab dieser Zeit vor allem in Paris studieren wollte, um sich bestmöglich auf eine künstlerische Karriere vorzubereiten. Auch für die Malerei in Mitteleuropa bedeutete dies eine große Veränderung: Bis in die 1880er-Jahre war man bestrebt, sich an historischen Vorbildern zu orientieren, und trachtete danach, eigene lokale Schulen zu begründen, um eine ähnliche künstlerische Qualität wie die Prachtwerke der Vergangenheit zu erreichen, die mit den großen Meistern der Renaissance oder Rembrandt vergleichbar sein sollten. Die Meister der früheren Jahrzehnte gingen ihren eigenen Weg: In Wien, München, Den Haag oder in England wurde anders gemalt als in Paris. Ohne je in Paris gewesen zu sein, galt Rudolf von Alt als geachteter Meister seines Faches. Die Milieutheorie von Hyppolite Taine bestärkte dieses lokale Selbstbewusstsein, denn sie anerkannte die charakteristischen Werte des örtlichen Milieus, die keine Werthierarchie zwischen den Malerschulen der einzelnen europäischen Länder implizierte. Ab dem letzten Drittel der 1880er-Jahre wurde nun aber das Studium in Paris – neben und auch anstelle Münchens – für die jungen Künstlergenerationen der österreichisch-ungarischen Monarchie fast zur Pflicht¹¹⁰ – auch wenn ein Studium in Paris nicht bedeutete, den Impressionisten zu folgen.

Die Frage, welcher Schule innerhalb des sehr vielschichtigen und differenzierten Pariser Unterrichtssystems oder welcher Werkstatt einer bekannten Pariser Malergröße sie sich anschlossen, hing – neben nationalen Vernetzungen – oft vom Zufall und von persönlichen Kontakten ab. Eine wichtige Stütze war in diesem Sinn bereits seit dem Ende der 1870er-Jahre der schon genannte Kunsthändler Hans (Charles) Sedelmeyer (1837–1925), der sich für Österreicher und Tschechen einsetzte. Mihály Munkácsy erfüllte eine ähnliche Rolle für junge ungarische Künstler, Albert Hynais für die Tschechen und Józef Chełmoński, der von 1875 bis 1887 in Paris lebte, für die Polen. Einige der österreichischen Landschaftsmaler (Eugen Jettel, Rudolf Ribarz und Robert Russ) lebten bereits seit Ende der 1870er-Jahre in Paris. Unter den jüngeren Malern, die für ihr Studium nach Paris gingen, befanden sich auch Theodor Hörmann, Max Kurzweil, Josef Engelhardt, Otto Friedrich und Wilhelm Bernatzik.

Allgemeine Merkmale der ersten Generation der Moderne

In den kulturellen Zentren der Monarchie traten von den 1890er-Jahren bis etwa 1905 grundlegende Veränderungen ein, die sehr viele Gemeinsamkeiten aufwiesen. Schwere gesellschaftliche und weltanschauliche Krisen lagen ihnen zugrunde. Die Künstler wandten sich von der Vergangenheit ab und suchten neue künstlerische Zugänge. Die erste Krise war der Verlust des Glaubens an den Fortschritt, die zweite die emotio-

¹¹⁰ Von den Österreichern studierten Eduard Veith, Theodor von Hörmann, Josef Engelhardt, Wilhelm List und Max Kurzweil längere Zeit in Paris, unter den Ungarn waren es Pataky, Rippl-Rónai, Csók, Iványi-Grünwald, Réti und Ferenczy. Bei den Tschechen waren es Václav Brožík, Antonín Chittussi, Ludek Marold, Frantisek Kupka und Alfons Mucha, um die Wichtigsten zu nennen.



Abb. 18: JAKUB SCHIKANEDER, ALLERHEILIGEN, 1888, Öl auf Leinwand, 139,5 x 220 cm, Národní galerie v Praze (Inv. Nr. 5735), Prag. © Národní Galerie, Praha.

nal-intellektuelle Abkehr von den Themen des Historismus. In den Künsten stürzte die psychologische Beobachtung Muse Clio von ihrem Thron und wurde durch ein neues, in vielerlei Hinsicht narzisstisches Persönlichkeitsideal ersetzt. Die jungen Künstler fühlten sich den nationalen Aufgaben nicht länger verpflichtet und stellten ihre eigene künstlerische Souveränität in den Mittelpunkt ihres Schaffens.

In der Habsburgermonarchie führte dies zu weiteren Widersprüchen. Die Entstehung der Massenparteien und die Radikalisierung der Politik standen im Gegensatz zu den Bemühungen der Künstler um Individualität. Dieser Prozess vollzog sich bereits etwas früher auch in England und in Frankreich: Seine stilistischen Folgen waren der Ästhetizismus, der Symbolismus und die Dekadenz, was sich in der Donaumonarchie – mit einer gewissen Phasenverschiebung – Anfang der 1890er-Jahre manifestierte; die älteren Kunstanschauungen wurden plötzlich zurückgedrängt. Die jüngere Künstlergeneration stellte die traditionellen künstlerischen Aufgaben wie die Erziehung der Gesellschaft, die Schaffung von allgemeingültigen ethisch-ästhetischen Vorbildern sowie ihre nationale und gesellschaftliche Rolle infrage. An ihre Stelle rückte in Wien, Prag, Krakau und Budapest das einzigartige, einmalige und nicht wiederholbare – also individuelle – Seelenleben in den Mittelpunkt des künstlerischen Interesses.

Der Symbolismus und die Neoromantik der Literatur, die sich gegen Realismus und Naturalismus stellten, bildeten den interpretativen und weltanschaulichen Hintergrund auch für die bildenden Künste. Die einflussreichen Vertreter der immer bedeutender werdenden Kunstkritik (Ludwig Hevesi, Hermann Bahr, František X. Šalda, Károly Lyka)

erkannten diese künstlerischen Zusammenhänge und unterstützten die Maler in ihrer geistigen Neuorientierung¹¹¹. Überall setzte ein Gärungsprozess ein, der die alten Formen schnell fortspülte und auch in der Malerei ein neues Lebensgefühl und ein neues Menschenbild schuf.

Das heimische künstlerische Leben sowie das Unterrichts- und Ausstellungswesen waren im internationalen Vergleich noch sehr traditionell, autoritär und homogen geprägt. Eine erste Aufgabe war daher, bestehende Rahmenbedingungen zu lockern und unter Einbindung des staatlichen Mäzenatentums ein neues flexibles Ausstellungssystem zu schaffen. Neue künstlerische Organisationsformen sollten die geistige und praktische Führung übernehmen, daneben sollte ein breiter Kunstmarkt entstehen. Ende der 1890er-Jahre gelang – zumindest in Cisleithanien – die Modernisierung der bildenden Künste; bei den institutionellen Reformen des Unterrichts übernahm Prag die Führung. Junge Maler wurden an die Prager Akademie der Bildenden Künste als Lehrer berufen (beispielsweise 1887 Maximilián Pirner oder 1893 Vojtěch Hynais), sie räumten individuellen Experimenten großen Raum ein.

Auch die Kunstgewerbeschulen hatten in diesem Prozess eine große Bedeutung¹¹², auch hier vertraten die meisten Professoren eine moderne Reformgesinnung und boten den jungen Talenten eine sehr gute technisch-ästhetische Ausbildung¹¹³. Die Wiener Akademie der Bildenden Künste blieb hinter diesen Entwicklungen zurück. In Krakau war Jan Matejko bis zu seinem Tod im Jahre 1893 Direktor der Hochschule. Der mentale Paradigmenwechsel trat ein, als im Jahre 1895 Julian Fałat zum Leiter der Krakauer „Schule der schönen Künste“ ernannt wurde und er die Berufung von modernen, jungen und experimentellen Malern in den Lehrkörper durchsetzen konnte. In Budapest gab es zwar seit 1883 unter Führung von Gyula Benczúr eine „Malerschule“, jedoch keine eigentliche Kunstakademie – ein Mangel, der sich deutlich bemerkbar machte, denn die jungen Maler waren gezwungen, ihre Studien im Ausland fortzusetzen. Da die meisten ungarischen Maler in München lebten und dort eine Art ungarische Bohème bildeten, vollzog sich der Wandel der künstlerischen Sichtweise dort, im Hollósy-Kreis, der besonders offen für den französischen Naturalismus war. Die ersten Werke der neuen Epoche und des neuen Stils entstanden in Wien und Budapest viel früher, als die noch dominierenden führenden Meister des Historismus diesen tiefgreifenden Wandel erkennen konnten.

Als das „Kronprinzenwerk“ die visuelle Vermessung der ganzen Monarchie wieder aktuell machte¹¹⁴, tauchte eine frische Welle von Landschaften, Veduten und Alltagszenen

¹¹¹ Es war Hermann Bahr, der in einem berühmten Artikel („Die Überwindung des Naturalismus“) diese Neuorientierung einläutete.

¹¹² Die Ungarische Landesschule für Kunstgewerbe wurde 1880 in Budapest gegründet und schrittweise weiterentwickelt. 1885 rief man die Prager Hochschule für Kunstgewerbe und das Kunstgewerbemuseum ins Leben.

¹¹³ Es ist kein Zufall, dass zahlreiche experimentierende Künstler (wie Klimt) in diesen Schulen lernten, die für sie eine größere Bedeutung hatten als ein Studium an der Akademie.

¹¹⁴ Vorher hatten dies bereits die Aquarellisten des Biedermeier versucht. „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“ wurde auf Deutsch und auf Ungarisch veröffentlicht; die deutsche Ausgabe (24 Bde.) erschien von Dezember 1885 bis Juni 1902 in 398 Lieferungen.



Abb. 19: CARL MOLL, DER NASCHMARKT IN WIEN, 1894, Öl auf Leinwand, 86 x 119 cm, Belvedere (Inv. Nr. 252), Wien. © Belvedere, Wien.

auf. Bei jeder Nation der Doppelmonarchie verewigten die Maler mit dokumentarischer Präzission und unterschiedlichen Techniken die Sehenswürdigkeiten. Viele österreichische Meister stellten die Sitten und Gebräuche verschiedener Regionen dar, auch Küstenlandschaften an der Adria waren beliebt. Neben den poetischen Landschaften (Emil Jakob Schindler) verbreiteten sich neue figurative Darstellungen in der Themenwelt der Malerei (Hugo Charlemont, Hugo Darnaut).

Wie schon im Zusammenhang mit München erwähnt, wurde Mitte der 1880er-Jahre ein Zug zu einem neuartigen Realismus deutlich, besonders in der trüben Themenwahl, die kleine Tragödien des Alltags wurden zum Thema; Szenen mit Armut, Not und Einsamkeit brachten diese „naturalistische Wende“, die ihre Hauptvertreter in Frankreich (Jules Bastien-Lepage) und Deutschland (Fritz von Uhde) hatten. Die jungen Maler, die diesen neuen Trend vertraten, studierten neben Wien meistens auch in München und lernten dort die um 1885 in der Literatur begonnene Gärung und die Suche nach einem modernen Weltbild kennen. In ihren großformatigen Szenen setzten sie ein kaltes, graues Licht ein, daher wurden sie von den Zeitgenossen als „Graumaler“ beschrieben. Diese Wende dauerte nur einige Jahre und ihre Vertreter schlossen sich später meistens den Secessionisten an, etwa Rudolf Bacher, Wilhelm Bernatzik oder Josef Engelhardt.

Nur wenige scharfsinnige Kritiker, die auch die internationalen Entwicklungen kannten – wie Hevesi und Ilg – registrierten und analysierten diesen Prozess, dessen Durchbruch

einige Jahre später erfolgte. Doch zunächst erweckten die ersten, qualitativ äußerst hochwertigen Beispiele des neuartigen malerischen Realismus nur dann Aufmerksamkeit, wenn sie sich in die traditionelle Themenwahl nicht einfügten oder aufgrund anderer thematischer Erwägungen für wichtig erachtet wurden – beispielsweise die Darstellung des operierenden Billroth (Adalbert Franz Seligmanns, 1890) oder des Zuschauerraums des alten Burgtheaters von Gustav Klimt (1889). Die Reform des Kunstmarktes und der Künstlervereine – also das Ende des Ausstellungsmonopols des Wiener Künstlerhauses, des Prager Rudolfinums und der Budapester Kunsthalle – setzte sich vier bis fünf Jahre später durch, und war das Verdienst dieser ersten Generation des Modernismus.

In der bildenden Kunst der frühen 1890er-Jahre ging es vor allem um eine inhaltliche Modernisierung und um eine Veränderung der Rahmenbedingungen. Im Mittelpunkt standen die Gründung von Literaturzeitschriften, die Reform des Ausstellungswesens, die Schaffung einer eigenen institutionellen Vertretung und eigener Presseorgane (*Ver Sacrum*, *Życie* [Leben], *Volné Směry* [Freie Richtungen], *Magyar Iparművészeti* [Ungarische Angewandte Kunst]). Dieser Wandel erfolgte in mehreren Wellen, doch 1897/198 setzte sich das neue Zeitalter mit einem dramatisch erscheinenden Durchbruch auch formell durch, mit der Gründung von neuen Künstlervereinigungen (*Secession*, *Mánes* [Mähnen], *Sztuka* [Kunst] und *Künstlerkolonie von Nagybánya*) und mit ersten erfolgreichen Ausstellungen.

Die Wiener Moderne

Die jährlichen Ausstellungen des *Künstlerhauses* waren die Hauptschauplätze des stilistischen Kampfes zwischen den Konservativen und den Experimentierenden. Bei der Ausstellung 1894 zeigte sich, was die neuen Stiltendenzen angeht, der große Rückstand Wiens in der Malerei gegenüber dem Ausland¹¹⁵. Eine Ausstellung der Münchener *Secession* in Wien 1894 zeigte die dort bereits erfolgreichen modernen Tendenzen¹¹⁶ und verstärkte die Polarisierung innerhalb des *Künstlerhauses*, die im Frühjahr 1897 zum Ausscheiden der jungen experimentierenden Künstler und zur Gründung der *Secession* führte¹¹⁷. Von da an gab es in Wien zwei tonangebende Künstlervereine, die nicht nur um den künstlerisch-ästhetischen Vorrang, sondern auch um die Herrschaft auf dem Kunstmarkt miteinander konkurrierten¹¹⁸. Es gab durchaus Raum für zwei große Ausstellungshallen in der Kaiserstadt, wobei ab jetzt die *Secession* jährlich drei Ausstellungen

¹¹⁵ ILONA SÁRMÁNY-PARSONS, Auftakt zur Moderne. Kunstkritik der Wiener Tagespresse 1894; in: STIGURD PAUL SCHEICHL, WOLFGANG DUCHKOWITSCH (Hgg.), *Zeitungen im Wiener Fin de Siècle. Eine Tagung der Arbeitsgemeinschaft „Wien um 1900“ der Österreichischen Forschungsgemeinschaft (Wien–München 1997)* 169–184.

¹¹⁶ LUDWIG HEVESI, *Acht Jahre Secession (März 1897–Juni 1905). Kritik–Polemik–Chronik (Wien 1906)* 523–542.

¹¹⁷ EBD. I–7.

¹¹⁸ Die Fachliteratur über die *Secession* und die Wiener Jahrhundertwende ist äußerst umfangreich, hier können nur ausgewählte Werke erwähnt werden: PETER VERGO, *Art in Vienna 1898–1918*. Klimt, Kokoschka, Schiele and their Contemporaries (Oxford 1975); CARL E. SCHORSKE, *Fin-de-siècle Vienna. Politics and culture* (New York 1981); DERS., *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle (Wien 2017)*.



Abb. 20: ALFRED ROLLER: BÄUMCHEN IM FASS, Ver Sacrum, Nr. 1/1898 und
KOLO MOSEK: FRAUENKOPF, Ver Sacrum, Nr. 4/1899.

organisierte und mit ihren erlesenen Gesamtkunstwerk-Interieurs auch das allgemeine künstlerische Niveau der heimischen Ausstellungspraxis reformierte¹¹⁹. Von 1897 bis zum zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts bewegten die bildenden Künste – und besonders die Malerei – die Öffentlichkeit Wiens.

Im Frühling 1898, zwei Wochen vor der Eröffnung der internationalen Ausstellung des *Künstlerhauses* anlässlich des 50-jährigen Regierungsjubiläums Kaiser Franz Josephs, öffnete die *Secession* – von einem enormen Presseinteresse begleitet – ihre erste Ausstellung in den Räumlichkeiten der Gartenbaugesellschaft. Es dominierten ausländische Werke¹²⁰: Pleinair-Bilder, symbolistische und dekorative Art-nouveau-Gemälde. Die Ausstellung hatte innerhalb der Wiener Connaissanceur-Elite sofort Erfolg, die Bilder fanden viele Käufer¹²¹.

Diesem gelungenen Auftakt folgte eine Reihe aufsehenerregender Ausstellungen, wodurch die bildenden Künste in das Rampenlicht gestellt wurden: Jede Vernissage wurde zu einem gesellschaftlichen Ereignis und es entstand ein großes Interesse an modernen Kunstexperimenten.

Der innere Wandel der Kunst der Jahrhundertwende stand auch in Wien in einer engen Wechselwirkung mit anderen Gebieten des geistigen Lebens. Neben den positivistischen Anschauungen der Naturwissenschaften gewannen neue Tendenzen an Raum und Öffentlichkeit. Schopenhauer und Nietzsche wurden in der künstlerischen Elite

¹¹⁹ WOLFGANG HILGER, Geschichte der „Vereinigung bildender Künstler Österreichs“. Secession 1897–1918; in: VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER „WIENER SECESSION“ (Hg.), Die Wiener Secession. Die Vereinigung bildender Künstler 1897–1985. Bd. 2 (Wien–Köln–Graz 1986) 9–66.

¹²⁰ HEVESI, Acht Jahre Secession 12–35, 38–42.

¹²¹ HILGER, Geschichte.



Abb. 21: GUSTAV KLIMT, PALLAS ATHENE, 1898, Öl auf Leinwand, 75 x 75 cm, Wien Museum (Inv. Nr. 100.680), Wien¹²².

populär¹²³, und die neue Literatur und Psychologie relativierten althergebrachte weitverbreitete Meinungen. Das Bild des rational berechenbaren Menschen zerbrach, Vorstellungen von unberechenbaren, irrational handelnden und im Wesentlichen von ihren Instinkten geleiteten Menschen dominierten. Den größten Schock bedeutete die Entdeckung der Macht der sexuellen Triebe, auf die die Künstler mit besonderer Empfindsamkeit reagierten. Sie verletzten als Erste die bestehenden gesellschaftlichen Tabus¹²⁴ – man denke an den „Reigen“ Arthur Schnitzlers (1900) und an einige Gemälde Gustav Klimts. Der Gegensatz zwischen den künstlerischen Generationen vertiefte sich ständig und kulminierte im Streit um die staatlich finanzierten Klimt'schen Fakultätsbilder, in

¹²² Bildzitat aus ROLF TOMAN (Hg.), Wien. Kunst und Architektur (Köln 1999) 368.

¹²³ Zum enormen Einfluss von Nietzsche und Schopenhauer, aber auch zur Popularität der Schriften von Strindberg, Sacher-Masoch und Krafft-Ebing siehe die Studien in RUDOLF HALLER (Hg.), Nach Kakani. Annäherung an die Moderne (Wien-Köln-Weimar 1996).

¹²⁴ JACQUES LE RIDER, Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität (Wien 1990).

denen dieses neue Menschenbild konkrete Gestalt annahm¹²⁵. Auch in der Presse wurde die Kompetenz der traditionellen (oder akademischen) intellektuellen und künstlerischen Elite zunehmend infrage gestellt¹²⁶. Während die geistig-politische Elite der Wiener *Secession* gegenüber zunächst tolerant war, forderte eine ungewöhnlich aggressive Pressekampagne um „*Die Philosophie*“ (1900) und noch mehr um „*Die Medizin*“ (1901) die Konfrontation heraus und katapultierte die bisher nur von den Künstlern geführte Modernitätsdebatte in die Sphäre der Politik¹²⁷. Der konservative Teil des Publikums war empört und wandte sich gegen die die Tabus brechenden Experimentierer, die umgekehrt unter Berufung auf die Freiheit der Kunst die Kompetenz der Konservativen anzweifelten. Nachdem die offizielle Kulturpolitik und vor allem der liberale Kultusminister Wilhelm von Hartel die Fakultätsbilder drei Jahre lang gegen die konservativen Angriffe in Schutz genommen hatten, musste er zurücktreten. Klimt zahlte mit finanzieller Hilfe seiner Freunde den staatlichen Vorschuss zurück, die Bilder kamen in Privatbesitz¹²⁸. Die assimilierte jüdische Plutokratie wurde von nun an zum größten Mäzen der Wiener *Secession*, teilweise wegen ihres vorurteilslosen mutigen Geschmacks, teils, weil vor allem sie in der Lage war, die außerordentlich hohen Honorare zu bezahlen.

Die Mäzene waren Mitglieder eines kleinen Kreises assimilierter jüdischer Familien der Wiener Wirtschaftselite, die besonders empfänglich für die bildenden Künste waren. Das hatte manchmal auch geschäftliche Hintergründe, so zum Beispiel bei Fritz Waerndorfer, entsprang aber auch individueller Neigung, wie bei Karl Wittgenstein. Sie waren quasi eine Illustration von Bourdieus These darüber, wie die gesellschaftliche Elite – auch auf die Bewahrung ihrer eigenen elitären Position bedacht – die künstlerische Avantgarde unterstützt, die sich auf immer neue Experimente einlässt¹²⁹. Innerhalb dieses teilweise durch Familienbande miteinander verbundenen Kreises spielten die Frauen eine ganz besondere Rolle, die teilweise ihre eigenen künstlerischen Talente pflegten. Sie studierten an den Kunstgewerbeschulen oder nahmen Privatunterricht bei den herausragendsten Künstlern (Serena Lederer und Helene Wittgenstein). Ihr Geschmack basierte auf Fachkenntnis und ästhetischer Erziehung, wodurch sie dem durchschnittlichen Kunstrezipienten überlegen waren. Und die Unterstützung der Avantgarde gab diesen Mäzenen das Gefühl des Auserwähltseins und bezog auch sie in die Aura der Zugehörigkeit zu einer künstlerischen Elite ein.

Für die Klimt-Gruppe, die innerhalb der *Secession* einen einheitlichen modernen Stil schaffen wollte, war die Beethoven-Ausstellung im Jahre 1902 die Manifestation einer selbstlosen und idealistischen „Kunstreligion“ und die einheitlichste und prinzipientreuste

¹²⁵ SCHORSKE, *Fin de Siècle Vienna* 208–278.

¹²⁶ HEVESI, *Acht Jahre Secession*.

¹²⁷ ALICE STROBL, Die Entwürfe für Klimts Fakultätsbilder *Philosophie, Medizin und Jurisprudenz*; in: STEPHAN KOJA (Hg.), *Gustav Klimt. Der Beethoven-Fries und die Kontroverse um die Freiheit der Kunst. Anlässlich der Ausstellung La Destrucción Creadora. Gustav Klimt, el Friso de Beethoven y la Lucha por la Libertad del Arte*, in der Fundación Juan March, Madrid, vom 6. Oktober 2006 bis 14. Januar 2007 (München–Berlin–London–New York 2006) 27–47.

¹²⁸ CARL E. SCHORSKE, *Die Fakultätsbilder von Gustav Klimt und die Krise des liberalen Ich*; in: KOJA (Hg.), *Gustav Klimt* 13–26.

¹²⁹ PIERRE BOURDIEU, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste* (Cambridge 1984).



Abb. 22: GUSTAV KLIMT, DER KUSS, 1908, Öl auf Leinwand, 180 x 180 cm, Belvedere (Inv. Nr. 912), Wien. © Belvedere, Wien.

künstlerisch-stilistische Leistung der *Secession*¹³⁰. Dennoch wurde die Ausstellung zu keinem Erfolg, nicht nur, weil das konservativ geprägte Publikum unfähig war, der Experimentierfreudigkeit der Secessionisten zu folgen, sondern auch, weil die Künstler als einheitliches Bündnis selbst scheiterten. Der vom kleinen Kreis um Klimt ausgearbeitete einheitliche „Wiener Zeitstil“ erwies sich als zu eng für die anderen Künstler, die ihre eigenen persönlichen Stilrichtungen verwirklichen wollten. Dies führte im Frühjahr 1905 zum Austritt der die Wiener Stilkunst repräsentierenden Klimt-Gruppe aus der *Secession*.

¹³⁰ MARIAN BISANZ-PRAKKEN, Gustav Klimt. Der Beethovenfries. Geschichte, Funktion und Bedeutung (Salzburg 1977).

Gustav Klimt (1862–1919) war der kühnste Experimentierer der Epoche, der aus der Wiener visuellen Tradition und aus der Formen- und Vorstellungswelt des Historismus hervorgegangen war. Obwohl auf ihn auch die großen Meister des Auslands wirkten – wie Alma-Tadema, Whistler, Stuck oder später der Pointilismus – war sein souveräner Stil, den er permanent veränderte und erneuerte, völlig individuell und authentisch¹³¹. Gerade weil er sich in seinem relativ isolierten Wiener Dasein nur auf die eigenen Aufgaben konzentrierte, waren seine Werke und sein ganzes Lebenswerk nicht mit dem Kanon der Pariser Stilentwicklung vereinbar.

Seine symbolischen Hauptwerke – die „*Philosophie*“, die „*Medizin*“ und die „*Jurisprudenz*“, später seine sogenannten Menschheitsbilder („*Drei Lebensalter*“, „*Der Kuss*“ und „*Das Leben und der Tod*“) und die Porträts des Goldenen Zeitalters („*Adele Bloch Bauer I*“), die schockierend Neues brachten und viele Stileinflüsse zu einer individuellen Synthese verschmolzen – sind mit den üblichen Stil kategorien nicht definierbar. Seine „Mosaikmalerei“ oder sein „Goldener Stil“ sind zwar mit symbolischen Bedeutungen erfüllt, sie sind aber auch Produkte des Ästhetizismus und des Kults der Ornamentik und entsprachen der Geschmackskultur einer schmalen Connaisseur-Elite der Plutokratie.

Klimt veränderte nach 1908 seinen Stil. Seine neue, dekorativere und fleckige Malweise nahm viel von der Farbverwendung des Fauvismus in sich auf, er blieb aber autochthon. Er bewegte sich nicht in Richtung der Abstraktion, seine Landschaften und Porträts blieben immer dekorativen und ästhetischen Prinzipien verbunden. Er gründete keine Schule und die nachfolgende Generation (Kokoschka und Schiele) wandte sich zum Teil gegen seinen Stil. Das Leitmotiv seiner Kunst, der unaufhebbare Konflikt von Eros und Thanatos, wurde von den Expressionisten aber weitergeführt. Klimt wurde als Meister mit lokaler Bedeutung in den internationalen kunsthistorischen Handbüchern bis in die 1980er-Jahre nicht behandelt¹³², bis einige Kulturhistoriker – als erster Carl E. Schorske – die Bedeutung der psychologisch motivierten „Andersartigkeit“ der Wiener Moderne erkannten¹³³. Seitdem gehört er (Klimt) zum „Weltkanon der Malerei“.

Die anderen führenden Mitglieder der *Secession* vertraten eigenständige Varianten der Pleinair-Malerei oder des Naturalismus, der impressionistischen Malerei, des Jugendstils oder des Symbolismus. Die Bedeutendsten unter ihnen waren die der stilisierenden Stilkunst verpflichteten Meister, darunter der engagierte Organisator für internationale Kontakte Carl Moll (1861–1945) und der Universaldesigner Kolo Moser (1860–1918). Auch die anderen waren ausgezeichnete, vielseitige Maler und Graphiker wie Josef Maria Auchentaller (1865–1949), Ferdinand Andri (1871–1956), Wilhelm Bernatzik (1853–1905), Adolf Böhm (1861–1927), Max Kurzweil (1867–1916), Maximilian Lenz (1860–1948), Wilhelm List (1864–1918), Alfred Roller (1864–1935) und Ernst Stöhr (1860–1917).

Von den dem Realismus enger verhafteten Malern wurde nach der Spaltung 1905 Josef Engelhardt (1864–1941) der „*primus inter pares*“ innerhalb der geschrumpften

¹³¹ JOHANNES DOBAI, FRITZ NOVOTNY, Gustav Klimt (Salzburg 1967), mit einem Werkverzeichnis.

¹³² Sogar der in Wien geborene Ernst H. Gombrich hatte ihn in den ersten Auflagen seiner „Geschichte der Kunst“ (1950 bis 1967) noch nicht erwähnt.

¹³³ SCHORSKE, *Fin de Siècle Vienna*.

*Secession*¹³⁴. Er hatte in Wien und München studiert und Anfang der 1890er-Jahre in Paris gelebt. Neben seinen realistischen Bildern von charakteristischen Menschentypen der Wiener Vorstädte und Genreszenen, waren in erster Linie seine Plastiken von Bedeutung, darunter der Borromäus-Brunnen (1904–1909) in Wien. Die dekorative Mischung von Pleinair, von spätimpressionistischen oder realistischen Stilvarianten war auch für die anderen verbliebenen Mitglieder der *Secession* typisch.

Die aus der *Secession* ausgeschiedenen Stilkünstler – die auch die *Wiener Werkstätte* führten und mit Design versorgten – versuchten weiterhin, im Geiste des Gesamtkunstwerks einen lokalen, charakteristisch wienerischen und/oder österreichischen Stil zu schaffen, der alle Sphären des Lebens durchdringen sollte, angefangen von Bühnenkulissen und den Kostümen bis hin zum Essbesteck und zu den Reformkleidern der Damen. Eine neue lokale Formensprache wurde geschaffen. Ihr charakteristischstes Stilelement, das streng Geometrische, entstand in gemeinsamer Arbeit mit den großen Architekten der Epoche. Dieser Wiener Secessionsstil nährte sich aus mehreren Quellen, entwickelt wurde er aber in nur wenigen Jahren im Architektenbüro von Otto Wagner und seinen Schülern Josef Maria Olbrich und Josef Hoffmann. Die subtilsten Entwürfe im Grafik- und Möbeldesign stammten von Kolo Moser. Zum Erfolg des Stils trug wesentlich bei, dass Hoffmann und Moser bereits seit 1898 an der Kunstgewerbeschule unterrichteten, über ihre Schüler konnte der neue Stil sehr schnell Verbreitung finden. Nach 1903, mit der Gründung der *Wiener Werkstätte* – also des engeren Klimt-Kreises – bekam auch der „Würfelstil“, der sich in sehr vielen Varianten in der gesamten Monarchie verbreitete und die rationale Modernität verkörperte, eine „Wiener“ Schutzmarke¹³⁵.

Der Gipfel und zugleich der Schwanengesang dieses Stils war die erste Kunstschau-Ausstellung im Sommer 1908, mit der die Stadt Wien das fünfzigjährige Regierungsjubiläum Franz Josephs feierte. Das Umfeld des modernen Menschen wurde von der Wiege bis zum Grab künstlerisch durchgestaltet. Neben der vielfältigen kunstgewerblichen Gegenstandskultur standen die Hauptwerke Klimts im Mittelpunkt der Ausstellung¹³⁶. Die Formensprache des geometrischen Stils – auf Briefmarken, Ansichtskarten und Aufschriften – wurde zum Kennzeichen der Donaumonarchie und zu einem halb-offiziellen Stil¹³⁷. Unter den 146 zur ersten Kunstschau-Ausstellung eingeladenen Künstlern befand sich auch die jüngste Generation, darunter Oskar Kokoschka, der aber eine Revolte gegen die Stilkunst repräsentierte.

Außer der *Secession* gab es noch eine andere Künstlervereinigung, die aus dem *Künstlerhaus* ausgeschiedene Künstler gegründet hatten, den *Hagenbund*, der zwar schon 1901 zustande gekommen war, jedoch erst 1903, nachdem er sich einen eigenen Ausstellungs-

¹³⁴ ERIKA OEHRING (Hg.), Josef Engelhart, Vorstadt und Salon. Wien Museum Hermesvilla 2.4. bis 26.10.2009 (Wien 2009).

¹³⁵ WERNER J. SCHWEIGER, Wiener Werkstätte. Kunst und Handwerk 1903–1932 (Wien 1995).

¹³⁶ AGNES HUSSLEIN-ARCO, ALFRED WEIDINGER (Hgg.), Gustav Klimt und die Kunstschau 1908. Veröffentlichung anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Belvedere Wien, 1.10.2008 – 18.1.2009 (München–Berlin–London–New York 2008).

¹³⁷ CHRISTIAN WITT-DÖRRING, JANIS STAGGS (Hgg.), Wiener Werkstätte 1903–1932. The Luxury of Beauty (München–London–New York 2017).

pavillon beschafft hatte, Bedeutung erlangen konnte¹³⁸. Ähnlich wie die *Secession* baute er ein bedeutendes Netz internationaler Beziehungen auf und wurde so zum beliebten Ausstellungsort der tschechischen Maler in Wien und nach 1910 für einige Jahre auch Ausstellungsort der jüngeren Avantgarde.

In den ersten Jahren des Jahrhunderts standen den Künstlern in Wien viele wichtige kommerzielle Galerien zur Verfügung, unter ihnen die Galerie Miethke, die Galerie Pisko oder die Galerie Arnot. Auch im *Künstlerhaus* waren Meister tätig, die sich von den akademischen Traditionen lösten und Stilexperimente mit individueller Note machten, so zum Beispiel Albin Egger-Lienz (1868–1926), der sich zu einem expressionistischen Meister mit individuellem Ton entwickelte¹³⁹. Der gegen den Historismus gerichtete erste Generationenkonflikt in der Kunst wurde nirgends – weder in Prag noch in Krakau, noch in Budapest – in einem derartigen Ausmaß ausgetragen wie in der Kaiserstadt. Das lag daran, dass die gemeinsame Plattform der tschechischen Malergenerationen die tschechische Nationalkultur blieb, die – gegen die österreichisch-deutsche Kultur – um jeden Preis verteidigt werden sollte. Der Patriotismus veranlasste auch die Polen zum nationalen Zusammenhalt und bei den Ungarn verschob sich die künstlerische Konfrontation der Generationen auf einen späteren Zeitpunkt.

Die erste Generation der tschechischen Moderne

Die 1890er-Jahre brachten eine grundlegende Veränderung der tschechischen Kultur mit sich. Auch wenn die Malergeneration des Nationaltheaters bis in die 1910er-Jahre hinein aktiv blieb¹⁴⁰, übernahm nun in Prag eine junge Generation die geistige Führung¹⁴¹.

Die Gemälde, die auf der Jubiläumsausstellung des Jahres 1891 zu sehen waren, blieben im Rahmen des historischen Akademismus (Brožík) und der traditionellen Schemata. Der von Jakob Schikaneder (1855–1924) vertretene gnadenlose Realismus, der mit seinem großformatigen Bild „*Mord im Haus*“ (1890) das zeitgenössische Drama des gesellschaftlichen und seelischen Elends abbildete, wirkte verstörend und blieb ohne

¹³⁸ AGNES HUSSLEIN-ARCO, MATTHIAS BOECKL, HARALD KREJCI (Hgg.), Hagenbund: A European Network of Modernism 1900 to 1938. On the occasion of the Exhibition from October 11, 2014 to February 1, 2015 at the Lower Belvedere, Vienna (Munich 2014).

¹³⁹ GERT AMMANN (Hg.), Albin Egger-Lienz. 1868–1926. Diese Publikation erschien anlässlich der Ausstellung im Leopold-Museum, Wien, 15.2. – 29.5.2008 (Wien 2008).

¹⁴⁰ Für das lange Fortleben des Historismus ist die Tatsache charakteristisch, dass eine der letzten, noch im Stil des Historismus gemalten Freskenreihen von František Ženišek im Jahre 1912 für den Obecní Dům vollendet wurde.

¹⁴¹ Zusammenfassend zur tschechischen Moderne siehe BERND KRIMMEL (Hg.), Tschechische Kunst 1878–1914. Auf dem Weg in die Moderne. Mathildenhöhe Darmstadt, 18. 11. 1984 bis 3. 2. 1985. Textband (Darmstadt 1984); CATHRIN PICHLER (Hg.), Vergangene Zukunft. Tschechische Moderne 1890 bis 1918. Eine Ausstellung des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst in Zusammenarbeit mit dem Ministerium für Kultur der Tschechischen Republik. Künstlerhaus Wien, 10. September bis 2. November 1993. Fridericianum Kassel, 5. Dezember 1993 bis 20. Februar 1994 (Wien 1993); PETR WITTLICH, Prague Fin de Siècle (Paris 1992); EDWIN BECKER (Hg.), Prague 1900. Poetry and Ecstasy. Published to accompany an exhibition held at Van Gogh Museum, Amsterdam, 17 December 1999–26 March 2000. Museum of Applied Art, Frankfurt am Main, 11 May – 27 August 2000 (Amsterdam–Frankfurt 1999).

Erfolg. Auch in den folgenden Jahren konzentrierte sich die tschechische Malerei auf Allegorien und symbolistische Landschaften. Schikaneder selbst griff nunmehr auf romantisch-traditionelle Themen zurück. Die existenzielle Bedrängtheit der einsamen Seele wurde zum Leitmotiv seiner Malerei. Das Thema seiner Bilder sind die Einsamkeit und der Tod, alles, was Heiterkeit und Hoffnung geben könnte, fehlt fast vollständig. Er wurde nicht zum Maler von Eros und Thanatos, sondern der Einsamkeit und des Thanatos¹⁴². Bis zu seinem Tod malte er stille, poetische Veduten über das alte Prag und seine einsamen Bewohner.

Vojtěch Hynais (1854–1925) hielt sich meist in Wien oder Paris auf, bis er im Jahre 1893 an die Prager Akademie berufen wurde. Seine in ihrer Farbenwelt ungewöhnlich moderne, aber noch stark idealisierende mythologische Szene „*Urteil des Paris*“ (1892), die in Wien ausgezeichnet wurde, signalisierte – anstelle der „großen Themen“ – ebenfalls eine Hinwendung zum Erotischen.

Der paradigmatische Wechsel der Anschauung nahm seinen Anfang in der Literatur. Im Oktober 1894 erschien die *Moderní revue* [Moderne Revue], eine Monatszeitschrift, die für ein gutes Jahrzehnt zu einem der wichtigsten Foren der experimentierenden Literaten und bildenden Künstler wurde, hauptsächlich für die Dekadenz und den Symbolismus¹⁴³. Ihr Chefredakteur war Arnošt Procházka, sein Partner der Kritiker Jiří Karásek. Beide betrachteten die bildende Kunst als integralen Teil der Zeitschrift, die sich nicht nur durch eine abwechslungsreiche Typographie auszeichnete, sondern in ihren Spalten neben regelmäßigen Ausstellungskritiken auch viele theoretische Essays und Künstlerporträts brachte, die mit Kupfer- und Holzstichen illustriert waren. Die Zeitschrift bekannte sich entschieden zur „*L'art pour l'art*“ und lehnte eine Abhängigkeit der Kunst von der Politik und vom Kampf um nationale Selbstständigkeit ab. Procházka und Karásek wollten Sprecher der ganzen jungen tschechischen Intelligenz sein, sie verkörperten in Wahrheit aber nur ihre skandalträchtigste Strömung. Die rivalisierende Schriftsteller- und Kritikergruppe *Volné Směry* sah die Zeitschrift daher als Hochburg von Dekadenz und Dandytum und lud ihre Vertreter nicht ein, das „Manifest der tschechischen Moderne“ [Manifest české moderny] zu unterzeichnen, in der die künstlerischen Grundprinzipien für das folgende Jahrzehnt niedergelegt und eine neuartige Weltanschauung verkündet wurde¹⁴⁴. Ihr Verfasser war der Schriftsteller Josef Svatopluk Mahár (1864–1932), hinter dem die bedeutendste Gruppe der damaligen jungen Literaten stand.

Gegenüber den Anschauungen ihrer Vätergeneration brachen die Jungen mit den Vorstellungen und Werten des romantisch-nationalistischen Historismus. Sowohl in der Kunst als auch in der Politik lehnten sie die „alten Strömungen“ ab. Sie bespöttelten die Volkslied-Imitationen und den folkloristischen Kitsch, auf politischer Ebene forderten

¹⁴² VERONIKA HULIKOVÁ (Hg.), Jakub Schikaneder (1855–1924) (Prag 2012).

¹⁴³ NEIL STEWART, The Cosmopolitanism of *Moderní revue*; in: MARCEL CORNIS-POPE, JOHN NEUBAUER (Hgg.), *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. Bd. 3 (Amsterdam–Philadelphia 2004) 63–68.

¹⁴⁴ Das „Manifest der Moderne“ erschien in der Ausgabe vom Oktober 1895 der Zeitschrift *Rozhledy* [Rundschau]. 17 tschechische Literaten unterschrieben den Text. Verfasser waren Frantisek Xaver Šalda (1867–1937), F. V. Krejčí, J. S. Machar (1864–1932) und Otokar Brezina (1868–1929) sowie einige weniger bedeutende Schriftsteller und Journalisten.

sie allgemeine Wahlen und die Einbeziehung der Frauen in das gesellschaftliche und kulturelle Leben. Der Individualismus, den sie mit der tschechischen Identität verbanden, bildete für sie den zentralen Wert: „Sei du selbst, dann bist Du ein Tscheche“, schrieben sie.

Sie verurteilten die Aggressivität des deutschen und tschechischen Nationalismus gleichermaßen, strebten eine Aussöhnung mit den Deutschen an und wollten auch die Arbeiter in die tschechische Kultur einbeziehen. Das Manifest war explizit eine idealistische Konstruktion einer kleinen Elite von Literaten und Kritikern, das aber starke Rückwirkungen auf die bildenden Künste hatte, vor allem deshalb, weil einer der Unterzeichner des Manifests, nämlich František Xavier Šalda (1867–1937), in den folgenden beiden Jahrzehnten einer der einflussreichsten Prager Kritiker und eine angesehene Autorität werden sollte¹⁴⁵. 1895 fand in Prag die Ausstellung zur tschechischen und slawischen Ethnographie [Narodopisna Vystava Československá] statt, die eine große Wirkung entfaltete und für eine Weile die Mode der Darstellung volkstümlicher und bäuerlicher Themen in der Malerei verstärkte. Der populärste Vertreter dieses Genres war der Mährer Joža Uprka (1861–1940). Seine dekorativen (Genre-)Bilder voll Licht und Farbe stärkten den Kult um die tschechisch-mährische Volkskunst.

Ab Mitte des Jahrzehnts änderten sich der Stil der tschechischen Malerei und deren Themen: Die Geschichte verschwand und es kehrten die Allegorien, Erzählungen und Dialoge zurück; die literarische Inspiration stärkte den Symbolismus. Dieser junge, moderne tschechische Symbolismus hatte eine starke pessimistische Note, was mit der politischen Situation zusammenhängen mag, wenn auch in ihren Werken keine politischen Anspielungen zu finden sind. In der Malerei scheint es, dass sich die dramatisch dunkle, allegorische Welt des introvertierten aber charismatischen Professors Maximilián Pirner (1854–1924) tief ins Unterbewusstsein seiner Schüler eingepägt hatte und dass sie, wenn schon nicht seinen Stil, so doch seine Stimmung der Hoffnungslosigkeit übernahmen¹⁴⁶. Die meisten bedeutenden tschechischen Maler der 1890er-Jahre hatten bei ihm an der Akademie studiert.

Der wichtigste Themenkreis in der figuralen Malerei wurde das schicksalsträchtige Verhältnis von Mann und Frau sowie das neue, teils typisch dekadente, zumeist dämonisierende oder neoromantisch-idealisierende Verständnis dieser Beziehung. Beide Typen sind von der typischen Empfindsamkeit des Fin de Siècle durchtränkt. Das erste bedeutende Werk aus diesem Themenkreis ist das Triptychon „*Der Wind und der Hauch*“ von Jan Preisler (1872–1918), eine charakteristische symbolistisch-erotische Umdeutung einer alten Allegorie. Preisler umschrieb das Thema der Liebe eines Burschen zu einem jungen Mädchen über Jahre in mehreren Versionen, wobei er es in der Regel in ein allegorisches Gewand hüllte und mit Vergänglichkeit evozierenden Stimmungen erfüllte (das „*Frühling Triptychon*“ 1900 und „*Frau und Reiter am Schwarzen See*“ 1903/04).

¹⁴⁵ FRANTIŠEK BURIANEK, Kritik F. X. Šalda, Československý spisovatel [Der Kritiker F.X. Šalda, tschechoslowakischer Schriftsteller] (Prag 1937).

¹⁴⁶ Maximilián Pirner studierte in Wien und wurde im Jahre 1885 Professor an der Prager Kunstakademie.

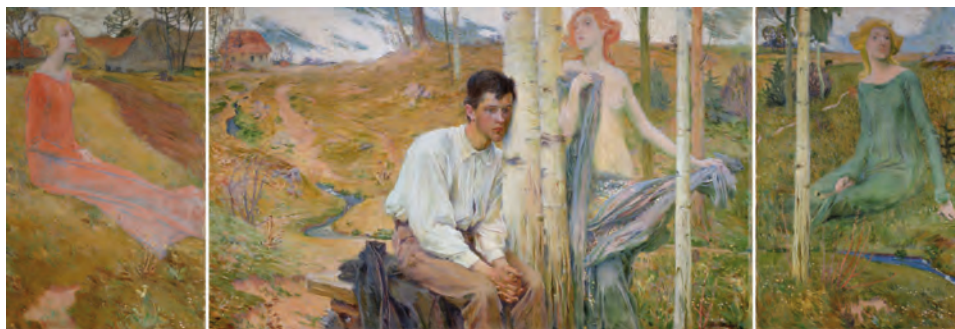


Abb. 23: JAN PREISLER, FRÜHLING TRIPTYCHON, 1900, Öl auf Leinwand, 112 x 72/186/72 cm, Západočeská galerie v Plzni (Inv. Nr. O 897), Pilsen. © Wikimedia Commons.

Sein sehr erfolgreicher und schnell populär werdender Kollege Maximilian Švabinský (1873–1962) veranschaulichte mit seinem Gemälde „*Vereinte Seelen*“ (1896) die komplizierte emotionale Beziehung zwischen dem Dichter und der Muse, wobei er eine präraffaelitische Inspiration verrät. Das Frauenbild von Švabinský war viel heiterer und positiver als das seiner Maler- und Schriftstellerkollegen. Er zeichnete 1901 „*Rodins Inspiration*“ nicht nur als Hommage an das von ihm vergötterte französische Bildhauer-genie, sondern an die Kunst selbst: Der Künstler soll auf den Rhythmus des Herzschlags der Frau hören, die die Kunst symbolisiert und ihn zu schöpferischer Tätigkeit anregt.

Nahezu alle Angehörigen der ersten Generation moderner tschechischer Maler produzierten viele Illustrationen und Graphiken. Marold, Oliva, Mucha, Kupka und Hofbauer hatten länger in Paris gelebt und waren technische Virtuosen auf dem Gebiet der Lithographie. Jenewein, Švabinský und Jiránek wurden Meister des Holz- und Kupferstichs. Der Schwarz-Weiß-Kontrast eignete sich besonders zur emotionalen Polarisierung und drohende, pessimistische Szenen sowie bedrängende, ja sogar mystische Stimmungen auszudrücken. Auf diese Weise entstanden in der tschechischen Kunst in der zweiten Hälfte der 1890er-Jahre Graphiken mit enigmatischer Ausstrahlung.

Der außerordentlich begabte, allerdings lungenkranke und früh verstorbene Illustrator Karel Hlaváček (1874–1898), der die bedeutendste Entdeckung der *Moderní revue* war, schuf die ungewöhnlichsten, tabubrechenden Embleme, darunter das Werk „*Der Vertriebene*“ (1897). Seine Schriften zeugen von der Agonie einer pathologisch bedrückten Seele, ihre furchterregende Kulisse war das alte, zum Abbruch verurteilte Prager Ghetto¹⁴⁷. Einige Kritiker sahen in den Illustrationen von Hlaváček einen plebejischen Aufstand gegen den dominierenden feinsinnigen Geschmack und Hass gegen die künst-

¹⁴⁷ Der Abbruch des Ghettos (1894–1900) löste heftige Diskussionen aus und wurde von der Mehrheit der Künstler, Maler und Graphiker – im Gegensatz zu den Architekten – vehement abgelehnt. Diese urbanistische Modernisierung, im Zuge derer die Planer den Abriss von 110 alten Gebäuden vorsahen und ein neues Straßennetz anlegten, löste in der Künstlergesellschaft einen Kult um das „alte historische Prag“ aus. Dessen Früchte, die Prag-Veduten, waren sehr populär.

lerischen Konventionen¹⁴⁸. Aufgrund der Wirkung des Lieblingsautors von *Moderní revue*, des damals noch in Berlin lebenden dekadenten polnischen Schriftsteller-Dichters Stanisław Przybyszewski, verstärkte sich auch in Prag die Misogynie – der Frauenhass – und die Dämonisierung der Sexualität. Die Zeitschrift liebäugelte mit Tabuthemen und Jiří Karásek publizierte hier, auf Oscar Wilde bezogen, seine Artikel zur Verteidigung der Homosexualität¹⁴⁹.

Im November 1896 erschien in Prag die neue Zeitschrift für bildende Kunst *Volné Směry*, die Monatszeitschrift des Vereins *Mánes*¹⁵⁰. Mit ihren reich illustrierten, auch theoretische Fragen erörternden Essays war sie ein würdiges tschechisches Beispiel für andere Zeitschriften des „Art nouveau“ und der Sezession. Sie war bis zum Ersten Weltkrieg in Prag das wichtigste theoretische Forum für bildende Kunst und wurde von der modernen Generation der 1890er-Jahre dominiert.

Der Verein *Mánes*, offiziell *Verein Bildender Künstler Mánes* [Spolek Výtvarných Umělců Mánes], existierte bereits seit 1887, seine Zeitschrift bereitete das Publikum auf die stilistischen Veränderungen vor. Er entstand in Konkurrenz zur 1863 gegründeten Künstlervereinigung *Umelecká Beseda*. Dieser Gegensatz war allerdings am Anfang weniger stark ausgeprägt als in Wien zwischen *Secession* und *Künstlerhaus*. Ehrenpräsident war Mikoláš Aleš, sein Hauptorganisator, der *Mánes* auch finanziell unterstützte, war der Bildhauer Stanislav Suharda. *Mánes* war die nationale Vereinigung der tschechischen Künstler und förderte durch seine Ausstellungen die Rivalitäten zwischen den Nationalitäten. Der *Kunstverein für Böhmen/Krasoumná Jednota*, die älteste, bereits 1835 gegründete und für alle böhmischen Künstler offene Vereinigung, entsprach der Wiener Organisation des *Künstlerhauses* und organisierte seit 1885 jährlich die offiziellen Prager Salonausstellungen im Rudolfinum. Daneben schufen die Künstler, Schriftsteller und Maler mit deutsch-böhmischer Identität im Jahre 1893 ihre eigene Interessenvertretung unter dem Namen *Verein deutscher bildender Künstler in Böhmen*, wodurch der Konkurrenzkampf zwischen den verschiedenen Künstlervereinen wieder aufflammte.

Infolge der in den Jahren 1896/97 im Zuge der Badenischen Sprachenverordnungen erfolgten politischen Radikalisierung trennten sich auch in der bildenden Kunst die Wege der deutsch-böhmischen und der tschechischen Malerei. Die Zeitschrift *Volné Směry*, die die ästhetische Unabhängigkeit und stilistische Pluralität verkündete, war national-tschechisch geprägt. In technischer Hinsicht von ausgezeichneter Qualität, eröffnete sie dem Prager Publikum einen breiten internationalen Horizont. Wien und die „deutschen“ künstlerischen Leistungen blieben allerdings ausgeklammert. Jeweils einem oder zwei herausragenden Vertretern der modernen tschechischen Künst-

¹⁴⁸ TOMÁŠ VLČEK, Velká lra českého symbolistního básníka, pletáře Karla Hlavička [Die große Leier des tschechischen symbolistischen Dichters Karel Hlaviček]; in: *Umění* [Kunst] 23 (1975) 299.

¹⁴⁹ Jiří Karásek ze Lvovic (1871–1951) war Redakteur der Zeitschrift, dekadenter Dichter, Romancier und Kritiker. Er nahm sogar das Gefängnis in Kauf, als er seine eigenen homoerotischen Verse „Sodoma“ (1895) und „Sexus necans“ (1897) publizierte. Sein wichtigster Roman trug den Titel „Die gotische Seele“ (1900/1905).

¹⁵⁰ ROMAN PRAHL, LENKA BYDŽOVSKÁ, Freie Richtungen. Die Zeitschrift der Prager Sezession und Moderne (Praha 1993).



Abb. 24: ANTONÍN SLAVÍČEK, BIRKENSTIMMUNG, 1897, Öl auf Leinwand, 91,5 x 114,5 cm, Národní galerie v Praze (Inv. Nr. O 9148), Prag, © Národní Galerie, Praha.

lergeneration war eine Sondernummer gewidmet¹⁵¹. Da nicht nur Maler und Bildhauer *Manés* angehörten, fanden auch Architektur und Kunstgewerbe ihren Platz in der Zeitschrift.

1897, als sich in Wien die Moderne durchsetzte, kam es im Prager Kunstleben zu einem Skandal: Die Jahresausstellung des Rudolfinums wurde in einem bisher unbekanntem Ausmaß und feindseligen Tonfall in der Presse verrissen. Im Frühling 1898 – zwei Monate vor der ersten Ausstellung der Wiener *Secession* in der Gartenbau-Gesellschaft – wurde die erste selbstständige Ausstellung von *Manés* im „Topič Salon“ eröffnet, damit wurde eine deutsch-tschechische künstlerische Zusammenarbeit bewusst abgelehnt¹⁵². Im Herbst desselben Jahres folgte eine weitere Ausstellung, die dritte wurde im Oktober 1900 eröffnet. Sie wurde auch in Wien gezeigt, allerdings nicht in der *Secession*, sondern im

¹⁵¹ Im März 1887 Józsa Uprka, 1898 Alfons Mucha, im April 1899 František Bílek und im März 1899 Ludek Marold.

¹⁵² Der „Salon Topič“ war die bedeutendste tschechische kommerzielle Kunstgalerie in Prag, die ursprünglich aus einem Verlag hervorgegangen war. Die Ausstellungsorte lagen in der Nähe des Nationaltheaters, in einem modernen, von Osvald Polívka entworfenen Jugendstilpalais.



Abb. 25: JAN KOTĚRA, MÁNES-PAVILLON, 1902, Prag.

Künstlerhaus. Es war eine Besonderheit der tschechisch-deutschen künstlerischen Rivalität, dass die bestehenden künstlerisch-stilistischen Affinitäten national „überschrieben“ wurden. 1902 organisierte *Mánès* eine Rodin-Ausstellung mit 80 Werken. Der Meister besuchte sie persönlich und wurde bejubelt. Mit dieser Ausstellung fanden Prag und die tschechische Kunst Anschluss an das Netzwerk der internationalen Ausstellungen und des europäischen Kunstmarkts, es entstand eine künstlerische Achse zwischen Prag und Paris.

Neben den staatlich unterstützten und institutionalisierten Kunstvereinen, die auch weiterhin ihre Arbeiten auf internationale Ausstellungen schickten, wurde nun der flexiblere Kunstmarkt mit seinen privaten Galerien zum wichtigsten Manager und teilweise auch Mäzen für die aufstrebende radikale Avantgarde-Künstlergeneration¹⁵³. Trotz aller Rivalitäten rückten sogar die nationalen Gegensätze etwas in den Hintergrund und *Mánès* stellte mehrmals in Wien im *Hagenbund* aus. Das war vor allem darauf zurückzuführen, dass der Geschäftsleiter des *Hagenbundes* von 1904 bis 1911 der tschechische Patriot, Schriftsteller, Maler, Musiker und Ethnologe Ludvík Kuba (1863–1956) war, der diese Ausstellungen nach Wien holte¹⁵⁴. Trotz ihrer eigenen Prinzipien der „L'art pour l'art“ blieb das Leitmotiv der ersten Generation der tschechischen Moderne die nationalpolitische Kulturrepräsentation. Der eigene, für die

¹⁵³ Siehe hierzu ROBERT JENSEN, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe* (Princeton 1994).

¹⁵⁴ Der außerordentlich gebildete und vielseitige Kuba hatte in Paris an der Académie Julian (1893–1895) und in München (1896–1904) beim Slowenen Anton Ažbe studiert. Er selbst stellte ebenfalls regelmäßig bei *Mánès* aus.

Rodin-Ausstellung errichtete und von der Stadt Prag finanzierte Pavillon¹⁵⁵ ermöglichte die Organisation regelmäßiger Ausstellungen und *Mánes* wurde zur wichtigsten künstlerischen Vereinigung Prags.

Die große ästhetische Errungenschaft dieser tschechischen Malergeneration war, dass sie eine neue, tief poetische und stimmungsbelaene Landschaftsmalerei und einen existenziell verankerten, mehrdeutigen und metaphysischen Symbolismus schaffen konnte, der universelle Bedeutung erlangte. Ihre Werke waren von Lyrik und tiefer Empfindsamkeit geprägt. Auf der ersten Ausstellung 1898 bewiesen viele symbolistische Werke und poetisch gestimmte Landschaftsbilder den Kritikern, dass ein neuer „tschechischer Stil“ geboren war, der die Farben, Formen, die Phantasie und Gefühlswelt der bedeutendsten Maler dominierte. Trotz ihrer individuellen Charakterzüge malten Preisler, Švabinský, Hudeček und der große Meister der Landschaftsmalerei Antonín Slavíček melancholische Bilder mit sehr ähnlichen Stimmungen¹⁵⁶. Diese Gemälde sind Prachtwerke des Stimmungssymbolismus, auf denen Landschaft und Mensch harmonisch zu einer Einheit verschmelzen. Die Leinwände werden von zurückhaltenden, stumpfen Pastellfarben und gefühlsvoller Lyrik durchdrungen. Der Kult des Individuums und das psychologische Interesse charakterisierten diese Generation, ebenso wie eine feinfühlig psychologische Darstellungskraft, die die dargestellten Szenen und die Porträts äußerst glaubwürdig machten. Auf der dritten Ausstellung von *Mánes* im Herbst 1900 konnte das Publikum jene Gemälde dieser Generation betrachten, die auch heute noch als deren Hauptwerke gelten. Natur und menschliche Seele verschmelzen hier zu einer harmonischen Einheit – so bei den Gemälden „*Frühlings-Triptychon*“ von Jan Preisler, „*Abendstille*“ von Antonín Hudeček (1900) und „*Armes Land*“ von Max Švabinský (1900). Die Frauen und Jünglinge sind durch Leidenschaft und Melancholie charakterisiert und fesselten mit ihrer Mehrdeutigkeit die Zuschauer. Mehrere Vertreter dieser Künstlergeneration, darunter der virtuose Zeichner Švabinský, wirkten auch als Lehrer und prägten damit auch nachfolgende Generationen.

Skulptur

Nicht nur die Maler, auch die Bildhauer interessierten sich für die Probleme von Seele und Geist. Stanislav Suharda (1866–1916) war einer der Hauptorganisatoren von *Mánes* und eine seiner Führungspersönlichkeiten. Sein Hauptwerk ist das monumentale Palacký-Denkmal (1898–1912) mit seinen expressiv-symbolischen Bronzefiguren, darunter „*Der Schlafwandler*“ (1908) von Bohumil Kafka (1878–1942), der eine spezifisch lyrische Strömung der europäischen Jahrhundertwende repräsentiert. Der Einfluss Rodins ist spürbar, davon zeugen – neben Kafkas Werken – auch die Plastiken von Josef Mařatka (1874–1937) und die Skulpturen „*Das Leben entflieht*“ (1904) und „*Pubertät*“

¹⁵⁵ Den Pavillon hatte ein Schüler von Otto Wagner, nämlich Jan Kotěra (1871–1923), seit 1898 Professor für Architektur an der Prager Hochschule für Kunstgewerbe, im Stil der Sezession entworfen. Er war ursprünglich nur als provisorische Ausstellungshalle geplant gewesen, wurde dann aber für zehn Jahre zum Schauplatz der *Mánes*-Ausstellungen.

¹⁵⁶ Diese meditativen Stimmungsbilder waren innerhalb der Sezession Ausdruck einer Strömung von symbolistisch-psychologisch interessierten Künstlern (siehe hierzu WITTLICH, Prague Fin de Siècle 66–77).

(1905) von Jan Štursa (1880–1925). Selbst diejenigen Bildhauer, die später eigene Wege gingen, drückten auch weiterhin die Regungen der Seele in plastischen Formen aus, die tschechische wurde damit um 1900 zu einer der wichtigsten symbolistischen Bildhauerschulen in Europa. Ladislav Šaloun (1870–1946) schuf mit dem monumentalen Denkmal von Jan Hus (1900–1915) auf dem Altstädter Ring das bildhauerische Hauptwerk der tschechischen nationalen und kulturellen Identität¹⁵⁷.



Abb. 26: LADISLAV ŠALOUN, JAN HUS DENKMAL, 1915, Prag.¹⁵⁸

Sonderfälle: Mucha und Kupka

Vor allem zwei tschechische Künstler sind künstlerisch und aufgrund ihrer Lebenswege trotz ihres leidenschaftlichen tschechischen Patriotismus mehr mit Paris als mit Prag verbunden: Alfons Mucha (1860–1939) lebte von 1888 bis 1910 in Paris und František Kupka (1871–1957) übersiedelte, nach dem Abschluss seines Studiums in Wien, 1895 für immer in die französische Hauptstadt¹⁵⁹. Der Stil Muchas war international, seine Themenwahl wurde aber immer nationaler. Er war und ist bis heute der bekannteste

¹⁵⁷ Zur Bildhauerei siehe WITTLICH, Prague Fin de Siècle 157–167, 213–215.

¹⁵⁸ FERDINAND SEIBT (Hg.), Böhmen im 19. Jahrhundert. Vom Klassizismus zur Moderne (Frankfurt–München 1995) Abb. 169.

¹⁵⁹ MIROSLAV LAMAČ, František Kupka (=Malá galerie [Kleine Galerie] 33, Prag 1984).

tschechische Maler seiner Zeit¹⁶⁰. Er hatte von 1885 bis 1887 an der Akademie der Bildenden Künste in München studiert und war dann nach Paris gezogen, um sich an der Académie Julian und auch an der Académie Colarossi weiterzubilden. Er lebte von Illustrationsarbeiten. Den Durchbruch brachte die „*Gismonda*“, das Theaterplakat für Sarah Bernhardt 1895. Mucha entwickelte innerhalb kurzer Zeit den „Mucha-Stil“, er inspirierte damit ein Formenvokabular des Art nouveau, das in Paris bald Mode wurde. Er wurde zu einem der begehrtesten Plakatkünstler der Belle Époque und des Fin de Siècle. Die Doppelmonarchie bestellte von ihm nicht nur die offiziellen Plakate für den österreichischen Pavillon, sondern auch die Gesamtdекoration für den bosnischen Pavillon auf der Weltausstellung in Paris im Jahr 1900, die gebührend bewundert wurde – damit war er auf dem Höhepunkt seines Ruhms. 1904 folgte eine Einladung nach Amerika, wo er mehrere Jahre unterrichtete. 1908 kehrte er nach Europa zurück und widmete sich in seiner Heimat hauptsächlich Wanddekorationen. 1910 übernahm er die malerische Gestaltung des Bürgermeisterstabs [Primatorský salonek] des Prager Gemeindehauses [Obecní Dům]. Anschließend arbeitete er an einem aus 20 Panneaus bestehenden symbolistischen slawisch-historischen Zyklus „*Das Slawische Heldengedicht*“ (1912–1928), den er erst nach dem Ersten Weltkrieg abschloss¹⁶¹. Dies wurde zur faszinierendsten malerischen Manifestation der Panslawismus, mit virtuosem Realismus und Lichtmystik schuf er eine Synthese von Heroismus, Mystizismus und Historie.

Kupka war hingegen bis zum Ersten Weltkrieg in seiner engeren Heimat weniger bekannt – bis auf seine frühen Graphiken, die 1905/06 in Prag ausgestellt wurden. Er wurde aber als einer der ersten Vertreter der abstrakten Malerei zu einer internationalen Größe¹⁶². Er hatte zunächst in Prag und anschließend in Wien studiert, wo er die Theorien von Diefenbach kennenlernte und ein starkes Interesse am Okkultismus entwickelte. Später ließ er sich in Paris nieder, aber es gelang ihm nicht, sich der Pariser Avantgarde anzuschließen. Er war ein schwieriger Charakter, und so lebte er auch in Paris isoliert. Er sympathisierte zunächst mit der Anarchie (frühe Illustrationen) und malte symbolistische Jugendstilvisionen. Das theosophische Weltbild führte ihn – wie Kandinsky – zur Abstraktion. 1912 stellte er seine ersten abstrakten Bilder in Paris aus. Im Gegensatz zu den Kubisten spielte die Farbe auch in seinen abstrakten geometrischen Kompositionen eine wichtige Rolle. Er war ein leidenschaftlicher tschechischer Patriot, diente im Ersten Weltkrieg in der Tschechoslowakischen Legion und wurde nach dem Krieg in der jungen Tschechoslowakei zum Professor ernannt. Nach einigen Jahren kehrte er aber wieder nach Paris zurück. Trotz seiner frühen abstrakten Bilder wurde ihm nie eine ähnliche Bedeutung beigemessen wie den anderen Pionieren der Abstraktion¹⁶³.

¹⁶⁰ AGNES HUSSLEIN-ARCO (Hg.), Alfons Mucha. Anlässlich der Ausstellung Alfons Mucha, Belvedere Wien, 12. Februar – 1. Juni 2009, Musée Fabre Montpellier, 20. Juni – 20. September 2009, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, 9. Oktober 2009 – 24. Januar 2010 (München–Wien 2009).

¹⁶¹ KAREL SRP (Hg.), Das Slawische Epos. Anlässlich der Ausstellung „Alfons Mucha – Das Slawische Epos“ in der Kunsthalle Krems, Minoritenkirche Stein, 2. Juli bis 26. Oktober 1994 (Krems 1994).

¹⁶² BRIGITTE LÉAL, MARKÉTA THEINHARDT (Hgg.) Kupka – Pioneer of Abstraction (Paris 2018); MARKÉTA THEINHARDT, František Kupka und die Formkunst; in: AGNES HUSSLEIN-ARCO, ALEXANDER KLEE (Hgg.), Kubismus, Konstruktivismus, Formkunst (München–London–New York–Wien 2016) 45–55.

¹⁶³ LÉAL, THEINHARDT (Hgg.), Kupka.



Abb. 27: ALFONS MUCHA, PLAKAT FÜR DEN ÖSTERREICHISCHEN PAVILLON DER PARISER WELTAUSSTELLUNG 1900, 1899, Farblithografie, 100,5 x 71 cm, Privatbesitz. © Wikimedia Commons.

Zur ersten Generation der modernen tschechischen Maler zählen auch der früh verstorbene Otakar Lebeda (1877–1901) und Antonín Slaviček (1870–1910), der wichtigste Vertreter der tschechischen Landschaftsmalerei. Er war der Poet des Herbstes und seine „*Birkenstimmung*“ (1897) inspirierte mit dem vibrierenden Effekt des Birkenhains die späten Landschaftsbilder Klimts. Slaviček nahm auch Impulse des französischen Impressionismus auf, doch seine Landschaften blieben Stimmungslandschaften, meist Prager Sujets. Seine beiden Veduten „*Prag von Ládvá aus*“ und „*Prag von der Letná*“ mit den Ausmaßen von Panoramabildern sind lichtdurchtränkte, hymnische Bilder der Stadt (1907).

Von den Prager deutschen Malern wanderten die talentiertesten aus – Emil Orlik (1870–1932) nach Wien und Max Oppenheimer (1885–1954) nach Deutschland –, die anderen erreichten nicht die Bedeutung ihrer tschechischen Zeitgenossen¹⁶⁴. In Prag wurden sie kaum gefördert. Dagegen wurden die tschechischen Maler von einem breiten patriotischen Mäzenatentum – Banken, die Prager Stadtverwaltung, die tschechische Mittelklasse und das reiche Großbürgertum – und von der Presse unterstützt¹⁶⁵, die in den Werken der bildenden Kunst einen wesentlichen Beitrag zur tschechischen kulturellen Emanzipation sahen.

Die erste Generation der modernen polnischen Malerei: Młoda Polska

Die polnischen realistischen Maler orientierten sich im letzten Drittel der 1880er Jahre zwar am Münchener experimentellen Naturalismus, inhaltlich widmeten sie sich aber heimatlichen Landschaften sowie der Darstellung von berühmten Szenen aus der romantischen polnischen Literatur und aus dem Leben des Volkes¹⁶⁶. Neben Aleksander Gieryski (1850–1901) und Józef Chełmoński (1849–1914) zählt zu dieser Generation auch der Maler Stanisław Witkiewicz (1851–1915), der in seinen Schriften die theoretische Säule des polnischen Naturalismus schuf.

Die jungen, eigene Wege suchenden Maler wandten sich ab den späten 1880er-Jahren Paris zu. Anna Bilińska-Bohdanowicz, Władysław Ślewiński und Leon Wyczółkowski sowie später die Impressionisten Władysław Podkowiński und Jan Stanisławski hielten sich damals, wenn auch nicht für lange Zeit, in Paris auf¹⁶⁷. 1890 fand die erste Ausstellung von polnischen impressionistischen Gemälden in Warschau statt, wo die eng mit Paris verbundenen Józef Pankiewicz (1866–1940) und Władysław Podkowiński (1866–1895) ihre in hellen Farben glitzernden lichterfüllten Werke präsentierten. Drei Jahre hindurch malten sie – allerdings nicht ausschließlich – in diesem Stil. Auch wenn

¹⁶⁴ Ein tief pessimistisches Weltbild ist für das Œuvre dieses Malers typisch, seine besten symbolistischen Werke strahlen eine existenzielle Angst aus, die in Kafkas Prag für die deutsch-jüdischen Künstler bezeichnend war.

¹⁶⁵ Einer der wichtigsten Mäzene der tschechischen Kultur war der Baumeister und Architekt Josef Hlávka.

¹⁶⁶ OSTROWSKI, Die polnische Malerei 86–102.

¹⁶⁷ Auch ältere und anerkannte Maler wie beispielsweise Aleksander Gieryski gingen 1890 nach Paris, wo sie mit dem Impressionismus in Kontakt kamen. Die dort von Gieryski gemalten Bilder mit verschwommenen Konturen, seine Nocturne, waren dennoch eher mit der Stimmungsmalerei des Symbolismus verwandt.



Abb. 28: OLGA BOZNAŃSKA, MÄDCHEN MIT CHRYSANTHEMEN, 1894, Öl auf Pappe, 88,5 x 69 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie (Inv. Nr. MNK-II-b-1032), Krakau. © Wikimedia Commons.

der Impressionismus in ihrem Lebenswerk nur eine kurze Episode war, prägten sie doch die polnische Malerei und stärkten die Bestrebungen der „L'art pour l'art“. Ihre Werke kennzeichnete emblematisch die Weltoffenheit und Zeitgemäßigkeit der polnischen Malerei. Andere Ausstellungen wurden einerseits von den ihren Stil häufig wechselnden Malern, wie beispielsweise Leon Wyczółkowski (1852–1936), und andererseits von denjenigen geprägt, die ihrer einmal gefundenen Formensprache ihr ganzes Leben über treu blieben, wie Olga Boznańska oder Jacek Malczewski.

Wyczółkowski malte sowohl realistische als auch impressionistische, dekorativ secessionistische und symbolistische Bilder. Er unterrichtete in Krakau und war ein ausgezeichneter Graphiker. Seine ungewöhnlichen Themen, seine besonderen, leuchtenden Farben und die Nuancen seiner psychologischen Beobachtungen verbinden ihn mit der Moderne. Die wichtigste polnische Malerin war Olga Boznańska (1865–1940). Sie studierte in München und entwickelte einen eigenen Stil. Ihre feinfühligsten Porträts –

meistens von Frauen und Kindern – malte sie mit matten Pastellfarben und einer verschleiernden, weichen Pinselführung. Das „*Mädchen mit Chrysanthenen*“ (1894) ist ein gutes Beispiel, und versinnbildlicht ebenso wie Boznańska den Seelenzustand des kleinen Modells. Diesem Stil blieb sie ihr ganzes Leben treu. Sie war von ihren Zeitgenossen in Wien und Polen anerkannt, lebte aber ab 1897 bis zu ihrem Tod einsam in Paris.

Die 1890er-Jahre und das Entstehen der modernen künstlerischen Generation des *Młoda Polska* [Junges Polen] leiteten ein goldenes Zeitalter der polnischen Malerei ein¹⁶⁸. Diese Generation betrachtet die polnische Fachliteratur – im Gegensatz zu ihren „Vätern“ – als Anhänger der „L'art pour l'art“. Das relativ freie politische und geistige Klima der Universitätsstadt Krakau machte es möglich, dass sich die neue Kunst hier auch institutionell organisierte, politische Implikationen spielten kaum eine Rolle, im Vordergrund stand der künstlerische Wandel. Bei den meisten Malern kam die Treue zur nationalen Tradition in einer Vorliebe für polnische Genre- und Landschaftsmotive zum Ausdruck. Nach dem Tod Matejkos 1893 begannen seine Schüler ihren eigenen Stil zu entwickeln, wobei sie sich an den moderneren Stilrichtungen des Auslands orientierten. Im künstlerischen Experimentieren und der seelischen Analyse des Individuums sahen sie ihre neue Aufgabe. Im Gegensatz zu den Wiener, Prager und Budapester Künstlern wurden die polnischen Künstler nicht von wohlhabenden Mäzenen unterstützt, diesbezüglich konnte sich Krakau mit den anderen Metropolen der Monarchie nicht messen. Die wichtigste Gruppe von Auftraggebern waren die Mitglieder der polnischen intellektuell-künstlerischen Elite – von zumeist kleinadliger Herkunft –, von denen sehr viele Porträts entstanden.

Der wichtigste Kunstsammler und ausgezeichnete Kenner der orientalischen Kunst war Manga (Felix Jasiński), der ein offenes Haus führte und dessen Sammlung die Krakauer Maler inspirierte. Der wichtigste aristokratische Mäzen und Kunstkenner war der in Wien residierende Karl Graf Lanckoroński, ein Freund Malczewskis. Die polnische Aristokratie lebte großteils im Ausland und hatte selten Interesse an den experimentierenden Künstlern ihrer Heimat¹⁶⁹. Der Mangel an repräsentativen Aufträgen wurde durch das lebhafte intellektuelle Leben der Kaffeehäuser¹⁷⁰ und privaten Salons ersetzt. Als akustische Untermauerung dieser Milieus diente die melancholische Musik von Chopin. Ab 1897 gab es die elitäre literarisch-künstlerische Zeitschrift *Zycie* [Leben] und von 1901 bis 1907 war die Warschauer Zeitschrift *Chimera* [Chimäre] mit ihren Illustrationen künstlerisch prägend. Die Weltanschauung der Künstler war – ganz bewusst – von Dekadenz und Pessimismus gekennzeichnet, oft hatten sie existenzielle

¹⁶⁸ WIESLAW JUSZCZAK, *MARIJA LICZBINSKA, Malarstwo polskie Modernism [Polnische Malerei. Modernismus]* (Warschau 1977); JENS CHRISTIAN JENSEN (Hg.), *Polnische Malerei von 1830 bis 1914. Die Ausstellung, 24. Juni bis 20. August 1978 – Kunsthalle zu Kiel, 7. September bis 29. Oktober 1978 – Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 12. November 1978 bis 8. Januar 1979 – Von-der-Heydt-Museum der Stadt Wuppertal (Köln 1978); AGNIESZKA MORAWINSKA, *Polnische Malerei. Von der Gotik bis zur Gegenwart* (Warschau 1984); OSTROWSKI, *Die polnische Malerei* 103–146; ANDRZEJ K. OLSZEWSKI, *An Outline History of Polish 20th Century Art and Architecture* (Warschau 1989) 9–26.*

¹⁶⁹ Zwei wichtige zeitgenössische Sammler waren Feliks Jasiński und Edward Raczyński aus Rogalin bei Posen (*Poznań*). Raczyński war seit 1894 Vorsitzender des älteren Krakauer Kunstvereins.

¹⁷⁰ Das Künstlercafé „Jama Michalika“ [Michaliks Höhle] wurde zum Ausstellungsort und etwas später zum Sitz des berühmten Kabarets „Zielony Balonik“ [Grüner Ballon].

Probleme und setzten selbstzerstörerische Gesten. Von diesen Attitüden waren auch die gefühlvollen, meditativen Porträts und elegischen Landschaften der polnischen Malerei gefärbt¹⁷¹.

Eines der Grundthemen von *Młoda Polska* war die moderne, dämonische Frau. Sie war organischer Teil einer internationalen Modewelle, auch wenn die thematische Inspiration in Polen nicht von ausländischen zeitgenössischen Malern stammte, sondern von ihrem literarischen Mentor, dem von Berlin nach Krakau übersiedelten Stanisław Przybyszewski. Als Kaffeehausphilosoph charismatisch, als Dichter aber schwach, brachte er den Frauenhass der Dekadenz und das Fetischisieren der Sexualität in die polnische Kunst. Die Krakauer Bohème war sehr gebildet. Neben Nietzsche und Schopenhauer vermittelten vor allem die skandinavische Literatur und die Werke Strindbergs ein negatives Frauenbild. Nur wenige waren in der Lage, sich dem Einfluss Przybyszewskis – der sich selbst als Prophet des Satans und als origineller, genialer Künstler sah – zu entziehen.

Zur Generation des *Młoda Polska* gehörten viele bedeutende Maler. Julian Fałat (1853–1929), ein Meister von Winterjagdszenen, wurde 1895 Rektor der Krakauer Hochschule für Bildende Kunst und reformierte den Unterricht. Er holte die wichtigsten Künstler aus allen polnischen Gebieten nach Krakau, wodurch das künstlerische Niveau einen gewaltigen Aufschwung nahm. Teodor Axentowicz, Jacek Malczewski, Jan Stanisławski und Leon Wyczółkowski wurden Professoren an der Hochschule, ein paar Jahre später auch Stanisław Wyspiański, Józef Mehoffer, Ferdynand Ruszczyk, Wojciech Weiss und Józef Pankiewicz. Die Mehrzahl der modernen Generation lebte und unterrichtete in Krakau. Auch als Anerkennung der Verdienste Fałats um eine Reform der Krakauer Schule wurde diese 1900 zur Kunstakademie erhoben.

Die modernen Maler organisierten im Mai 1897 – unabhängig von der seit 1854 bestehenden alten Gesellschaft¹⁷² – eine Ausstellung und gründeten im darauffolgenden Herbst unter dem Namen *Sztuka* eine neue Künstlervereinigung. Sie stand nicht im scharfen Kontrast zur älteren Ausstellungsgesellschaft, trat aber für eine künstlerische Erneuerung ein. Obwohl ihre Mitglieder anfänglich sehr wenige lokale Mäzene fanden, wurden sie mittels einer geschickten Ausstellungspolitik, mit der sie sich um internationale Bekanntheit als Vertreter der modernen polnischen Malerei bemühten, schnell populär. Mehrmals stellten sie in der Wiener *Secession* aus und stießen auf ein positives Presseecho¹⁷³. Im Jahre 1901 errichtete man für sie in Krakau eine eigene Ausstellungshalle. Die Stadt wurde für ein Jahrzehnt zum künstlerischen Zentrum der über drei Staaten aufgeteilten polnischen Nation. Im Zeitalter des Individualismus gab es keinen homogenen „Sztuka-Stil“ – und keinen einheitlichen polnischen Art-nouveau-Stil. Die nach Dekorativität strebenden Meister schöpften alle aus der Formensprache des internationalen florealen Jugendstils und übernahmen die streng geometrischen Wiener Formen nicht. Neben den Frauenporträts mit ihren beunruhigend emotionalen und intellektuell kom-

¹⁷¹ STEFANIA KRZYSZTOFOWICZ-KOZAKOWSKA, *Polish Art Nouveau* (Kraków 1999).

¹⁷² *TPSP Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych* [Vereinigung der Liebhaber der Schönen Künste] 1854.

¹⁷³ HEVESI, *Acht Jahre Secession* 402 ff.; ANNA BRZYSKI, „Unsere Polen...“. *Polish Artists and the Vienna Secession*; in: MICHELLE FACOS, SHARON L. HIRSH (Hgg.), *Art, Culture and National Identity in Fin-de-Siècle Europe* (Cambridge 2003) 65–89.



Abb. 29: JACEK MALCZEWSKI, MELANCHOLIA, 1890–4, Öl auf Leinwand, 139,5 x 240 cm, Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu (Inv. Nr. MNP FR 44), Posen. © Wikimedia Commons.

plizierten Charakteren finden sich viele Werke, die auf die pubertären Qualen der Sexualität verweisen (Wojciech Weiss). Die Stimmungsmalerei schuf auch Nokturnen, die mit ihrer düsteren Melancholie den romantischen Pessimismus der Zeit unterstrichen. Nicht nur Inspirationen aus München und Paris kam hier zur Geltung, da in *Sztuka* auch Maler aus Litauen eintraten, die in St. Petersburg studiert hatten und unterschiedliche Traditionen und eine unterschiedliche Ausbildung mitbrachten. Die Landschaftsmalerei (Jan Stanisławski, Ferdynand Ruszczyc) nahm einen Aufschwung, doch das Porträt (Wyspiański, Olga Boznańska und Wojciech Weiss) dominierte. Gefragt waren vor allem Pastellporträts (Teodor Axentowicz), da sie billiger waren. Eines der charakteristischsten Themen war die Darstellung des bäuerlichen Lebens. Die Dekorativität der Trachten wurde mit dem Geschmack des *Art nouveau* verbunden. Nationale Landschaften und das Volk, vor allem in den Zakopane-Dörfern der Tatra und des Huzulen-Gebiets, wurden bei einigen Meistern (Ferdynand Ruszczyc, Axentowicz und Włodzimierz Tetmajer) zu dominierenden Themen. Es gab zwar keine Einheit im Stil, wohl aber gemeinsame ästhetische Vorstellungen: Das Gesamtkunstwerk, der Kult der Volkskunst und die Ornamentik dienten als Quelle der Inspiration. Nach 1900 nahm das künstlerische Leben auch in Lemberg einen Aufschwung. Die dortige Künstlervereinigung lud einige ausländische Meister zu Ausstellungen ein (Munch und Toorop im Jahre 1902) und 1907 gab es eine wichtige Graphikausstellung. Ab 1910 übernahm dann die wirtschaftlich erstarkte Stadt in den bildenden Künsten die Führung vor dem ärmeren Krakau.

Unter den epochal bedeutenden künstlerischen Leistungen der Malergeneration des *Młoda Polska* strahlt das Lebenswerk von zwei außerordentlichen Talenten hervor, näm-



Abb. 30: JACEK MALCZEWSKI, THANATOS I, 1898, Öl auf Leinwand, 124,5 x 74 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu (Inv. Nr. MP 1725), Posen. © Muzeum Narodowe w Krakowie.

lich von Jacek Malczewski und von Stanisław Wyspiański. Sie waren anders als die anderen zeitgenössischen Maler, weil sie sich – als Schüler Matejkos – weiter mit den nationalen Schicksalsfragen beschäftigten und einen unverwechselbaren Stil hervorbrachten. Jacek Malczewski (1854–1929), eine der Führergestalten des polnischen Symbolismus, hatte 1879/80 in Paris studiert und 1884/85 in München¹⁷⁴. Mit seiner perfekten und virtuosen Technik und seinen rätselhaften Themen machte er bei internationalen Ausstellungen auf sich aufmerksam. Er malte seine zeitgenössischen Themen mit einem nahezu photographisch scharfen Hyperrealismus, so beispielsweise seine Werke über die nach Sibirien verbannten Polen „*Auf der Etappe*“ (1883), „*Weihnachten der Deportierten in Sibirien*“ (1892). Seine symbolistischen Gemälde verbarg er häufig in Szenen dörflichen Lebens. Seine monumentalen Kompositionen wie „*Melancholie*“ (1890–1894) und „*Irrkreis-Teufelskreis*“ (1895–1897) sind von Spannung zwischen seinem hyperrealistischen Stil und seiner visionären, irrationalen Phantasie geprägt.

Die Plastizität des photographischen Naturalismus verschmolz er in seinen Hauptwerken mit einer individuellen Farbenwelt mit unwirklichen schrillen Effekten. Diese dissonante, helle Farbenwelt entwickelte sich ab Anfang der 1890er-Jahre zum Markenzeichen seiner in den Details naturalistischen, der Konzeption und dem Geist nach aber symbolistischen Bildwelt. Er nahm beinahe den Narzissmus des Surrealismus vorweg, sein Leitmotiv war – neben der Last des polnischen historischen Schicksals – „Eros und Thanatos“. Häufig verband er die Allegorie des Schicksals mit der robusten Gestalt der modernen polnischen „*Femme fatale*“ („*Thanatos*“, 1896). Er malte beinahe immer denselben Frauentypus, wenn auch in gegensätzlichen Rollen, so als Muse oder als Harpyie, aber immer in dominanten und zumeist ambivalenten Rollen. Auf seinen Leinwänden mischte er reale, alltägliche Figuren mit mythologischen Wesen, mit Faunen oder Engeln. Die disharmonischen Farben trugen auf diesen rätselhaften Kompositionen zu einem beunruhigenden Gesamteindruck bei und erzeugten eine surreale Wirkung. Seine zahlreichen Porträts zeugen von einem kämpferischen, der Wirklichkeit entfremdeten Intellekt.

Einer der wenigen, die sich dem Einfluss Przybyszewskis entziehen konnten, war Józef Mehoffer (1869–1946). Vielleicht aufgrund seines tiefen Katholizismus und seiner glücklichen Ehe zog er eher das Idyll an („*Ein seltsamer Garten*“, 1903). Er gewann die Ausschreibung für die Gestaltung der Glasfenster der Kathedrale im schweizerischen Freiburg. Bis in die 1930er-Jahre schuf er ästhetische Heilige und Märtyrer im floralen Stil des polnischen Jugendstils.

Ein weiterer Großmeister des Glasfensterdesigns war Stanisław Wyspiański (1869–1907), einer der intellektuellen Führer der Krakauer Bohème. Er war ein vielseitiges Talent: Dramatiker, Maler, Regisseur und Denkmalschutzexperte¹⁷⁵. Wyspiański war ein Visionär, Schöpfer einer kosmischen Welt und einer leidvollen nationalen Vergangenheit, eine dem Thanatos verpflichtete Seele. Selbst die polnischen königlichen Heiligen malte er als gemarterte, leidende Geister; es wurden allerdings nur die Kartons fertiggestellt. Auf den Glasfenstern der Krakauer Franziskanerkirche stellte er den Schöpfer – ganz wie

¹⁷⁴ AGNIESZKA ŁAWNICZAKOWA, Malczewski: A Vision of Poland. An exhibition organised by Barbican Art Gallery and the National Museum, Poznań (London 1990).

¹⁷⁵ ZDZISŁAW KĘPIŃSKI, Stanisław Wyspiański (Warschau 1984).



Abb. 31: STANISŁAW WYSPIAŃSKY, MUTTERSCHAFT, 1905, Pastell auf Papier, 59 x 91 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie (Inv. Nr. MNK III-r.a-10898), Krakau. © Muzeum Narodowe w Krakowie.

Michelangelo – als monumentalen langbärtigen Titan dar. Auch er war ein Schüler Matejkos. Er hatte Studienreisen nach Norditalien, Deutschland und Frankreich unternommen, wo ihn die gotische Architektur und Kunst faszinierte. 1891/92 hatte er an der Académie Colarossi studiert, später kehrte er noch zweimal nach Paris zurück. Hier eignete er sich die dekorative Stilisierung und organisch-schwungvolle Pinselführung an, die er auf seinen Glasfensterkartons auf individuelle, kalligraphische Weise anwandte. Seine expressiven und furchterregenden Heiligen entsprachen jedoch nicht dem Zeitgeschmack, die für die Lemberger Kathedrale geplanten Glasfenster konnte er daher niemals fertigstellen. Sein Doppeltalent als Schriftsteller und Maler machte Wyspiański zu einem der führenden Krakauer Intellektuellen. Seine Versdramen, die er selbst auf die Bühne brachte und deren Bühnenbilder er entwarf, hatten großen Erfolg und gehören bis heute zum klassischen Repertoire der polnischen Literatur. Er war ein Polyhistor, der sich ebenso mit Fragen des Denkmalschutzes – etwa mit der Restaurierung des Wawels und seinem Ausbau zu einer Art polnischer Akropolis – wie mit dem Kunstgewerbe beschäftigte. Seine groß angelegten Baupläne blieben allerdings ein Torso und seinen malarischen Nachlass machen größtenteils Pastellporträts und Landschaften aus. Er setzte die historischen Traditionen intellektuell fort, war aber auch Schöpfer eines neuen ästhetischen Bauernkults, wobei er eine Synthese zwischen verschiedenen Traditionen suchte. Sein visionärer, mit romantischer Ironie und Bitterkeit „gewürzter“ Expressionismus reifte in seinem Drama „Hochzeit“ zu einem Weltbild heran. Dieses mehrschichtige Stück

fasste alle Motive und Ideale, die den einen oder anderen Aspekt seiner Weltanschauung in seinen Zeichnungen, Pastellbildern und Entwürfen für Glasfenster aufblitzen ließen, zu einer Synthese zusammen. Für die beiden polnischen Malergenie Malczewski und Wyspiański war die Metaphysik des Seins das Leitmotiv, also neben Eros und Thanatos das Leid, die Zerstörung und die existenzielle Angst, der Tod mit allen seinen Aspekten.

Die Situation der polnischen Bildhauer war wesentlich schlechter als die der Maler, denn sie erhielten kaum Staatsaufträge. Dennoch gab es von Rodin beeinflusste talentierte moderne Meister, die wichtige symbolistische Werke schufen. Dem Themenkreis des Symbolismus waren Boleslaw Biegas (1877–1954) mit seinen Werken „*Der Denker*“ und „*Das Ende der Welt*“ und anfänglich auch Xawery Dunikowski (1875–1964) mit seiner Arbeit „*Schicksal*“ verpflichtet. Letzterer wandte sich allerdings schnell einer vereinfachten, dichten Formensprache zu (Kleinplastiken-Reihe „Schwangere Mütter“). Hinsichtlich der Bildhauerei auf öffentlichen Plätzen war Waclaw Szymanowski (1859–1930) der bedeutendste unter den polnischen Künstlern. Sein Plan eines groß angelegten Denkmals, auf dem der schicksalhafte Zug der polnischen Könige auf den Wawel dargestellt werden sollte, wurde nicht verwirklicht, lediglich eine Skizze ist erhalten (Wawel-Festzug). Sein Warschauer Chopin-Denkmal erhielt bei einer internationalen Ausschreibung 1909 den ersten Preis, wurde aber erst nach dem Krieg errichtet.

Die Maler der *Sztuka* dominierten das künstlerische Leben Krakaus bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs und beeinflussten auch das moderne Polen. Die ihnen folgende Generation bestand aus einigen isolierten Talenten, die sich nicht gegen die Vorgängergeneration erheben konnten.

Die erste Welle der Moderne in der ungarischen Malerei

In der ungarischen Malerei nahm die Moderne von den jungen, in München studierenden Malern ihren Ausgang, vor allem in den 1880er-Jahren hatten viele junge ungarische Künstler ein Stipendium in München absolviert¹⁷⁶. Einige von ihnen begannen ihre Studien in der von Simon Hollósy (1854–1919) 1886 gegründeten freien Schule und wurden Anhänger des Naturalismus¹⁷⁷. Die holländischen, belgischen und französischen realistischen oder naturalistischen Gemälde, die sie auf internationalen Ausstellungen sahen, verstärkten diese Orientierung. Jules Bastien-Lepage und die in einem ähnlichen Stil malenden Meister (Dagnan-Bouveret) wurden ihre Vorbilder, vor allem, weil die Pariser Weltausstellung des Jahres 1889 den Realismus und Naturalismus als offiziellen modernen französischen Stil präsentierte. Hollósy selbst vereinte die präzise Pinselführung der alten Meister mit einer hellen, natürlichen Farbenwelt. Er war ein charismatischer Lehrer, malte selbst aber wenig. Neben der Hollósy-Schule gab es auch andere Maler, die eine Wende zum Naturalismus vollzogen. Die ersten ungarischen Gemälde, die stilistisch und aufgrund der Themenauswahl neue

¹⁷⁶ HESSKY, KÁRAI, VESZPRÉMI (Hgg.), München magyarul.

¹⁷⁷ Zur allgemeinen Literatur über diese Epoche siehe KÁROLY LYKA, *Festészeti életünk a millenniumtól az első világháborúig 1896–1914* [Unsere Malerei vom Millennium bis zum Ersten Weltkrieg 1896–1914] (Budapest 1983); NÓRA ARADI, LAJOS NÉMET (Hgg.), *A Magyarországi művészet története 6: Magyar Művészet, 1890–1919* [Die Geschichte der ungarischen Kunst 6: Ungarische Kunst, 1890–1919]. 2. Bde. (Budapest 1981).

Wege beschritten, erregten sofort Aufmerksamkeit, etwa „*Unfall der Bergarbeiter*“ von Árpád Feszty (1885) oder „*Totenwache*“ (1886) von László Pataky. Innerhalb der Monarchie war diese durch eine düstere Atmosphäre gekennzeichnete naturalistische Richtung mit ihren von sozialer Sensibilität zeugenden Themen, die bereits erste Ansätze einer Gesellschaftskritik andeuteten, in der ungarischen Malerei am stärksten ausgeprägt. Munkácsys frühere, realistische volkstümlich-bäuerliche Genrebilder hatten ebenfalls Vorbildwirkung. Die Farb- und Themenwahl seiner Schüler – etwa bei László Pataky und Imre Révész – ist düster.

Die als „Graumalerei“ bezeichnete Variante der auch „Feinnaturalismus“ genannten Malerei, die sich durch helle Farben und photographische Präzision auszeichnete, war in allen nationalen Malerschulen der Monarchie vertreten. Eine gesonderte Themengruppe bildeten die „Andachtsbilder“, auf denen kirchliche Feste verewigt wurden. Diese Mode ist zu einem erheblichen Teil dem „Kronprinzenwerk“ zu verdanken, dessen Herausgeber sich das Ziel gesetzt hatten, von den Malern, die die Bände illustrierten, auch die unterschiedlichen Volksbräuche und die religiösen Riten der einzelnen Gegenden abbilden zu lassen. Neben der Dekorativität der Volkstrachten bot dies auch die Gelegenheit zur subtilen psychologischen Darstellung der volkstümlichen Religiosität, es entstanden in diesem Bereich wahre Meisterwerke, etwa „*Abendmahl – Tuet dies zu meinem Gedachtnis*“ (1890) von Istvan Csók.

Die zweite Gruppe von Stilexperimenten hatte wegen ihrer populären Themenwahl schon um 1890 Erfolg. „*Nach der Prüfung*“ (1890) von Artúr Lajos Halmi und „*Steine werfende Buben*“ von Károly Ferenczy (1890). Das führende Talent dieser neuen Generation war Istvan Csók (1865–1961), der mit seinen Bildern international Aufmerksamkeit erregte. Wie viele seiner Kollegen reiste er nach Paris, um seine Kenntnisse an der Académie Julian zu perfektionieren, später malte er psychologisch empfindsame moderne Genreszenen¹⁷⁸, in denen auch die sozialen Fragen der Zeit anklangen („*Beim Arbeitsamt*“, 1892).

Die Orientierung an der aus dem Naturalismus hervorgehenden „psychologischen Wende“ und an dem eng damit zusammenhängenden Symbolismus setzte bei diesen jungen ungarischen Künstlern früher als bei den Österreichern und Tschechen ein¹⁷⁹.

Die Hauptwerke des ungarischen „Stimmungssymbolismus“ – die Gemälde „*Waisen*“ (1891) von Csók und „*Weihnachten der Boheme in der Fremde*“ (1893) von István Réti – griffen die Seelenregungen mit dichterischer Empfindsamkeit auf. Zu dieser Generation gehörten auch einige Maler, die an konkreten gesellschaftlich-politischen Fragen interessiert waren (László Pataky, Imre Révész und János Thorma) und mit den Mitteln des Pleinair-Realismus oder Pleinair-Naturalismus einige Jahre später aktuelle soziale Probleme darstellten, so das „*Verhör*“ (1897) von Pataky und „*Panem*“ (1899) von Révész. Die breitere ungarische Kunstwelt bemerkte wenig von dieser Wende zur Moderne, weil die Budapester Kunstkritik noch wenig ausgereift war und über keine Publikationsforen ver-

¹⁷⁸ PETRA GÄRTNER, ERZSÉBET KIRÁLY, EMESE RÉVÉSZ (Hgg.), Csók István (1865–1961) Festészete [Csók István (1865–1961) Malerei] (Székesfehérvár 2013).

¹⁷⁹ ILONA SÁRMÁNY-PARSONS, München szerepe a modern magyar festészeti szemlélet és stílus megteremtésében [Die Rolle Münchens bei der Schaffung der modernen ungarische Malereianschauung und des modernen ungarischen Malereistils]; in: HESSKY, KÁRAI, VESZPRÉMI (Hgg.), München magyarul 149–172.



Abb. 32: ISTVÁN CSÓK, KOMMUNION (*ÚRVACSORA*), 1890, Öl auf Leinwand, 137,5 x 111 cm, Magyar Nemzeti Galéria (Inv. Nr. FEO 1653), Budapest. © Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

fügte, auch war das Interesse für bildende Kunst allgemein gering. Die Wende in den ästhetischen Betrachtungen und den neuen Stilströmungen stellte sich in der Budapester Kulturszene gleichzeitig mit Wien ein. Die im Jahre 1890 ins Leben gerufene, neue geistige Vorstellungen verbreitende urbane literarische Wochenzeitschrift *A Hét* [Die Woche] hatte einen europäischen Horizont und unterstützte neben dem Naturalismus auch den Symbolismus. In den anderen Zweigen der Kunst war der Wandel allerdings – ähnlich wie in Wien oder Prag – langsamer¹⁸⁰. Dass die erste Welle der ungarischen Moderne in der Malerei in den frühen 1890er-Jahren keine große Aufmerksamkeit fand, hängt einer-

¹⁸⁰ LYKA, Festészeti.

seits mit der mangelnden Unterstützung durch die Presse zusammen, andererseits weil der Ende 1894 gegründete *Nemzeti Szalon* [Nationalsalon] noch kein Rivale des Budapester *Műcsarnok* [Künstlerhaus] war. Die Juries der *OMKT* – des ungarischen Künstlervereins – waren bis 1897 und oft auch noch später tolerant gegenüber individuellen Stilexperimenten, auch das Kultusministerium unterstützte die stilistische Vielfalt. Deshalb dauerte es über ein Jahrzehnt, bis die Zeitgenossen erkannten, welch wertvoller neuer Stil hier entstanden war. Obwohl erste Hauptwerke im Ausland bereits prämiert¹⁸¹ und auf der Millenniumsausstellung des *Műcsarnok* präsentiert wurden, nahm sie das Budapester Publikum kaum als echte Novitäten wahr¹⁸².

Die Millenniumsausstellung wurde zu einem Wendepunkt in der ungarischen Kultur, da nun – neben der Literatur – auch den bildenden Künsten mehr Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Am 4. Mai 1896 wurde die große neue Ausstellungshalle, das *Műcsarnok*, eröffnet. Die *OMKT* stellte 1.350 Kunstwerke von 268 ungarischen Künstlern (überwiegend lebenden Meistern) aus. Das imposante Material belegt in der Tat, dass es den ungarischen Künstlern innerhalb eines halben Jahrhunderts gelungen war, die Malerei und Bildhauerei auf das Niveau des damals in Europa üblichen ästhetischen Standards zu bringen¹⁸³. Nie zuvor hatten in Ungarn so viele Menschen die Möglichkeit eines derart breiten visuellen Erlebens von Bildern, Skulpturen und prunkvollen öffentlichen Gebäuden. Eine Million Menschen besuchten die Ausstellung, die Jubiläumsausstellung im *Műcsarnok* erreichte etwa 400.000 Besucher. Von ihr ging ein allgemeiner Impuls aus, denn von nun an wurden die Kunstaussstellungen allgemein besser besucht und auch die Zahl der Kunstsammler nahm deutlich zu.

Nagybánya

Im Millenniumsjahr 1896 fand eine zweite bedeutende Wende statt, da nämlich die Hollósy-Schule im Sommer von München nach Nagybánya (Neustadt; *Baia Mare*), in eine malerisch gelegene siebenbürgische Kleinstadt, zog, um dort im Freien zu malen¹⁸⁴. Daraus entwickelte sich eine Künstlerkolonie und später, im Jahre 1902, die sogenannte „Freie Schule“, die eine neue Epoche in der Geschichte der ungarischen Malerei einleitete¹⁸⁵. Sie kann, wenn auch nicht hinsichtlich ihrer Formen, so doch in ihrem Gewicht und in ihrer stilgeschichtlichen und kunstsoziologischen Bedeutung in eine Reihe mit der tschechischen *Mánes* und der Wiener *Secession* gestellt werden.

¹⁸¹ Auf der Jubiläumsausstellung des *Műcsarnok* 1896 wurden die Gemälde „*Abendmahl*“ und „*Waisen*“ von Csók und „*Weihnachten der Boheme in der Fremde*“ von Réti ausgezeichnet.

¹⁸² ARADI (Hg.), *Magyar Művészet*.

¹⁸³ SÁRMÁNY-PARSONS, *Painting in the Age of Franz Joseph* 82 f.

¹⁸⁴ ISTVÁN RÉTI, *A nagybányai művésztelep* [Die Künstlerkolonie von Nagybánya] (Budapest 2004); GÉZA CSORBA, GYÖRGY SZÜCS (Hgg.), *Nagybánya művészete. Kiállítás a nagybányai művésztelep alapításának 100. évfordulója alkalmából*. Magyar Nemzeti Galéria, 1996. március 14–október 20 [Die Kunst von Nagybánya. Ausstellung anlässlich des 100. Jahrestages der Gründung der Nagybánya-Künstlerkolonie: Ungarische Nationalgalerie, 14. März – 20. Oktober 1996] (Budapest 1996).

¹⁸⁵ LÁSZLÓ JURECSKÓ (Hg.), *Seele und Farbe. Nagybánya. Eine Künstlerkolonie am Rande der Monarchie* (Wien 1999).



Abb. 33: KÁROLY FERENCZY, AUF DEM HÜGEL (*DOMBTETŐN*), 1901, Öl auf Leinwand, 110 x 141,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria (Inv. Nr. FEO 2089), Budapest. © Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

Die herausragenden Meister der ersten Generation der *Malerkolonie von Nagybánya* waren Simon Hollósy, István Réti, Károly Ferenczy, Béla Iványi-Grünwald, János Thorma und Oszkár Glatz. Ihr Stil war anfänglich noch vom Münchener Pleinair-Naturalismus bestimmt, mit Vorliebe malten sie Abenddämmerungen. Später wurden ihre Kompositionen mit Licht und mit warmen Farben erfüllt und dekorativer: Es entstand ein spezifischer „Nagybánya-Stil“. Die starke Stilisierung des Jugendstils tauchte nur in ihren Graphiken auf. Im Winter 1897 stellten die Künstler von Nagybánya in Budapest erstmals als eigene Gruppe aus¹⁸⁶, von der Presse wurden ihre Mitglieder dann auch ideologisch eingeordnet¹⁸⁷. Die Statuten des *Műcsarnok* sahen nicht vor, dass Künstlergruppen als geschlossene Einheit ausstellten, auch waren – wie in allen anderen europäischen

¹⁸⁶ Die Gruppe stellte in dem leer stehenden alten Gebäude des *Műcsarnok* aus.

¹⁸⁷ Über die drei Budapester Salon-Ausstellungen und ihre Folgen: SÁRMÁNY-PARSONS, *Painting in the Age of Franz Joseph 87–95*. Zur Neubewertung der offiziellen staatlichen Kunstpolitik siehe FERENC TÓTH, *A Műcsarnok – a századvégi reformok helyszíne* [Das Künstlerhaus – Schauplatz der Kunstreformen der Jahrhundertwende]; in: ILONA SÁRMÁNY-PARSONS, GYÖRGY SZEGŐ (Hgg.), *Az Osztrák-Magyar Monarchia mint művészeti színtér* [Die österreichisch-ungarische Monarchie als Schauplatz der Kunst] (Budapest 2018) 32–53.

Künstlergenossenschaften – keine individuellen Retrospektiven erlaubt. Doch konnte auch im Nationalsalon ausgestellt werden, der vor allem ab 1903 zum exklusiven Ort der Moderne wurde¹⁸⁸.

Ab 1897 stellte die Nagybánya-Gruppe jährlich in Budapest aus. Anders als in Wien gab es keine Zusammenarbeit mit den Architekten und Kunstgewerbetreibenden des ungarischen Jugendstils. Die erste moderne Zeitschrift, *Magyar Iparművészet* [Ungarisches Kunsthandwerk], erschien ebenfalls erstmals 1897. Sie lieferte die theoretischen Grundlagen für die ungarische Sezession, denn die von Károly Lyka redigierte, der Malerei gewidmete Fachzeitschrift *Művészet* [Kunst] entstand erst 1902. Lyka war der wichtigste Kritiker und Verbündete der Maler von Nagybánya und der ersten Generation der modernen Maler. Er spielte für die ungarische Künstlerszene eine ähnliche Rolle wie Hevesi in Wien oder Šalda in Prag. Nach dem Ausscheiden von Hollósy wurde Károly Ferenczy (1862–1917) zum „Primus inter Pares“ in Nagybánya. Sein anspruchsvoller, von der Natur ausgehender, aber lyrisch vergeistigter Stil beeinflusste seine Zeitgenossen¹⁸⁹. Seine frühen Hauptwerke waren dem „Stimmungssymbolismus“ verpflichtet, wie die „*Drei Könige*“ (1899). Viele seiner Kompositionen beruhen auf dem Gleichgewicht der Komplementärfarben, so das Bild „*Vogelgesang*“ (1893). Seine reifen Werke, darunter „*Oktober*“ (1903) und „*Sonniger Vormittag*“ (1905) strahlen eine lyrische Symbiose und die perfekte Harmonie von Mensch und Natur aus. Seine professionelle Autorität, seine Bildung und seine ethische Haltung machten ihn zum Leiter der Künstlerkolonie. In der freien Sommerschule von Nagybánya, die von sehr vielen jungen ungarischen Malern besucht wurde, unterrichteten neben Ferenczy auch István Réti (1872–1945) und János Thorma (1870–1937). Die erste Retrospektive Ferenczys wurde im November 1903 im Nationalsalon organisiert und war ein großer Erfolg. Er distanzierte sich nun von seinen frühen „feinnaturalistischen“ Werken und umschrieb seinen späteren Stil als „koloristischen Naturalismus auf synthetischer Basis“.

Ferenczy kam im Jahre 1905 auf Einladung des neuen Direktors Pál Szinyei Merse als Professor an die reformierte und zu einer Hochschule erhobene Budapester Musterzeichenschule; von da an verbrachte er nur mehr seine Sommerferien in Nagybánya. Auch seine Themenwelt veränderte sich in diesen Jahren unter dem Eindruck der sich dramatisch verändernden Budapester Kunstszene: Die Zahl der Ausstellungen vervielfachte sich und es tauchten immer neue Stilrichtungen auf. Im kommerziell orientierten Kálmán-Könyves-Salon wurden regelmäßig Arbeiten der modernen Budapester Maler gezeigt, aber auch kleine Ausstellungen heimischer Maler im Ausland wurden organisiert. Der ungarische Staat unterstützte die bildende Kunst durch den Bau einer Ausstellungshalle für den Nationalsalon. 1907 wurde das Gebäude mit einer von Ferenczy zusammengestellten Ausstellung eingeweiht¹⁹⁰, wo die beste Werke der

¹⁸⁸ Der Nationalsalon erhielt 1907 eine – vom Staat finanzierte – elegante späteszessionistische Ausstellungshalle.

¹⁸⁹ ISTVÁN GENTHON, Ferenczy Károly [Károly Ferenczy] (Budapest 1963); JUDIT BOROS, EDIT PLESZNIIVY GÁBOR BELLÁK (Hgg.), Ferenczy Károly (1862–1917). Gyűjteményes kiállítása [Károly Ferenczy (1862–1917). Sammlungsausstellung] (Budapest 2011).

¹⁹⁰ Der im Jahre 1894 gegründete Nationalsalon mietete zuerst verschiedene Räumlichkeiten für seine Ausstellungen. Die neue Ausstellungshalle im sezessionistischem Stil, die der modernen ungarischen Malerei

ersten Generation der Moderne – 25 Künstler – präsentiert wurden. Die verletzenden Angriffe der dabei übergangenen Künstler belasteten Ferenczy, außerdem hatte er mit dem Widerstand der radikalen Jungen zu kämpfen¹⁹¹. Auch die kritischen Verbündeten der Avantgarde-Maler, die spätere Gruppe *Nyolcak* [Die Acht], wandten sich gegen ihn und die Kunstauffassung seiner Generation, die als „rückständig“ und „akademisch“ gebrandmarkt wurde. Zwischen den beiden verfeindeten Polen wurde Ferenczy, ungeachtet seines Ansehens als Lehrer und Vorbild eines breiten künstlerischen Lagers, aufgerieben. Er zog sich verbittert zurück, unterrichtete zwar weiterhin, sein Stil und Themenkreis aber änderten sich, seine Farbenwelt verdunkelte sich und seine Lebensfreude verblasste (siehe „Artistenbilder“). Nach langer Krankheit verstarb er im Alter von 56 Jahren.

Wegen der seit 1903 eskalierenden politischen Spannungen zwischen dem Wiener Hof und dem ungarischen Parlament flammten in Ungarn die patriotischen Emotionen wieder auf, man drängte auf eine wirksame Modernisierung des Landes. Althergebrachte Sichtweisen wurden infrage gestellt und eine neue urbane und weltoffene Generation von Intellektuellen kämpfte in allen Kulturbereichen, so auch in der bildenden Kunst, um radikale Reformen. Dieser Prozess zog sich über mehrere Jahre und führte zur Entfaltung der Avantgarde.

Ab 1906 begann sich die Presse intensiv mit den ästhetischen und kulturpolitischen Kämpfen innerhalb der Malerei zu beschäftigen¹⁹². Jede Ausstellung wurde besprochen, insbesondere, wenn damit Sensationen oder Skandale verbunden waren. Auf diese Weise begann auch die breite Öffentlichkeit, an den bildenden Künsten und an der Malerei Interesse zu zeigen. Durch die Polarisierung des ungarischen politischen Lebens wurden in der unruhigen, nach Ruhm dürstenden Künstlerwelt die Stilpräferenzen schnell zu weltanschaulichen Kämpfen. Das Kunstleben wurde immer dynamischer: Zuerst wurde im Herbst 1907 *MIÉNK – Magyar Impressionisták és Naturalisták Köre* [Kreis Ungarischer Impressionisten und Naturalisten] gegründet, eine Vereinigung, die alle progressiven Strömungen ihrer Zeit aufnahm. Nach zwei Ausstellungen im Nationalsalon spaltete sich auch diese Gruppe. Die jüngsten und radikalsten Maler veranstalteten unter dem Namen *Keresők* [Suchende] eigene Ausstellungen und gründeten 1910 die bereits genannte Malergruppe *Die Acht*. Neben den Malern von Nagybánya gab es noch einige Maler von herausragender Qualität, darunter László Mednyánszky, János Vaszary und József Rippl-Rónai, die seit Anfang der 1890er-Jahre ohne Verbündete um die Akzeptanz ihres individuellen modernen Stils kämpften. Sie beteiligten sich zwar an der Gruppe *MIÉNK*, blieben aber weitgehend eigenständig.

eine Heimstätte geben sollte, wurde 13 Jahre später eröffnet. Der Entwurf stammte von József und László Vágó. Für die Eröffnung der Ausstellung wählte die von Ferenczy geleitete Jury Werke von 25 Künstlern aus, die nicht alle Mitglieder des Nationalsalons waren, was ihm viel Kritik einbrachte.

¹⁹¹ KRISZTINA PASSUTH (Hg.), *Hungarian Fauves. From Paris to Nagybánya 1904–1914. Exhibition in the Hungarian National Gallery, 21 March – 30 July, 2006* (Budapest 2006).

¹⁹² ÁRPÁD TIMÁR (Hg.), *Az utak elváltak. A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóviszhangja. Szöveggyűjtemény* [Die Wege haben sich getrennt. Die Berichterstattung in der Presse über die Bemühungen der ungarischen Kunst, neue Wege zu finden. Textsammlung]. 3 Bde. (Pécs–Budapest 2009).



Abb. 34: LÁSZLÓ MEDNYÁNSZKY, WAS WIRD GESCHEHEN?/VAGABUNDENKOPF (*MI LESZ?/CSAVARGÓFEJ*), ca.1900, Öl auf Holz, 31 x 23 cm, Magyar Nemzeti Galéria (Inv. Nr. FK 4270), Budapest.
© Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

Einer der rätselhaftesten Künstler seiner Zeit war Baron László Mednyánszky (1852–1919), der keiner Kategorie zugerechnet werden kann¹⁹³. Er studierte in München und konnte aufgrund seiner aristokratischen Herkunft und seiner finanziellen Möglichkeiten zahlreiche Reisen unternehmen. Er bereiste Italien, kannte aber auch Barbizon und die holländische und belgische Malerei und hielt sich oft in Paris auf. Er kannte und sah fast alles, ohne dass unmittelbare Einflüsse auf seinen Bildern erkennbar wären. Für sein

¹⁹³ CSILLA MARKÓJA, Mednyánszky László. Ausstellung in der Ungarischen Nationalgalerie, 14. Oktober 2003 – 8. Februar 2004 (Budapest 2003); SABINE GRABNER, CSILLA MARKÓJA, László Mednyánszky 1952–1919. Eine Ausstellung der Österreichischen Galerie Belvedere Wien, 13. Oktober 2004 – 9. Jänner 2005 (Wien 2004).

Weltbild war sein tragisches Menschenbild entscheidend, das von seiner eigengesetzlichen, pantheistischen Naturvorstellung und von seiner homoerotischen Erlebniswelt bestimmt war („*Kopf eines Landstreichers*“, 1899). Seine mystischen Erlebnisse, die einer individuellen Interpretation von Pantheismus und buddhistischen Anschauungen entstammten, und seine emotionalen und existenziellen Krisen nahmen in seinen erstaunlich kraftvollen Bildern Gestalt an. Seine Landschaften umfassen die breiteste Skala des Stimmungssymbolismus; sie erstrecken sich von den winzigen dichterischen Details einer intimen Landschaft bis zu kosmischen Naturvisionen. Mednyánszky war außerordentlich produktiv und arbeitete wie besessen. Seine Porträts und Gemälde, die Bettler, Landstreicher und die Opfer der Gesellschaft zeigen, reichen bis in die Tiefen der Seele und offenbaren die Bitternis der Triebwelt und die tiefsten Schichten der Existenz. Sein Lebenswerk wurde scheinbar von den Moden der Stilentwicklung seiner Zeit nicht berührt, er gelangte von sich aus zu einer mit dem Expressionismus verwandten Darstellungsweise. Von den künstlerischen Richtungskämpfen ließ er sich nicht vereinnahmen. Die malerischen Gesten seiner Expressivität stammten aus den Tiefen seiner eigenen Seele und aus der Analyse der Modelle und Situationen. Mednyánszky schuf eine völlig eigenständige Variante des Expressionismus. In seiner letzten Schaffensphase während des Ersten Weltkriegs machte er an der Front Bilder und Zeichnungen über das Leid und den Tod der Soldaten, die erschütternde Bilddokumente über den Ersten Weltkrieg sind. Die Zeitgenossen bewunderten seine Landschaften, seine figuralen Darstellungen wurden hingegen kaum wahrgenommen.

János Vaszary (1862–1937) war ein unruhiger, experimentierender Geist, der sich ebenfalls keiner bestimmten Gruppe oder Schule verpflichtet fühlte, wenn er auch Mitglied der *MIÉNK* war¹⁹⁴. Er studierte in München, später in Paris, malte in verschiedenen Stilen der frühen 1890er-Jahre (Pleinair, Naturalismus, dekorativer Art nouveau, Realismus) und entwarf auch Teppiche und Plakate. Mit seinen Werken schuf er denkwürdige, manchmal auch richtungsweisende Bilder, so „*Frau mit schwarzem Hut*“ (1894), „*Goldenes Zeitalter*“ (1898) und „*Erntearbeiter*“ (1903). Er bewahrte seine künstlerische Unabhängigkeit und nahm die sich selbst gestellten Aufgaben immer ernst. Vaszary verwirklichte sie mit außerordentlicher Sorgfalt, egal, ob es sich um ein Bibelbild, ein idyllisches Genrewerk oder eine realistische Bauerndarstellung handelte. Er malte gleichzeitig in verschiedenen, stark voneinander abweichenden Stilrichtungen und experimentierte immer mit neuen Formen. Seine erste retrospektive Ausstellung fand 1906 im Nationalsalon statt, auf seine Zeitgenossen konnte er jedoch nicht wirken. Obwohl er immer modern und am Puls der Zeit war, blieb er ein Außenseiter.

József Rippl-Rónai (1861–1927) war der französischste unter den ungarischen Malern¹⁹⁵. Nach seinem Studium in München lebte er ab 1887 in Paris. Zunächst arbeitete er in der Werkstatt von Munkácsy, ab 1889 suchte er seinen eigenen Stil und studier-

¹⁹⁴ MARIANN GERGELY, EDIT PLESZNYIVY, JÁNOS VASZARY, GÁBOR BELLÁK (Hgg.), Vaszary János (1867–1939) Gyűjteményes kiállítása [János Vaszary (1867–1939). Sammlungsausstellung] (Budapest 2007).

¹⁹⁵ MÁRIA BERNÁTH, Rippl-Rónai József (Budapest 1998); MÁRIA BERNÁTH, ILDIKÓ NAGY (Hgg.), Rippl-Rónai József. Gyűjteményes kiállítás. Magyar Nemzeti Galéria 1998. márcus 12 – szeptember 6. [József Rippl-Rónai. Sammlungsausstellung: Ungarische Nationalgalerie 12. März – 6. September 1998] (Budapest 1998).



Abb. 35: JÓZSEF RIPPL-RÓNAI, MEIN VATER UND ONKEL PIACSEK BEIM ROTWEIN, 1907,
 Öl auf Pappe, 68 x 100 cm, Magyar Nemzeti Galéria (Inv. Nr. 6333), Budapest.
 © Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

te an der Académie Julian. Mit seinem Gemälde „*Meine Großmutter*“ gewann er 1894 eine Goldmedaille. Er lernte einige Maler der Gruppe *Nabis* kennen, freundete sich mit ihnen an und präsentierte seine Werke in ihren Ausstellungen. Die Ölgemälde seiner sogenannten schwarzen Phase („*Dame mit Vogelkäfig*“, 1892) und seine von innen leuchtenden, durchgeistigten Pastellporträts erregten auch in Paris Aufsehen.

Er entwarf das erste ungarische Art-nouveau-Interieur (1898), ein Esszimmer für die Familie Tivadar Andrássy. Im Jahre 1900 trieb ihn das Heimweh und die Hoffnung, zu Hause berühmt zu werden, nach Ungarn zurück. Er zog zu seinen Eltern in eine verträumte pannonische Kleinstadt, nach Kaposvár. Nach seiner Heimkehr änderten sich sein Stil und seine Themenwelt. Die Mehrzahl seiner Gemälde zeigte jetzt kleinstädtische Interieurs und bunte Genreszenen wie „*Onkel Piacsek mit Puppen*“ (1904). Rippl-Rónai fasste im Januar 1906 den waghalsigen, zugleich sehr bewusst vorbereiteten Beschluss, seine Bilder im Kálmán-Könyves-Salon zu versteigern. In Budapest war dies die erste Auktion, die ein Künstler organisierte, und sie wurde ein riesiger Erfolg. Rippl-Rónai verkaufte alle seine Werke und war damit, im Alter von 45 Jahren, endlich erfolgreich. Von nun an waren sein Ruf und seine Popularität ungebrochen und das elitäre Publikum akzeptierte seinen Stilwandel, so auch die nach 1907 einsetzende „*Mais-Epoche*“ mit ihrer intensiven, brennenden Farbenwelt („*Akte im Frei-*

en“, 1909). Am populärsten blieben aber seine virtuoson Pastellporträts. Rippl-Rónai hielt sich selbst für den modernsten ungarischen Maler. Er bildete eine Brücke zur französischen Malerei und verkörperte die moderne Malerei in Budapest zu Anfang des Jahrhunderts.

Tivadar (Csontváry) Kosztká (1853–1919) blieb hingegen ein einsamer Maler, der von der Kunstwelt nicht akzeptiert wurde und bei den Zeitgenossen kaum bekannt war. Erst einige Jahrzehnte nach seinem Tod wurde er in den Kanon der nationalen Malerei aufgenommen¹⁹⁶. Csontváry war ursprünglich Apotheker. Ein visionärer Traum veranlasste ihn, Maler zu werden und – nebenbei – die Urreligion der Ungarn zu suchen. Nach einem dreimonatigen Studium in München begann er damit, sein Lebenswerk aufzubauen. Dieses vollendete er im Jahre 1909. Seine Gemälde zeichnen sich durch eine außerordentlich intensive Farbenwelt sowie magische Lichter und Räume aus („*Hortobágy*“, 1903). Im Jahre 1903 fuhr er über den Balkan und Italien in den Nahen Osten, in das Heilige Land und in den Libanon. In Baalbek meinte er, die Altäre der Religion und des Volksgebets der Ur-Ungarn gefunden zu haben. Nach seiner Rückkehr verewigte er die bemerkenswertesten Orte seiner Reise auf riesigen Leinwänden („*Baalbek*“, 1906). Reale Landschaften waren Ausgangspunkte seiner Inspirationen, visionären Szenen und Panoramas. Seine glühenden Farben und teleskopisch konstruierten monumentalen Landschaften sind überwältigende Schöpfungen eines visionierenden Malers („*Einsame Zeder*“, 1907). Weniger isoliert, aber dennoch eine einsame Figur, war Lajos Gulácsy (1882–1932), ein Schwärmer von Italien, der während seiner Schaffenszeit von der emotionalen Spätromantik der Präraffaeliten bis zu den enigmatischen Traumbildern, die den Surrealismus vorwegnahmen, gelangte („*Opiumrauchender*“, 1914).

Der Jugendstil war keine dominierende Richtung in der ungarischen Malerei, jedoch sind ihm einzelne Werke zuzurechnen¹⁹⁷. Die einzige Künstlergemeinschaft, die in mehreren Kunstsparten gemeinsame Ziele vertrat und als Vertreter des Jugendstils galt, war die *Künstlerkolonie von Gödöllő*, die Vorkämpferin der Erneuerung des Kunstgewerbes, die auch staatliche Unterstützung genoss. Ihre Künstler vertraten den modernen ungarischen Nationalstil auf internationalen Ausstellungen, so in Paris, St. Louis und Mailand (*Milano*), und schufen in der Graphik, in den Glasfenstern, in der Teppichweberei und später in der Freskenmalerei bedeutende Werke¹⁹⁸. Aladár Körösfői-Kriesch (1863–1918) und Sándor Nagy (1869–1950) waren die führenden Persönlichkeiten dieser 1903 gegründeten Kolonie. Ihre Beschäftigung mit der Volkskunst und ihre Religiosität weckten das Interesse der staatlichen Kulturpolitik. Sie erhielten bedeutende Aufträge für Fresken und Glasfenster, so Körösfői-Kriesch für die Fresken der Budapester Musikakademie (1907) und Nagy für die Glasfenster des Kulturpalasts von Neumarkt am Mieresch (Márosvásárhely; *Târgu Mureș*) in Siebenbürgen (1912).

¹⁹⁶ LAJOS NÉMETH, Csontváry Kosztká Tivadar (Budapest 1964); PÉTER MOLNOS, Csontváry. Legendák fogságában [Csontváry. In der Gefangenschaft von Legenden] (Budapest 2009).

¹⁹⁷ JUDIT SZABADI, Jugendstil in Ungarn. Malerei, Graphik, Plastik (Budapest 1982).

¹⁹⁸ KATALIN GELLÉR, MÁRIA G. MERVA (Hgg.), A gödöllői művésztelep 1901–1920 [Die Künstlerkolonie von Gödöllő 1901–1920], red. CECILIA ÖRI-NAGY (Gödöllő 2003).



Abb. 36: JÓZSEF RIPPL-RÓNAI, DAME MIT SCHWARZEM HUT (MME MAZET), 1896, Öl auf Leinwand, 99,7 x 80 cm, Magyar Nemzeti Galéria (Inv. Nr. 2314), Budapest. © Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

Inspiziert durch die Präraffaeliten und die zeitgenössische finnische Kunst fanden in ihrer Kunstanschauung und Malerei auch symbolistische und antiurbane Sujets ihren Platz.

Neben Gödöllő wurden auch andere Künstlerkolonien von der öffentlichen Hand unterstützt, so die im Jahre 1909 gegründete *Künstlersiedlung von Kecskemét*, deren Leiter Béla Iványi-Grünwald wurde, der ursprünglich in Nagybánya tätig gewesen war, sowie die traditionsreiche *Malerkolonie von Szolnok*. Neben der Pleinair-Landschaftsmalerei kennzeichneten auch Bestrebungen des dekorativen Spätjugendstils die dort entstandenen Werke. Einen ähnlichen Stil wie die Künstler von Nagybánya hatte auch Adolf Fényes (1867–1945). Die Genrebilder in seiner ersten bedeutenden Schaffensperiode standen unter dem Einfluss der realistischen „Arme-Leute-Malerei“, sein Stil näherte sich dann aber den lichterfüllten Gemälden der Maler von Nagybánya an.

Im Jahre 1913 entstand nach dem Vorbild der *Wiener Werkstätte* die Budapester Werkstatt [*Budapesti Műhely*] als kurzlebige Unternehmen des jungen Architekten und Designers Lajos Kozma. Die erste Generation der modernen ungarischen Maler konnte also – obwohl sie Anfang der 1890er-Jahre entstanden war und sich gleichzeitig mit der Wiener *Secession* organisierte – das ungarische Publikum nur langsam erobern. Als sich endlich auch Mäzene fanden¹⁹⁹, standen sie bereits in Konkurrenz zur zweiten, radikalen Generation der künstlerischen Modernisierung. Erst um 1907 schlossen sich in Budapest die sich zu ähnlichen künstlerischen Prinzipien bekennenden Architekten, Bildhauer und Maler zusammen, ein Beziehungsnetz zwischen den verschiedenen Kunstrichtungen, das Wien, Prag und Krakau schon früher prägte, gab es in Budapest relativ spät.

Die kroatische Kunst

Kroatien war Teil des ungarischen Königreiches, sodass sich der Prozess der Identitätsbildung der kroatischen Nation in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gegen die ungarische politische Dominanz richtete. Das bedeutete, dass die kroatische intellektuelle und kulturelle Elite innerhalb der Monarchie in erste Linie zu Wien, also zur österreichischen Kultur und Kunst, enge Beziehungen pflegte.

In Kroatien setzte der Historismus verspätet ein, blieb auf Agram und auf wenige Künstler beschränkt. Der wichtigste Mäzen der kroatischen Kunst in den 1860er- und 1870er-Jahren war Bischof Josip Juraj Strossmayer, Gründer der Südslawischen Akademie der Wissenschaften und Künste und Förderer der kroatischen nationalen kulturellen Erneuerung. In seinem Auftrag wurde in den Jahren 1866 bis 1882 die Kathedrale in Diakowar (Diakovár; *Dakovo*) nach den Plänen der Wiener Architekten Carl Rösner und Friedrich Schmidt im neogotischen Stil errichtet. Die Fresken wurden von zwei Schülern Overbecks, Alexander Maximilian Seitz und seinem Sohn Ludwig Seitz gemalt, die beide in München studiert hatten und Spätnazarener waren. Das 1866 in Agram errichtete Reiterstandbild des Banus von Kroatien Jelačić ist ebenfalls eine bedeutende Schöpfung des Historismus und wurde im Auftrag Wiens von Anton Dominik Fernkorn geschaffen. Der von Bischof Strossmayer unterstützte Kunsthistoriker und Maler Izidor Kršnjavi (1845–1927) war bis zur Mitte der 1890er-Jahre der führende kroatische Theoretiker und Kulturpolitiker des Historismus. Als Schüler des Wiener Kunsthistorikers Rudolf von Eitelberger erkannte er die große wirtschaftliche und ästhetische Bedeutung des Kunstgewerbes und engagierte sich für die Gründung kroatischer Kunstinstitutionen. 1868 gründete er die Künstlervereinigung *Društvo Umjetnosti* [Kunstgesellschaft]²⁰⁰, 1880 folgte das Kunstgewerbemuseum [*Muzej za Umjetnost i Obrt*], 1882 die Hochschule für Kunstgewerbe [*Škola za Umjenosti i Obrt*]. Kršnjavi führte 1877 auch die Fächer Archäologie und Kunstgeschichte an der

¹⁹⁹ Die Vorhut der Meister der modernen ungarischen Malerei musste mit ständigen materiellen Sorgen kämpfen, da die ungarische wirtschaftliche und politische Elite bei Weitem nicht so viel für Kunst ausgab wie die Wiener Mäzene. Zu ihr zählten einige „Zucker- und Tabakbarone“ wie die Familien Hatvani, Herzog oder Alfréd Kohner. Auch in Budapest stammten die meisten Sammler moderner Malerei aus dem Kreis der assimilierten jüdischen Plutokratie.

²⁰⁰ Ihre erste Ausstellung fand 1879 statt.

Zagreber Universität ein. Im selben Jahr wurde er Abgeordneter. Ab 1891 leitete er die Religions- und Kulturabteilung der kroatisch-slawonischen Regierung und gründete bis 1896 neunzig Schulen und Unterrichtseinrichtungen. Er modernisierte das Unterrichtswesen, unter seiner Ägide wurde auch der Bau des kroatischen Nationaltheaters vollendet (1895), auf dessen Innenausstattung er persönlich Einfluss nahm, indem er das ikonographische Programm ausarbeitete und die Künstler auswählte. Der Theatervorhang, der die allegorische Darstellung der kroatischen kulturellen Wiedergeburt darstellt, stammt von Vlaho Bukovac.

Für die wichtigsten kulturellen Institutionen sollten nach dem Konzept Kršnjavis die bedeutendsten Gebäude der nationalen Kultur im sogenannten „Grünen Hufeisen“, im Stadtpark von Agram, errichtet werden. Dies wurde zur bedeutendsten urbanistischen Leistung des Historismus in Kroatien. Den Neorenaissancepalast für die Kunstgewerbeschule und das Kunstgewerbemuseum entwarf der damals in der kroatischen Hauptstadt führende Architekt Hermann Bollé (1845–1926)²⁰¹, ein Schüler Friedrich von Schmidts. Alle öffentlichen Monumentalbauten wurden im Neorenaissancestil gebaut. Für das Ministerium für Religion und Kultur wurde ein Prunksaal („Goldener Saal“) eingerichtet, der als üppigster und dekorativster Gesamtkunstwerkraum der Epoche in Kroatien gilt. Die historischen Szenen schufen die prominentesten kroatischen Maler: Vlaho Bukovac, Celestin Medović und Oton Iveković²⁰². Der Freskenschmuck der öffentlichen Gebäude wurde im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts fertiggestellt und gehörte stilistisch bereits zur monumentalen Malerei einer neuen Epoche, wenn er auch ikonographisch in der historisierend-allegorischen Tradition stand, wie zum Beispiel die Fresken der Universitätsbibliothek von Mirko Rački aus dem Jahre 1913. Kršnjavi war auch der Redakteur des Kroatien-Bandes des „Kronprinzenwerks“ und verfasste patriotische Bildprogramme. Er verstand sich als Diener seiner Heimat und Nation, für neue Stilexperimente und den narzisstischen Individualismus in der Kunst hatte er wenig Verständnis. In den 1890er-Jahren trat deshalb die neue Künstlergeneration im Namen der künstlerischen Modernität gegen Kršnjavi auf²⁰³. 1894 wurde im Atrium der Südslawischen Akademie die erste nationale Ausstellung, der „Erste Kroatische Salon“, eröffnet. Hier war Vlaho Bukovac der Star, und zwar mit zwei damals als sensationell geltenden historischen Genrebildern, auf denen die Legenden Dubrovniks dargestellt wurden: „*Traum von Gundulić*“ und „*Vorführung des Theaterstücks Dubravka*“.

Vlaho Bukovac (1855–1922) stammte aus Dalmatien. Strossmayer hatte ihm ein Studium bei Alexandre Cabanel an der Académie des Beaux-Arts in Paris ermöglicht, wo er sich mit aufsehenerregenden sinnlichen Aktdarstellungen und mit ausgezeichneten Porträts international einen Namen machte. Seine virtuose Technik sowie seine helle Pleinair-Farbenwelt mit einem nahezu photographischen Salonrealismus waren in Kroatien, wo seine Kollegen dem Münchener Stilideal folgten, äußerst ungewöhnlich. Als Bukovac

²⁰¹ OLGA MARUŠEVSKI, Architektonisch-urbanistische Verbindungen zwischen Zagreb und Wien um die Jahrhundertwende; in: DAMIR BARBARIĆ, MICHAEL BENEDIKT (Hgg.), *Ambivalenz des Fin de Siecle: Wien–Zagreb* (Zagreb 1997) 199–229.

²⁰² Heute ist dieses Palais Sitz des Kroatischen Instituts für Moderne Geschichte.

²⁰³ CLEGG, *Art, Design and Architecture* 88–93.



Abb. 37: VLAHO BUKOVAC, DUBRAVKA, 1894, Öl auf Leinwand, 300 x 215 cm, Szépművészeti Múzeum (Inv. Nr. 7.B), Budapest. © Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

Kršnjavi Ruf folgte und nach Agram zurückkehrte, wurde er dort zum Mittelpunkt der Kunstszene. Er porträtierte die kroatische Elite und erhielt wichtige Aufträge der öffentlichen Hand. Seine Werke zeigen eine Stilpluralität, verfügen aber auch über eine erlesene ästhetische Qualität. Von 1893 bis 1898 lebte er in Agram und dominierte die Ausstellungen, doch schon bald kam es zu grundlegenden Meinungsverschiedenheiten nicht nur mit Kršnjavi, sondern auch mit seinen Malerkollegen. Er zog sich beleidigt nach Cavtat bei Ragusa (*Dubrovnik*) zurück und malte beinahe divisionistische Bilder. Von 1903 bis zum Ende des Ersten Weltkriegs lehrte er in Prag an der Tschechischen Akademie der Bildenden Künste, wo später führende tschechische radikale Avantgardemaler wie Bohumil Kubišta und Emil Filla zu seinen Schülern gehörten. Seine Prager Karriere illustriert die wichtige Rolle, die die Tschechen bei der Entwicklung der südslawischen nationalen Kulturen gespielt haben. Auf Initiative von Bukovac löste sich eine Gruppe von elf Künstlern aus der alten *Društvo Umjetnosti* und gründete im September 1897 den Kroatischen Kunstverein *Društvo Hrvatskih Umjetnika* [Gesellschaft kroatischer Künstler]. Es ging dabei weniger um gegensätzliche Stilauffassungen als um unterschiedliche politische Anschauungen. Dass sie ein Jahr zuvor auf der Millenniumsausstellung in Budapest in einem eigenen Pavillon ausstellen konnten, war für sie ein Symbol der künstlerischen Unabhängigkeit der kroatischen Nation. Von diesem Zeitpunkt an traten die Kroaten auf internationalen Ausstellungen immer als einheitliche Gruppe mit eigenen Ausstellungen auf. So auch 1900 auf der Pariser Weltausstellung, wo übrigens Alfons Mucha das Interieur des kroatischen Pavillons im Geiste der kulturellen slawischen Einheit entwarf²⁰⁴.

Die Mehrzahl der kroatischen Künstler hatte in Wien und München studiert und brachte von dort die Formensprache, den Stil und die Kunstauffassung nach Agram mit, wodurch der malerische Naturalismus und Symbolismus der 1890er-Jahre sowie die Pleinair-Bestrebungen in den Werken der kroatischen Maler präsent waren. Dem noch immer starken Einfluss des Dante-Übersetzers Kršnjavi war es zu verdanken, dass einige führende kroatische Maler, darunter Bela Čikoš, mit der Illustrierung von Dantes „*Divina Comedia*“ („*Walpurgisnacht*“ und „*Dante vor dem Tor des Fegefeuers*“, 1896/97) beauftragt wurden²⁰⁵. Diese kroatischen Maler schufen die auch für den internationalen Symbolismus bedeutenden dramatischen Dante-Illustrationen, wie die furchterregend wirkenden Szenen des Infernos. Diese Themenwahl setzte auch die jüngere Generation fort. Die Hauptwerke von Mirko Rački sind auf diese Weise mit den Kapiteln der „*Divina Comedia*“ verbunden („*Die Stadt Dis*“, 1906).

Am 1. Jänner 1898 gründeten junge kroatische Künstler, die im Ausland studierten, in Wien eine Literaturzeitschrift mit dem Namen *Mladost* [Jugend], die sich an *Ver Sacrum* orientierte. In der Architektur, in der Literatur und bei den bildenden Künsten war das Wiener Beispiel für die kroatischen Künstler von zentraler Bedeutung²⁰⁶. Der in Agram 1898 eröffnete Kunstpavillon [Umjetnički Paviljon] – der zuvor als kroatischer

²⁰⁴ HUSSLEIN-ARCO (Hg.), Alfons Mucha.

²⁰⁵ VINKO ZLAMALIK, Bela Čikoš Sesija. Začetnik simbolizma u Hrvatskoj [Bela Čikoš Sesija. Der Urheber der Symbolik in Kroatien] (Zagreb 1984).

²⁰⁶ TONKO MAROEVIĆ, Jugendstil, Sezession und Expressionismus. Der Nachklang in Zagreb; in: BARBARIĆ, BENEDIKT (Hgg.), Ambivalenz des Fin de Siecle 261–266.

Pavillon auf der Budapester Millenniumsausstellung gedient hatte – repräsentierte noch die Formenwelt des Späthistorismus. Auf der ersten, im Dezember 1898 eröffneten Ausstellung des Kroatischen Kunstvereins wurden 150 Werke ausgestellt, wobei die 50 Gemälde von Vlaho Bukovac dominierten. Neben seinen Werken repräsentierten die Bilder von Oton Iveković, Ferdo Kovačević und Bela Čikoš die moderneren, symbolistischen und Pleinair-Bestrebungen. Diese Ausstellung war die bedeutendste Veranstaltung der kurzlebigen „kroatischen Secession“. Stilistisch folgten die Maler jedoch nicht dem Jugendstil, sondern interpretierten die Moderne als Freiheit des künstlerischen Individuums; die gemeinsame Plattform diente der Abwendung vom Historismus und der Suche nach neuen, individuellen Wegen. Die Arbeiten von Oton Iveković, Robert Auer, Celestin Medović und Ferdo Kovačević waren von stilistischem Pluralismus gekennzeichnet. Ihre Werke waren nicht unumstritten, denn die konservative ältere Generation warf den jungen Malern die Nachahmung der Wiener Dekadenz vor und verlangte die Konzentration auf nationale Werte, womit ein jahrelanger Kampf zwischen Konservativen und Erneuerern eingeleitet wurde²⁰⁷. Auf der zweiten Ausstellung im Dezember 1900 traten neben kroatischen Künstlern auch slowenische Meister auf. Agram mit seinen 61.000 Einwohnern war trotz seiner schnellen Entwicklung im Jahre 1900 noch keine Großstadt. Dementsprechend verfügte die Stadt auch über keinen wirklichen Kunstmarkt. Reformen ebenso wie Kunstaufträge und Bilderkäufe erfolgten durch den Staat. Nach der zweiten Ausstellung schickten die Maler ihre Bilder auf eine Rundreise durch Kroatien, für einen ökonomischen Erfolg fehlte es jedoch an Sammlern. 1903 kehrten die „Secessionisten“ wieder in den alten Verein zurück²⁰⁸.

Eine jüngere Künstlergruppe übernahm nun die Führung auf dem Gebiet des künstlerischen Experiments. 1905 wurde – dem Wiener Vorbild folgend – die „Modern Galéria“ in Zagreb eröffnet, wo ab 1909 zeitgenössische Werke aus der gesamten Monarchie ausgestellt wurden. Die in Wien lebende kroatische Intellektuellen- und Künstlerdiaspora spielte eine bedeutende Rolle für die Erneuerung des künstlerischen Lebens, in ihren Schriften und ihrer Publizistik unterstützten diese Künstler ihre kroatischen Kollegen. Unter den bildenden Künstlern, die in Wien studierten, war Tomislaw Krizman der beste Graphiker, während unter den Malern der Symbolist Mirko Rački (1879–1982) herausragte. Rački setzte die Thematik der *Femme fatale* und den von Dante inspirierten Themenkreis fort²⁰⁹. Gleichzeitig beeinflusste aber auch die in Prag lebende kroatische Diaspora die intellektuellen Kreise Agrams. Diese Künstler polemisierten gegen den als dekadent betrachteten Wiener Einfluss und betonten die Bedeutung einer nationalen Kunst²¹⁰.

Emanuel Vidović (1870–1953), ein dalmatinischer Maler aus Spalato (*Split*), studierte in Venedig und vertrat vor dem Ersten Weltkrieg eine andere Kunstrichtung. Er war vor allem Landschaftsmaler und nach seiner ersten Pleinair-Periode malte er parallel

²⁰⁷ Über die künstlerischen Kontakte zwischen Wien und Agram siehe: IRENA KRAŠEVAC, STELLA ROLLIG, PETRA VUGRINEC (Hgg.), Herausforderung Moderne: Wien und Zagreb um 1900 (Wien 2017).

²⁰⁸ LJILJANA KOLESNIK, Croatian Secession: The Unsuccessful Quest for Modernity at the Edge of the Empire, in: Centropa 9/1 (2011) 146–163.

²⁰⁹ JELENA USKOKOVIĆ, Mirko Rački (Zagreb 1979).

²¹⁰ DAMIR BARBARIĆ, Die gebrochene Strahlung des Zentrums, in: BARBARIĆ, BENEDIKT (Hgg.), Ambivalenz des Fin de Siecle 275–283, hier 280.

in zwei völlig verschiedenen Stilen entweder lichtdurchflutete Küstenlandschaften oder düstere, fast monochrome symbolistische Bilder, die mystische Stimmungen evozierten („*Angelus*“). Eine völlig andere Weltanschauung vertrat der *Münchenski krug* [Münchener Kreis] von vier dort von 1904 bis 1906 studierenden jungen Malern: Josip Račić, Oskar Herman, Vladimir Becić und Miroslav Kraljević. In ihrer Heimat wurden sie allerdings erst später bekannt, nachdem Josip Račić in Paris verstorben war und sich der Kreis im Jahre 1909 aufgelöst hatte.

Neue Wege beschritten die kroatischen Künstler in der Porträtmalerei; ihre düstere, in einer dunklen Farbenwelt gemalten Porträts waren trotz ihrer klassisch erscheinenden Wirkung bedrückend unruhig und in ihrem Geiste modern. Auch die wenigen in Paris entstandenen Straßenszenen und Zeichnungen stellten eine neue Themenwahl der kroatischen Malerei dar. Diese modernen Künstler wurden vor allem durch die erste kommerzielle Agramer Kunstgalerie, den im Dezember 1909 eröffneten „Salon Ullrich“, einem größeren Publikum bekannt. Auch in Agram zeigte sich damit die internationale Tendenz, wonach sich die radikale Avantgarde nicht auf die Ausstellungspraxis der Künstlervereine stützte, sondern auf das international vernetzte Netz kommerzieller Galerien. Die bemerkenswerte Malerin des kroatischen Fin de Siècle war Nasta Rojc (1883–1964). Die emanzipierte junge Frau studierte in Wien an der „Kunstschule für Frauen und Mädchen“ und bei Tina Blau, danach in München. Sie schuf eigenwillige Bilder, die in den letzten Jahren wiederentdeckt wurden und seitdem einen emblematischen Stellenwert erlangt haben („*Selbstbildnis mit Gewehr*“, 1909)²¹¹.

Unter den kroatischen Künstlern, die auch internationale Bedeutung erlangten, befand sich der Bildhauer Ivan Meštrović (1883–1962). Er hatte zwischen 1904 und 1907 bei Edmund Hellmer in Wien studiert, und 1904 mit seinem Werk „*Timor Dei*“ (1904) in der Wiener und Agramer Kunstwelt Aufsehen erregt. 1905 stellte er in der Wiener Secession seine „*Brunnen des Lebens*“ aus. Er verfolgte seine Karriere mit großer Zielstrebigkeit und stützte sich auf seine künstlerischen und politischen Netzwerke. Zu seinen Unterstützern zählte Karl Wittgenstein, der ihm auch das Studium in Paris finanzierte²¹².

Sein künstlerisches Ziel war die Schaffung monumentaler Denkmäler großer Gestalten und Ereignisse der kroatischen Geschichte und der in weiterem Sinne südslawischen Völker („*Kosovo-Zyklus*“). Seine Arbeiten – darunter die monumentale, von barbarischer Kraft strotzende Reiterstatue des „*Prinz-Marko-Zyklus*“ – dominierten 1910 die große Ausstellung im Agramer Kunstpavillon, wo 40 Künstler 178 Werke ausstellten. 1911 trat Meštrović auf der internationalen Kunstausstellung in Rom mit 72 seiner Werke nicht mehr im Rahmen der österreichischen Kunst auf, sondern stellte im serbischen Pavillon aus. Seine Arbeiten wurden damit zur politischen Verkörperung der südslawischen Kultur. Er wurde leidenschaftlicher Anhänger der panslawischen Ideenwelt und befürwortete einen jugoslawischen Staat. Seine historische, vor allem aber mit

²¹¹ Nasta Rojc stammte aus einer wohlhabenden Familie und war ein Sonderfall. Als Feministin und auch gesellschaftlich gut vernetzt, gründete sie 1928 in Agram den *Club der Künstlerinnen*, den ersten Frauenverein am Balkan.

²¹² Karl Wittgenstein (1847–1913), der Vater des Philosophen Ludwig Wittgenstein, war Millionär und einer der wichtigsten Mäzene der Secession und Gustav Klimts. Meštrović schuf eine steinerne Büste seiner Gattin.



Abb. 38: IVAN MEŠTROVIĆ, BRUNNEN DES LEBENS (*ZDENAC ŽIVOTA*), 1905, Bronze, Zagreb.²¹³

mythologischen und archetypischen Assoziationen bereicherte Monumentalität überwältigte die Jury und brachte ihm den Hauptpreis für Bildhauerei ein, Meštrović wurde damit zu einem international anerkannten Künstler. Von 1911 bis 1914 lebte er in Rom. Meštrović konnte – mit der Hilfe des proslawischen Journalisten Robert Seaton-Watson – während des Ersten Weltkriegs im Sommer 1915 in London eine große Ausstellung im Victoria and Albert Museum organisieren, die dem politischen Plan einer Vereinigung der südslawischen Völker diente²¹⁴. Nach dem Ersten Weltkrieg wurde er der wichtigste „Staatskünstler“ des Königreichs Jugoslawien und Rektor der Zagreber Kunstakademie. Die Skulpturen von Meštrović spiegeln eine dauernde Metamorphose von Stilaffinitäten wider; er fing mit Jugendstilformen an und wechselte zu einer archaisierenden Monumentalität. In all seinen wichtigen Statuen und Monumenten strahlt eine neue, fast greifbare Expressivität und Kraft, die die Synthese von archaischen und modernen Formen mit überwältigender Leidenschaft und Würde erfüllt.

²¹³ IRENA KRAŠEVAC, Ivan Meštrović i secesija. Beč. München. Prag. 1900–1910 [Ivan Meštrović und Jugendstil. Wien. München. Prag. 1900–1910] (Zagreb 2002) 93, Abb. 95.

²¹⁴ TANJA ZIMMERMANN, Ausstellungswesen und transnationales nation building im Ersten und Zweiten Jugoslawien; in: DIES. (Hg.), Brüderlichkeit und Bruderzwist. Mediale Inszenierungen des Aufbaus und des Niedergangs politischer Gemeinschaften in Ost- und Südosteuropa (Göttingen 2014) 231–247.

Die slowenische Moderne

Die slowenische Malerei und Skulptur hatte mit dem Umstand zu kämpfen, dass sich die Künstler nur auf eine sehr kleine bürgerliche Schicht stützen konnten, die finanziell nicht besonders gut gestellt war, auch war Laibach keine Großstadt²¹⁵. Immerhin gab es ein „Landesmuseum“, wo Dokumente der Kultur aller in der Region lebenden Nationen und Ethnien gesammelt wurden, dessen malerisch-dekorative Gestaltung in den 1880er-Jahren durch Janez und Jurij Šubic (1855–1890) erfolgte²¹⁶. Jurij Šubic lebte wie die meisten slowenischen Künstler vor 1890 im Ausland und war der erste slowenische Maler, der seine Werke in den Pariser Salons ausstellte; er lebte über zehn Jahre in Paris. Die meisten slowenischen Maler studierten allerdings in München, wie Ferdo Vesel (1861–1946), der mit volkstümlichen Genrebildern bekannt wurde. Ivana Kobilca (1861–1926) studierte in Wien, München und Paris und war eine Vertreterin eines an Bastien-Lepage orientierten Pleinair-Naturalismus. Sie war eine ausgezeichnete Porträtistin, die für den Bosnien-Band des „Kronprinzenwerks“ viele Illustrationen schuf und auch von ihren Zeitgenossen hoch geschätzt wurde. Ihre Komposition „*Der Sommer*“ (1889/90) wurde im Pariser Salon National 1891 ausgestellt.

Von 1897 bis 1906 lebte sie in Sarajewo (*Sarajevo*), von 1907 bis 1914 in Berlin, wo sie mit lockerer Pinselführung und heller Farbenwelt ihre realistischen und doch lyrischen Porträts schuf. Der rätselhafteste slowenische Maler war Anton Ažbe (1862–1905). Er hatte in Wien und München studiert und dort eine eigene Malerschule gegründet. Nur wenige Werke sind von ihm erhalten, er blieb aber als Lehrer von Kandinsky und Jawlensky in Erinnerung.

Im Jahre 1899 wurde der slowenische Kunstverein *Slovensko Umeltniško Društvo* [Slowenische Kunstgesellschaft] gegründet, das Ausstellungsgebäude wurde allerdings erst 1908/09 in Laibach errichtet, dessen Auftraggeber der unermüdliche Kunstorganisateur und Maler Rihard Jakopič war, der Entwurf stammte vom Otto-Wagner-Schüler Max Fabiani. Die in den 1890er-Jahren in München lebenden und studierenden slowenischen Maler bevorzugten die Privatschule ihres Landsmanns Anton Ažbe. Vier von ihnen, Richard Jakopič (1869–1943), Ivan Grohar (1867–1911), Matija Jama (1872–1947) und Matej Sternen (1870–1949), wirkten auch organisatorisch in ihrer Heimat. Der mutigste Erneuerer unter den slowenischen Impressionisten war Richard Jakopič, der sich unermüdlich für das künstlerische Leben in Laibach engagierte.

Die erste Ausstellung des *Slovensko Umeltniško Društvo* fand im September 1900 im Laibacher Rathaus statt. 32 Künstler stellten 191 Werke aus, die Ausstellung war ein großer Erfolg. Auf der nächsten Ausstellung im Jahre 1902 dominierten die Arbeiten von Jakopič und Jama. Als neunköpfige Gruppe stellten sie sich im Februar 1904 unter dem Namen *Künstlervereinigung Sava* in Wien in der Galerie Miethke vor. Ihre neoimpressionistischen Bilder wurden von der Wiener Kunstkritik begeistert aufgenommen.

²¹⁵ CLEGG, Art, Design and Architecture 94–99.

²¹⁶ DAMJAN PRELOVŠEK, Die Kunst um die Jahrhundertwende bei den Südslawen; in: HARRY KÜHNEL (Hg.), Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. 2. Teil. 1880–1916 – Glanz und Elend. Beiträge. Niederösterreichische Landesausstellung Schloss Grafenegg 9. Mai – 26. Oktober 1984 (Wien 1984) 318–325.



Abb. 39: IVANA KOBILCA, SOMMER, 1889, Öl auf Leinwand, 180 x 140 cm, Narodna galerija (Inv. Nr. S 165), Ljubljana. © Narodna galerija, Ljubljana.

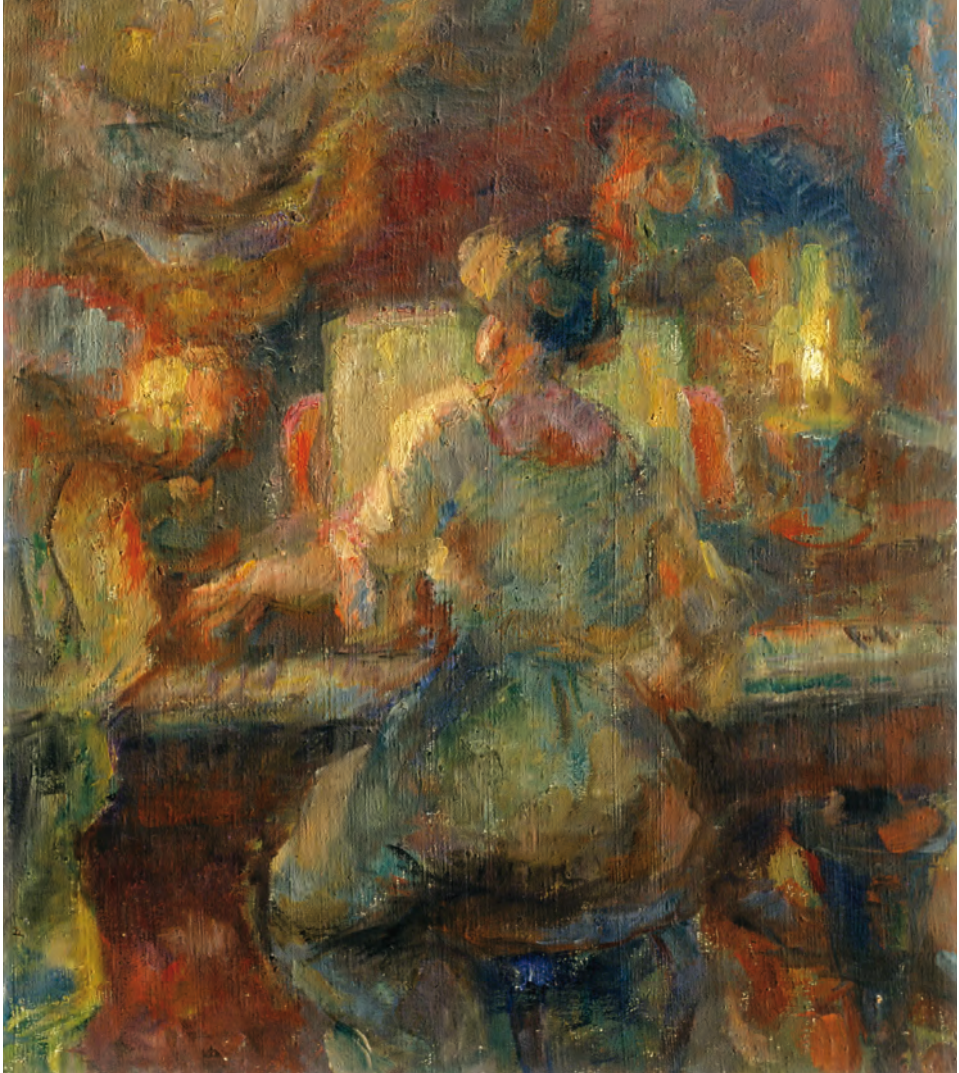


Abb. 40: RIHARD JAKOPIČ, AM KLAVIER (NOCTURNE), 1912, Öl auf Leinwand, 67 x 68 cm, Narodna galerija (Inv. Nr. S 3068), Ljubljana. © Narodna galerija, Ljubljana.

men²¹⁷. Man betrachtete sie als Künstler, die den Stil Segantinis fortsetzten, das k. u. k. Kultusministerium erwarb drei ihrer Landschaftsbilder für die Moderne Galerie, was eine wichtige offizielle Anerkennung war. Die in Wien lebenden Schriftsteller Ivan Cankar und Oton Župančič trugen wesentlich zur Bekanntheit dieser Maler bei. Ihnen

²¹⁷ CLEGG, Art, Design and Architecture 138.

war es auch zu verdanken, dass sie selbst im konservativen Laibach Anerkennung fanden. Ivan Grohar malte divisionistische Landschaften, die für die Slowenen emblematische Bilder ihrer Heimat waren. Die nächste wichtige Ausstellung dieser heute als „slowenische Impressionisten“ bezeichneten Gruppe fand 1907 in Triest statt, wodurch die slowenische kulturelle Präsenz gegenüber der italienischen gestärkt werden sollte²¹⁸. Die Gruppe zerfiel noch vor dem Ersten Weltkrieg, ihre Mitglieder waren aber weiterhin künstlerisch tätig. Jakopič gründete 1909 auf eigene Kosten die erste slowenische Kunstgalerie in Laibach, leitete eine Malerschule und war eines der Gründungsmitglieder der Nationalgalerie und der Slowenischen Akademie²¹⁹. In seinen Bildern suchte er nach neuen stilistischen Lösungen. Nach seiner divisionistischen Periode entwickelte er einen mit Licht und Farben durchfluteten Stil, in dem die Formen beinahe völlig aufgelöst sind.

In den 1890er-Jahren nahm die Malerei überall in der Monarchie Aufschwung und nach 1900 dominierten moderne, gegen den Historismus gerichtete Stilrichtungen (Pleinair, Symbolismus und individuelle Varianten des Art nouveau und der Sezession). Neue Künstlervereine wurden gegründet, die den Kunstmarkt erstaunlich schnell eroberten, durch einen regen Austausch von Ausstellungen wurden die internationalen Kontakte intensiviert. Dadurch wurde der Wechsel von Stil- und Modewellen europaweit beschleunigt. Mit Unterstützung der Tagespresse rückten die Kunstausstellungen in den Fokus des gesellschaftlichen Interesses und die führenden modernen Künstler erhielten bald auch staatliche Aufträge. Durch ihre Unterrichtstätigkeit konnten die Vertreter der ersten Generation der Moderne neue Kunstschulen begründen, die auch nach dem Ende der Monarchie fortwirkten.

3. Die zweite Generation der Moderne: Die radikale Avantgarde

In den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts verloren die Sezession und der Jugendstil überall in Europa an Schwung. Die Bedeutung des französischen Impressionismus, der den Kanon des europäischen Modernismus geprägt und den Kunstmarkt weiter beherrscht hatte, war für die jüngste, nach 1905 auftretende Generation nicht mehr aktuell. Ebenso antiquiert schienen der Symbolismus und andere in den 1890er-Jahren entstandene individuelle Stilsynthesen. Der Prozess der kulturellen Modernisierung suggerierte den Künstlern der jüngsten Generation einen Imperativ der radikalen Erneuerung. Im Zeichen der Modernität wurde mit den traditionellen Ausdrucksformen gebrochen und in Stil und Weltanschauung etwas völlig Neues gesucht. In allen bedeutenden künstlerischen Zentren Europas kam es um das Jahr 1905 herum zu einem Aufstand gegen die Ideale und den Stil der Vätergeneration. Von Paris bis Moskau (*Moskva*) trugen außen- und innenpolitische Spannungen zur Radikalisierung der in den 1880er-Jahren geborenen jungen Künstlergeneration bei. In der Literatur, der

²¹⁸ EBD. 139.

²¹⁹ MATEJA BREŠČAK (Hg.), *One Hundred Works of Art of the National Gallery of Slovenia* (Ljubljana 2016).

Malerei und der Musik wurden die bisherigen Wertsysteme und Grundvorstellungen in Frage gestellt, anarchistische und Traditionen zerstörende Gesten gewannen an Raum. Es war ein dramatischer Paradigmenwechsel in der Elitekultur, der sich vor dem Hintergrund einer rasant wachsenden Massenkultur abspielte, die neue Medien wie den Film nutzte.

In der Donaumonarchie stellten die eskalierenden nationalen und sozialen Probleme die bisherige politische Ordnung in Frage, Massenparteien prägten die Innenpolitik. In Wien, Prag und Budapest reagierten die Künstler mit Spannung und Unzufriedenheit, also entweder mit Realitätsflucht oder mit einer radikalen Revolte auf die neuen Herausforderungen. In allen Kunstzentren der Monarchie gingen die jungen Künstler an die Grenzen der jeweiligen Ausdrucksmöglichkeiten und Inhalte und brachen mit Traditionen, um neue Ausdrucksformen zu schaffen. Dieser Zeit der Beschleunigung und der Freisetzung neuer kreativer Energien bereitete der Erste Weltkrieg ein Ende. Ihre Ergebnisse und ihre Wirkung setzten sich jedoch während des Krieges fort, um danach sowohl in der Eliten- als auch in der Massenkultur entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung der europäischen Kunst zu nehmen.

Die österreichische Avantgarde in Wien seit 1905

Das Jahr 1905 stellte für die bildende Kunst in Wien eine Zäsur dar, denn die Spannungen innerhalb der *Secession* wurden so unerträglich, dass 18 Künstler aus der Vereinigung ausschieden, darunter Carl Moll und Gustav Klimt, die bis dahin die Ausstellungspolitik bestimmt hatten. Der Stilpluralismus hatte sich in zwei Gruppen verdichtet, nämlich um die – im damaligen Wortgebrauch als „Stilkünstler“ bezeichnete – Klimt-Gruppe und um die „Naturalisten“, zu der die Pleinair-Maler und die Vertreter des Spätimpressionismus gehörten²²⁰. Die Klimt-Gruppe räumte dem Kunstgewerbe einen wesentlich größeren Platz ein und arbeitete im Sinne des „Gesamtkunstwerks“ eng mit den führenden Architekten zusammen, darunter mit Otto Wagner und Josef Hoffmann. Für die Naturalisten stand hingegen die Malerei im Mittelpunkt. Auslöser für den Bruch war, dass Carl Moll zum Leiter der bedeutendsten kommerziellen Galerie in Wien – der Galerie Miethke – wurde und eine enge Zusammenarbeit mit der *Secession* anstrebte, was die um Engelhardt gruppierten Maler jedoch mit Hinweis auf die bisherige Ablehnung einer kommerziellen Ausrichtung grundsätzlich ablehnten. Bei einer Abstimmung im Juni 1905 unterlag die Klimt-Gruppe mit einer Stimme und schied aus der *Secession* aus²²¹. Sie nahm auch die plutokratische Mäzenateneelite Wiens mit sich. Die bekanntesten Wiener Künstler stellten nun nicht mehr in der *Secession* aus, sondern in der Galerie Miethke²²².

²²⁰ HILGER, Geschichte 49 f.

²²¹ Es handelte sich um 18 Künstler: J. M. Auchentaller, W. Bernatzik, A. Boehm, J. Hoffmann, A. Hölzel, F. W. Jäger, G. Klimt, M. Kurzweil, W. List, R. Luksch, F. Metzner, C. Moll, K. Moser, F. v. Myrbach, E. Orlik, A. Roller, H. Schwaiger und O. Wagner.

²²² TOBIAS G. NATTER, Die Galerie Miethke. Eine Kunsthandlung im Zentrum der Moderne. Katalog zur Ausstellung im Jüdischen Museum der Stadt Wien, 19. November 2003 bis 8. Februar 2004 (Wien 2003).



Abb. 41: Oskar Kokoschka, PLAKAT FÜR DAS SOMMERTHEATER IN DER KUNSTSCHAU, 1909, Farblithografie auf Papier, 125 x 82 cm, Leopold Museum (Inv. Nr. 2673), Wien.²²³

²²³ RUDOLF LEOPOLD, ROMAN SCHULER (Hg.), Leopold. Meisterwerke aus dem Leopold Museum (Wien-Köln 2001) 185.

Das internationale Gewicht der verbliebenen *Secession* war nun wesentlich geringer, obwohl noch immer bedeutende Künstler wie Josef Engelhardt und Josef Plečnik zu ihr gehörten. Im Jahre 1907 wurden die Zugangsbedingungen erschwert: Um einen neuen Künstler aufnehmen zu können, waren zwei Drittel der Mitgliederstimmen notwendig, der Bund verlor dadurch seine Offenheit²²⁴. Weiterhin wurden jährlich drei Ausstellungen veranstaltet und ausländische Künstlergesellschaften eingeladen – so kam es zu wichtigen polnischen, deutschen, russischen und französischen Ausstellungen und im November 1910 zur aufsehenerregenden Schau „Die Kunst der Frau“. Das kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass die früheren revolutionären Erneuerer anderswo ausstellten. Ein ähnlich eklektisches Programm hatte auch der 1900 gegründete und seit 1902 zehn Jahre hindurch über ein eigenes Ausstellungsgebäude verfügende *Hagenbund*²²⁵, in dem neben gemäßigt modernen Malern auch moderne tschechische und polnische Künstlervereinigungen ausstellten²²⁶. Die interessanteste und immer neuere, hauptsächlich französische Stile vorstellende Galerie Wiens war jedoch ab 1905 die Galerie Miethke, zeitweise auch die Galerie Pisko. Auf Anregung von Carl Moll wurden hier die Gemälde aller großen französischen Postimpressionisten ausgestellt: van Gogh (1906), Paul Gauguin (1907) und Toulouse-Lautrec (1909). Die Galerie beschaffte für die reichen österreichischen und ungarischen Kunstsammler der Monarchie die gewünschten Werke am internationalen Kunstmarkt. Die Präsentation ausländischer Werke bewirkte in Wien, Prag und Budapest ab 1907/08 die Hinwendung der jüngeren Künstlergeneration zum Expressionismus.

Den letzten großen künstlerischen Aufmarsch der Klimt-Gruppe stellte im Jahre 1908 die „Kunstschau“²²⁷ dar. Zehn Jahre nach der ersten Secessionsausstellung bewiesen die Künstler dieses Elitekreises²²⁸, dass sie einen lokalen modernen Gesamtkunstwerk-Stil geschaffen hatten, der exklusiv wienerisch war. Das Ministerium stellte den Ort zur Verfügung, der Pavillon wurde von der Stadt Wien subventioniert, hauptsächlich wurde die Unternehmung allerdings von Mäzenen finanziert. Auf diese Weise konnte der Klimt-Kreis zum ersten und zum letzten Mal seine Utopie, die von der Wiege bis zum Grab dauernde Durchdringung des Lebens durch die Kunst, verwirklichen. Vom Kinderzimmer bis zum Musterfriedhof planten die Künstler alles im Geiste und der Formenwelt der „Stilkunst“. Der ästhetische Mittelpunkt der Schau war der Klimt-Saal mit 16 neuen Gemälden, darunter das Bloch-Bauer Porträt und das gerade fertiggestellte Hauptwerk des „Goldenen Zeitalters“, „*Der Kuss*“, das der Staat für die Moderne Galerie erwarb. Auch wenn die Vertreter der Stilkunst den Gesamteindruck der Ausstellung do-

²²⁴ HILGER, Geschichte 53.

²²⁵ TOBIAS G. NATTER (Hg.), Die verlorene Moderne. Der Künstlerbund Hagen 1900–1938. Eine Ausstellung der Österreichischen Galerie im Schloß Halbturn, Burgenland. 7. Mai bis 26. Oktober 1993 (Wien 1993).

²²⁶ Beispielsweise Ausstellungen der Vereinigungen *Mánes* und *Sztuka* oder der ungarischen Gruppe *Kéve*. HUSSLEIN-ARCO, BOECKL, KREJCI (Hgg.), Hagenbund

²²⁷ HUSSLEIN-ARCO, WEIDINGER (Hgg.), Gustav Klimt und die Kunstschau.

²²⁸ Obwohl der Kreis retrospektiv Klimt-Kreis genannt wurde, spielten auch andere Künstler eine bedeutende Rolle bei der Entwicklung des Wiener Secessionsstils, der von Josef Hoffmann und Kolo Moser geprägt wurde. Klimt hatte sich der Zusammenstellung des malerischen Materials gewidmet und hielt die Eröffnungsrede.

minierten, so nahmen an der Kunstschau doch 179 Künstler teil, darunter sehr viele Vertreter des Kunstgewerbes.

Die bis Herbst geöffnete Ausstellung wurde allerdings von weit weniger Personen besucht, als es die veranstaltenden Künstler erwartet hatten. Sie mussten erstaunt zur Kenntnis nehmen, dass sie für das breite Publikum nicht mehr die Bedeutung hatten wie zur Glanzzeit der *Secession*. Ein kleiner, wenn auch außerordentlich reicher Kreis von Mäzenen ermöglichte es ihnen, ihre künstlerischen Vorhaben auch weiterhin zu verwirklichen, wobei sie immer luxuriösere Villen und Interieurs entwarfen. Die Porträts und Landschaftsbilder Klimts entstanden für diese Auftraggeber. Diesem schichtspezifischen Geschmack diente auch der Stil der *Wiener Werkstätte*. Auch wenn sie – vor allem Josef Hoffmann – Wien und den „österreichischen Stil“ auf internationalen Ausstellungen – Rom, Venedig und Köln – vertraten und im künstlerischen Leben der Kaiserstadt ihnen die Hochachtung entgegengebracht wurde, die angesehenen Meistern des Gestern zustand, für die Zukunft der Kunst waren sie nicht mehr maßgeblich. Selbstlos unterstützten sie die talentierte junge neue Künstlergeneration. So lud Klimt Oskar Kokoschka und Max Oppenheimer zur Teilnahme an der ersten Kunstschau ein, er bot damit konservativen Kritikern eine neue Angriffsfläche, verhalf den jungen Künstlern aber zu Bekanntheit.

Die „Internationale Kunstschau“ des Jahres 1909 präsentierte berühmte zeitgenössische Maler aus dem Ausland, die eine große Wirkung auf die heimischen jungen Künstler ausübten. Die französische Malerei war breit vertreten, angefangen von der Gruppe *Nabis* über van Gogh und Gauguin bis zu Matisse wurden die Werke der wichtigsten Meister ausgestellt. Auf dieser zweiten Kunstschau stellte auch – was übrigens Klimt zu verdanken war – neben Kokoschka ein anderes außerordentliches Talent, nämlich Egon Schiele, vier Gemälde aus. Die Bilder wurden von der Kritik kaum wahrgenommen, dennoch signalisierten sie, dass eine neue, von allem Bisherigen abweichende, radikale Kunsttendenz entstanden war. Durch die Unterstützung der arrivierten Künstler traten die Wiener Frühexpressionisten nicht aggressiv und kämpferisch gegen die erste Generation der Moderne auf, sondern übernahmen viel aus deren künstlerischem Erbe, etwa in der Themenwahl, auch wenn sie es mit anderen stilistischen Mitteln formten und interpretierten.

Egon Schiele organisierte 1909 mit aus der Akademie ausgeschiedenen Malern die *Neukunstgruppe*, ihr gehörten unter anderen Anton Faistauer, Albert Paris Gütersloh, Hans Böhler, Franz Wiegele und Anton Kolig an. Sie stellten im Dezember 1909 im „Kunstsalon Pisko“ aus, nur Arthur Roessler, der Kritiker der *Arbeiterzeitung*, berichtete darüber: „Die ‚Neukunstgruppe‘ entstand nicht aus irgendeiner Erwägung praktischer, kunstpolitischer oder besonders ästhetischer Natur, sie ist keine spekulative Gründung und nicht von dem Verlangen beherrscht, ‚Schule‘ zu machen, sondern sie kam gewissermaßen ungewollt zusammen, durch einen Akt der Notwehr, den ihr die Akademie aufzwang.“²²⁹ Ihre zweite Ausstellung fand im Februar 1911 im *Hagenbund* statt. Daran nahm Schiele allerdings nicht mehr teil, Kokoschka hingegen schloss sich ihr mit einem ganzen Saal von Porträts an und erntete damit ein skandalträchtiges

²²⁹ ARTHUR ROESSLER, Neukunstgruppe. Ausstellung im Kunstsalon Pisko; in: *Arbeiter Zeitung* vom 7. Dezember 1909, Morgenblatt.

Echo²³⁰. Die dritte und letzte Gruppenausstellung wurde im Budapester Künstlerhaus organisiert. Danach zerstreuten sich die Mitglieder dieser lockeren Gruppe und begaben sich auf individuelle Wege.

Die Wiener Avantgarde der bildenden Künste verfügte vor dem Ersten Weltkrieg über drei auch nach internationalem Maßstab herausragende Maler, nämlich Richard Gerstl, Oskar Kokoschka und Egon Schiele. Sie wurden völlig unterschiedlich beurteilt, sodass Gerstl lange Zeit aus dem Kanon der österreichischen Malerei herausfiel. Bei jedem von ihnen waren eine entwickelte psychologische Sensibilität, ein großes Maß an künstlerischem Bewusstsein, gleichzeitig aber auch eine gewisse Engstirnigkeit und eine narzisstische Haltung kennzeichnend. Dies führte dazu, dass sie nur auf die Ereignisse innerhalb ihrer eigenen privilegierten Künstlerwelt und auf innere Positionskämpfe achteten und ihre Themenwahl narzisstisch geprägt war²³¹.

Der radikalste Künstler war der nach einer grundlegenden Erneuerung strebende Richard Gerstl (1883–1907), der sich aber aufgrund seiner mangelnden Kompromissfähigkeit gleichsam selbst aus dem zeitgenössischen Künstlerleben aussperrte. Sogar in der Fachwelt war er wenig bekannt, obwohl er heute als erster Vertreter des österreichischen Expressionismus gilt. Er war auch als Musikkritiker tätig und durch seine Verbindung zu Schönberg kam er schon 1905 in Kontakt zur radikalen Avantgarde. Sowohl hinsichtlich seiner Attitüden als auch seiner Gegnerschaft zu den Traditionen der visuellen Sprache war er von extremem Jähzorn geprägt. Sein Lebenswerk blieb durch seinen frühen Freitod ein Torso, von den wenigen Bildern, die er hinterließ, gingen einige in Richtung Abstraktion („*Familie Schönberg*“, 1906). Seine Werke zeugen von einem außerordentlich individuell gestimmten, nach einem Bruch mit den Traditionen suchenden Geist. Aus der österreichischen Malerei seiner Zeit ist er nicht mehr wegzudenken, in internationaler Hinsicht – gerade weil er nicht „sichtbar“ war – tritt Gerstl aber nicht mit einem solchen Gewicht wie Kokoschka oder Schiele hervor, obwohl er sie künstlerisch in seinem abstrahierenden Realismus sogar überholte („*Selbstporträt, lachend*“, 1908)²³².

Der Bahnbrecher des Expressionismus war Oskar Kokoschka (1886–1980). Klimt nahm ihn in die Kunstschau auf und verschaffte ihm bei der *Wiener Werkstätte* Aufträge. Sein auf der Kunstausstellung von 1908 präsentiertes illustriertes Märchenalbum „*Träumende Knaben*“ löste noch keine Empörung bei der Kritik aus, sein Drama „*Mörder, Hoffnung der Frauen*“ von 1909 hingegen schon. Es handelte sich dabei eher um eine Pantomime als um ein wirkliches Theaterstück. Das Stück und das brutal formulierte

²³⁰ GEMMA BLACKSHAW, der moderne Mensch als „Wahnsinniger. Die Darstellung psychischer Krankheit in Wiener Portraits; in: GEMMA BLACKSHAW, LESLIE TOPP (Hgg.), *Madness and Modernity. Kunst und Wahn in Wien um 1900*. Wien-Museum 21. Jänner 2010 bis 2. Mai 2010 (Wien 2009) 50–69, hier 55–68.

²³¹ Im Gegensatz zu den Künstlern anderer Nationen der Monarchie flüchteten die Wiener in übertragenem Sinne „vor den weiteren gesellschaftlichen Aspekten der Wirklichkeit, die Reaktion auf die politischen Ereignisse fehlen sowohl in ihrer Korrespondenz als auch in ihren Memoiren“. OSKAR KOKOSCHKA, *Mein Leben* (München 1971).

²³² KLAUS ALBRECHT SCHRÖDER (Hg.), *Richard Gerstl, 1883–1908. Anlässlich der Ausstellung ‚Richard Gerstl: 1883 –1908‘ im Kunstforum der Bank Austria, Wien, 21. September bis 28. November 1993, im Kunsthaus Zürich, 25. März bis 25. Mai 1994* (Wien 1993).



Abb. 42: RICHARD GERSTL, SELBSTPORTRÄT LACHEND, Öl auf Leinwand, 40 x 30,5 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Inv. Nr. 4035. © Belvedere, Wien.

Plakat waren eine Kriegserklärung an den Schönheitskult der Wiener „Stilkunst“. Es zeigt die schonungslose Gnadenlosigkeit des Geschlechterkampfes auf, was für das bürgerliche Publikum unannehmbar war, sodass es noch während der Aufführung im Publikum zu einer Schlägerei kam. Der dadurch ausgelöste Skandal trieb Kokoschka aus dem Klimt-Kreis und dessen Ästhetizismus heraus in das Lager seiner radikalen Gegner um den Journalisten Karl Kraus. Diese Gruppe von Wiener Intellektuellen hatte sich die Aufdeckung der sozialen Missstände und der Doppelmoral zur Aufgabe gemacht. Auf Empfehlung von Adolf Loos verschaffte ihm diese Gruppe neue Aufträge²³³, wobei damals auch die Porträts von Karl Kraus und Adolf Loos entstanden. Die Auftraggeber Kokoschkas stammten einerseits aus der Welt der wohlhabenden

²³³ Loos bot Kokoschka an, für den Fall, dass eine dargestellte Person das angefertigte Porträt ablehnt, das Werk zu übernehmen und zu bezahlen. Loos erwarb 25 Kokoschka-Porträts. Siehe WERNER J. SCHWEIGER, Der junge Kokoschka. Leben und Werk 1904–1914 (Wien–München 1983) 116–123.



Abb. 43: OSKAR KOKOSCHKA, WINDSBRAUT, Öl auf Leinwand, 1913–1914.
© Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte.

Wiener jüdischen Händler, andererseits aus dem Kreis der oppositionellen Meinungsmacher der Wiener Intellektuellenwelt.

Kokoschka malte ab 1909/10 Porträts, deren krampfhaftes Linienführung und Charakterdarstellung, die nicht frei von Groteskem, in ihren Verzerrungen aber ergreifend ist, den Einfluss van Goghs verraten. Beim jungen Kokoschka war allerdings das Porträt nicht so sehr eine Projizierung der Emotionen des Schaffenden, die verkrampften, später splitterigen Pinselzüge, die das Zittern und Vibrieren der Nervenstränge heraufbeschwören, waren vielmehr die Diagnose der psychischen Befindlichkeit und der seelischen Traumata seiner Modelle. Die ersten Porträts wurden erstmals 1911 im *Hagenbund* auf der zweiten Ausstellung der *Neukunstgruppe* gezeigt²³⁴. Das Echo der offiziellen Kritik war äußerst negativ, durch den Skandal wurde Kokoschka aber bekannt. Mit seinen Stilexperimenten beschriftete er Neues und verschaffte sich damit in der Künstlerwelt Anerkennung und Achtung. Auch die Berliner Zeitschrift *Sturm* – das tonangebende Organ des deutschen Expressionismus – veröffentlichte seine Graphiken. Er war somit in der Avantgarde angekommen und berühmt geworden. Die Intensität und Glaubwürdigkeit der auf seinen Porträts dargestellten Persönlichkeiten wird durch die sie umgebende Aura verstärkt, sie erschließt eine versteckte spirituelle Dimension, ohne dass dies dem Betrachter bewusst wird. Die Auftraggeber und Modelle konnten diese Porträts – in denen sie durchleuchtet und versteckte innere

²³⁴ Die Ausstellung nannte sich „Sonderausstellung Malerei und Plastik“. Kokoschka stellte dort 25 Bilder aus. SCHWEIGER, Der junge Kokoschka 165–196.

Spannungen zum Vorschein gebracht wurden, wobei häufig ihr späteres, gealtertes und vergrämtes Ich vorweggenommen wurde – vielfach nicht akzeptieren. Die gnadenlosen Hervorhebungen und Verzerrungen des Expressionismus waren auch für das allgemeine Publikum, das in der Kunst das Schöne und die Harmonie suchte, nicht akzeptabel. Aber auch im elitären Publikum mit seinem ausgewählten Geschmack konnten nur wenige die Ästhetik Kokoschkas annehmen, die so gegensätzlich zu derjenigen der *Secession* war. Dennoch, die Provokationen und Skandale waren für ihn außerordentlich nützlich. Die wenigen dem Neuen aufgeschlossenen Kritiker sicherten Kokoschka eine angemessene Öffentlichkeit und es fand sich schnell ein kleiner Kreis von Mäzenen, die die frühexpressionistischen Maler mit Aufträgen unterstützte und ihnen dadurch ein Auskommen sicherte²³⁵. Zu Kokoschkas Erfolg trug bei, dass sich sein Stil um 1911 änderte. Seine Farben wurden transparenter, opalfarben und die Bildoberflächen durchliefen die Netze der Bruchlinien kubistischer Prismen. Seine Liebesbeziehung zu Alma Mahler brachte eine thematische Bereicherung und inspirierte eines seiner Meisterwerke, in dem Kokoschka zur symbolistischen Tradition zurückkehrte: Die „*Windsbraut*“ (1914), Zeugnis der leidenschaftlichen Liebe für Alma Mahler, wurde – bereichert durch die Aura von Tristan und Isolde – zu einem der Hauptwerke des österreichischen Frühexpressionismus. Nach einer schweren Kriegsverletzung veränderte sich die Malerei Kokoschkas und er zog 1917 nach Dresden, das österreichische Kunstleben verfolgte er für lange Zeit nur mehr von außen.

Das Lebenswerk Egon Schieles (1890–1918), dem nur ein tragisch kurzes Leben beschieden war, war das einheitlichste und – sowohl hinsichtlich seines Geistes als auch seines Stils – das am stärksten eigengesetzlich geprägte des frühen Wiener Expressionismus. Sein virtuosos Zeichentalent machte es möglich, nur auf das für ihn Wichtigste zu achten, um Leid und Agonie des von der Sexualität gemarterten Körpers und Geistes mit dämonischer Besessenheit zu analysieren²³⁶. Wenn es einen Künstler gab, der sein Lebenswerk im Zeichen von Eros und Thanatos schuf, dann war es Schiele. Seinen Themenkreis übernahm er (teilweise) von Klimt, während aber bei Klimt der Eros das Pfand der Glückseligkeit ist, ist bei Schiele der Eros die dunkle Kraft der Triebe, die Seele und der Körper erscheinen als die Sklaven des Eros²³⁷.

Schiele, der 1909 die Akademie verließ, begleiteten seit seiner Kindheit ein ungewöhnliches Interesse für Sexualität und das Trauma, das der Tod seines Vaters verursacht hatte. Daneben festigte sich – im Bewusstsein seines schon früh erkannten unvergleichlichen zeichnerischen Talents – in ihm die Überzeugung, ein genialer Maler zu sein. Wenige junge Künstler waren so narzisstisch veranlagt und nur wenigen gelang es, ihr Image als junges Genie so meisterhaft zu konstruieren wie er, wobei er sich auch die Kritik zunutze machte, um möglichst schnell bekannt zu werden²³⁸. Er war erst 20 Jahre alt, als sich Arthur Roessler, ein einflussreicher Kunstkritiker, und Carl Reininghaus, ein angesehener Mäzen,

²³⁵ SCHWEIGER, Der junge Kokoschka 142–164.

²³⁶ KLAUS ALBRECHT SCHRÖDER, Egon Schiele. Eros und Passion (München 1998).

²³⁷ JANE KALLIR, Egon Schiele: The Complete Works. Including a Biography and a Catalogue Raisonné (New York 1990).

²³⁸ ROBERT JENSEN, A Matter of Professionalism. Marketing Identity in Fin-de-Siècle Vienna; in: STEVEN BELLER (Hg.), Rethinking Vienna 1900 (=Austrian History, Culture, and Society 3, New York–Oxford 2001) 195–219.



Abb. 44: EGON SCHIELE, DER TOD UND DAS MÄDCHEN, 1914, Öl auf Leinwand, 150 x 180 cm, Belvedere (Inv. Nr. 3171), Wien. © Belvedere, Wien.

an seine Seite stellten. Sein Auskommen sicherten ihm die fast pornographischen Modellzeichnungen. Von 1911 an erfüllte Wally Neuzil die Rolle eines „Mädchens für alles“. Die künstlerische Bindung von Schiele an Klimt war auch eine Art von Vatersuche, die Paraphrasen der Klimt-Kompositionen stellen allerdings die Weltanschauung des Meisters in ihren Grundlagen in Frage („*Kardinal und Nonne*“)²³⁹. Seine erste eigene Ausstellung hatte Schiele 1911 in der Galerie Miethke. Auch deutsche Galerien wurden auf ihn aufmerksam. 1912 stellte er in München sowie im Wiener *Hagenbund* aus, er erhielt immer mehr Aufträge. 1913 begann er für die Berliner Zeitschrift *Aktion* zu arbeiten, er stellte in Budapest, Köln, Dresden, Paris und Rom aus und wurde zu einem international anerkannten Expressionisten. Im Sommer 1914 heiratete er und rückte als Soldat ein, musste aber nicht an die Front. Von 1917 an leistete er Dienst in Wien, was ihm die Möglichkeit gab, zu malen. Im März 1918 trat er in der *Secession* mit 50 Bildern auf und erzielte einen großen Erfolg. Er starb am 28. Oktober 1918 an der Spanischen Grippe.

Die Repräsentanten der radikalen österreichischen Avantgarde – die Frühexpressionisten – unterschieden sich von ihren tschechischen, ungarischen oder polnischen Zeitgenossen, indem sie sich nicht ins politische Leben ihrer Zeit einschalteten und nicht mit der linken politischen Elite zusammenarbeiteten. Soweit heute rekonstruiert werden kann,

²³⁹ ILONA SÁRMÁNY-PARSONS, Vienna, City of Eros and Thanatos; in: KATA BODOR (Hg.), Egon Schiele and his Age. Masterpieces from the Leopold Museum Vienna. Exhibition 26 June – 29 September 2013 (Budapest 2013) 8–37.

waren sie weitgehend unpolitisch, der Ausbruch des Krieges traf sie völlig unerwartet, eine häufig in ihren Werken konstatierte Vorahnung der politischen Krise ist eine aus dem Zeitgeist hervorgehende nachträgliche Konstruktion. Im Gegensatz zur vorherigen Generation kamen diese Künstler, mit Ausnahme von Gerstl, aus einfachen Verhältnissen. Sie kannten Entbehrungen und waren Zeugen des Elends der Vorstädte, auch wenn sie es nicht darstellten. Ihr Wien war nicht das von Klimt, sie wollten aber im Bewusstsein ihrer eigenen Genialität und ihres eigenen Stils Klimts luxuriöses Wien erobern. Die neue Generation umfasste – neben den drei genannten großen Persönlichkeiten – auch eine Reihe von sehr talentierten „Farb-Expressionisten“, die erst nach dem Krieg bekannt wurden: Anton Faistauer, Anton Kolig, Hans Böhler, Franz Wiegele und Albert Paris Gütersloh konzentrierten sich nicht auf das urbane Leben, sondern auf dessen Modernität und kehrten im Zeichen des Ästhetizismus zu traditionelleren Themen zurück.

Ein weiterer bedeutender Maler des Wiener Frühexpressionismus war Max Oppenheimer (1885–1954)²⁴⁰. Als Halbjude und Waisenkind hatte er eine andere Sozialisation als Schiele und Kokoschka. Er studierte in Prag und kehrte erst 1908 nach Wien zurück, wo er in der Kunstschau ausstellte. Mopp – wie Oppenheimer seine Bilder signierte und er sich selbst nannte – war seit 1909 in enger Freundschaft mit Schiele verbunden. Sie lebten in einem gemeinsamen Atelier und malten zusammen über Monate. Schiele übernahm auf seinen damaligen Ölgemälden die braune Farbenwelt von Mopp, ließ den dekorativen Hintergrund weg und setzte seine Figuren in einen leeren Raum, beispielsweise auf den Porträts von Roessler und Kosmack. Die Inspiration durch die Vorbilder seines Freundes ist darin nicht zu verkennen. Oppenheimer malte seit 1909 Porträts vieler berühmter Wiener Persönlichkeiten, darunter von Schönberg, Schnitzler und Freud²⁴¹.

Damals widmete sich Kokoschka mit begeisterter Unterstützung von Herwarth Walden bereits in Berlin seiner internationalen Karriere. Er trat in Wien erst wieder auf, als er erfuhr, dass ein Buch über Oppenheimer im Entstehen war und dieser außerdem bei Thannhauser in München, in einer der wichtigsten auf moderne zeitgenössische Kunst spezialisierten deutschen Galerien, ausstellen würde. Kokoschka leitete daraufhin mithilfe seiner Freunde eine schonungslose Diskreditierungskampagne gegen den als gefährlichen Rivalen empfundenen Oppenheimer ein und beschuldigte ihn des Stilplagiats²⁴². Kokoschka, der in der internationalen Expressionisten-Avantgarde bereits über sehr gute Verbindungen verfügte, verhinderte das Erscheinen des Oppenheimer-Buches und in der Wiener Künstlerelite wurde Oppenheimer tatsächlich zuneh-

²⁴⁰ TOBIAS G. NATTER, Mopp. Max Oppenheimer 1885–1954. Jüdisches Museum der Stadt Wien, 23. Juni bis 18. September 1994. Anlässlich der Ausstellung ‚Mopp. Max Oppenheimer. 1885–1954‘ (Wien 1994).

²⁴¹ Mopp (Oppenheimer) malte Porträts von Schönberg (1909), Anton Webern (1909/10), Heinrich Mann (1907, 1911), Peter Altenberg (1910) und Adolf Loos und Arthur Schnitzler (1911). Es war so, als ob er eine Porträtgalerie der damals für besonders modern gehaltenen Berühmtheiten geplant hätte.

²⁴² Die Fachliteratur ist seit hundert Jahren sehr darauf bedacht, eine Stellungnahme zu vermeiden, weil es sehr schwierig war, gegen den weltbekannten Kokoschka, der bis 1980 lebte, zu argumentieren. Aufgrund der Gemälde ist ein Plagiat nicht nachzuweisen. Eine Ähnlichkeit des Stils ist zwar sichtbar, sie geht aber nicht über das Niveau hinaus, das den Gruppenstil der Maler, die im Geiste derselben Inspirationen und künstlerischen Prinzipien malten, ausmacht. Der Lobby von Kokoschka, zu der auch Karl Kraus und Else Lasker-Schüler zählten, gelang es – obwohl sie das über Mopp verfasste Buch nicht lasen und auch seine neuesten Bilder nicht kannten –, in Wien eine für den Maler feindselige Atmosphäre zu schaffen.



Abb. 45: MAX OPPENHEIMER, KLINGER QUARTETT, 1917, Öl auf Leinwand, 70 x 80 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Inv. Nr. 2493. © Belvedere, Wien.

mend als Plagiator gesehen. Das Gewicht von Karl Kraus, Adolf Loos und des Berliners Herwarth Walden war derart groß, dass sie Mopp aus der Wiener Szene verdrängten. Er übersiedelte nach München und später nach Berlin, wo er von Paul Cassierer, dem Leiter einer der angesehensten Galerien, unterstützt wurde, der den Plagiatsvorwurf ignorierte. Mopp war ein traditionellerer und zugleich moderner Porträtist, der auch Kompositionen mit einer ungewöhnlichen Dramatik wie „Taufzeugnis“ (1910/11) und „Operation“ (1910) malte. Auf diesen verschmolz er die Formlehren des Kubismus mit dramatischen Themen, wobei sich auch französische Einflüsse zeigen²⁴³. Selbst Arthur Roessler, Kritiker der *Arbeiterzeitung* und Berater der Galerie Pisko, konnte auf Druck der Loos-Walden-Lobby nicht für Oppenheimer eintreten²⁴⁴. Der sehr musikalische Mopp malte seit 1903 kubostosche-futuristische Bilder, die die Dynamik des Musizierens (hauptsächlich in Form eines musikalischen Quartetts) versinnbildlichte. Kokoschka war der Überzeugung, nur er alleine könne das führende Genie seiner Generation sein. Er nützte seine Beziehungen zur Presse und zum Kunstmarkt geschickt und ma-

²⁴³ Mopp lebte von 1912 an in Deutschland und kehrte erst in den 1920er-Jahren nach Wien zurück.

²⁴⁴ Ursprünglich war vorgesehen, dass Roessler das kleine Buch über Oppenheimer schreiben sollte. Vgl. NATTER, Mopp 18.

nipulativ aus – in seiner Autobiographie stellte er sich hingegen geschönt als naives, lebensfremdes Genie dar.

Die Wiener Szene der modernen bildenden Kunst war um 1910 eine enge und in sich geschlossene Welt. Kritiker, die mit der experimentierenden modernen Malerei sympathisierten (Hans Tietze, Arthur Roessler und fallweise auch Karl Kraus) spielten eine Schlüsselrolle bei der Anbahnung von Karrieren und in der Vermittlung kommerzieller Galerien. Auch ein gutes Verhältnis zu den wenigen Sammlern war für die jungen expressionistischen Maler lebenswichtig.

Das intellektuelle und psychologische Klima Wiens trieb die Elite der Avantgarde in eine andere Richtung als in Prag oder Budapest. In Wien wurden sie durch das Gewicht der lokalen Tradition zu Gefangenen der Psyche: Eros und Thanatos beherrschten ihre Vorstellung und damit ihre Themenwahl. Alle tatsächlichen Probleme der Zeit, vor allem die sozialen und politischen Verhältnisse, klammerten sie aus ihrem künstlerischen Schaffen aus. Selbst ihre Landschaften und Stilleben waren von einer psychologischen Zugangsweise geprägt. Sie projizierten ihre eigenen Beklemmungen und Traumata auf fast alle Phänomene der Außenwelt. Diese Bedrängnis entsprang in erster Linie dem Erlebnis der Krise der Geschlechtlichkeit. Diese wurde zu einer Identitätskrise, die ihr Leben durchdrang. Gerstl, Schiele und Kokoschka waren davon geprägt und es ist anzunehmen, dass die feindselige Attitüde, die ihr Frauenbild grundlegend bestimmte, auf den Einfluss von Weininger zurückging. Unter den jungen Künstlern der Monarchie waren sie somit diejenigen, die am meisten der sie umgebenden Welt entfremdet waren.

Die radikale tschechische Avantgarde in Prag 1905–1914

Auch in der tschechischen bildenden Kunst suchte man nach neuen Inhalten und Formen. Die Kunstkritik war sehr einflussreich, darunter der Ästhet F. X. Šalda (1867–1937), einer der Verfasser des „Modernen Manifests“, der regelmäßig für die Fachzeitschrift *Volné Směry* [Freie Richtungen] schrieb. Ein einflussreicher Kritiker mit großer Fachkenntnis war auch der impressionistische Pleinair-Maler Miloš Jiránek (1875–1911), der hier viele theoretische Schriften veröffentlichte und ab 1909 Chefredakteur von *Volné Směry* war. Wie in Wien die *Secession*, hielt in Prag bis 1905 die Vereinigung *Mánes* die modernen tschechischen bildenden Künstler zusammen, dann kam es auch hier zu einer generationsbedingten Polarisierung. Ausgangspunkt war die im Jänner 1905 veranstaltete Munch-Ausstellung, die Publikum und Künstler entzweite: Während sie von den Kritikern der *Moderní Revue* begrüßt wurde, wurde sie in den übrigen Zeitschriften kritisiert.

Die plötzlichen Veränderungen im Stil der jungen tschechischen Künstler wurden durch die von *Mánes* veranstalteten Ausstellungen ausländischer Maler ermutigt: Auf Munch folgten 1907 Gauguin, van Gogh und andere französische Postimpressionisten, 1910 Matisse und Derain. Die größere Mobilität und die Verbreitung internationaler Zeitschriften führten dazu, dass die jüngste Generation sich an den Pariser Stilexperimenten orientierte und sowohl die als überholt angesehene impressionistische Weltanschauung und ihren Stil als auch den synthetisierenden Klassizismus einzelner Vertreter der Malergeneration der 1890er-Jahre – unter ihnen Preisler und Švabinský – verwarf. Die Theorie des sogenannten Synthetismus war auf der Suche nach dem Gleichgewicht



Abb. 46: FRANTIŠEK KUPKA, DIE KLAVIATUR/DER SEE, 1909, Öl auf Leinwand, 79 x 72 cm, Národní galerie v Praze, Prag. © Národní Galerie, Praha.

des subjektiven Erlebens und der objektiven Weltordnung. Gefunden hat sie der junge Bildhauer Jan Štursa (1880–1925), der Schöpfer äußerst empfindsamer und dennoch spiritueller Frauengestalten („*Melancholisches Mädchen*“, 1906).

Die erste, in ihrer formell-stilistischen Orientierung radikale, aufrührerische Künstlergruppe *Osma* [Acht], setzte sich aus sehr jungen Künstlern zusammen, die ihre Lehrjahre eben erst beendet hatten. Die Gruppe umfasste im Prager Kontext außerordentlich viele Nationalitäten: Tschechen und Deutsche aus Böhmen und Mähren und deutsche Juden²⁴⁵. Ihre erste Ausstellung wurde 1907 in einem leeren Geschäftsgebäude organisiert. Die Hälfte der 65 ausgestellten Werke stammte von Friedrich Feigl und Willy Nowak. In ihren Bildern waren sie vom Stil van Goghs und des französischen Fauvismus inspiriert, so beispielsweise Emil Filla in „*Der Leser von Dostojewski*“ (1907) oder Bohumil Kubišta in seinem intensiv-farbigen „*Selbstbildnis*“.

²⁴⁵ Die Mitglieder der *Osma* waren transnational: Emil Filla, Otakar Kubín, Antonín Procházka kamen aus Mähren, Bohumil Kubišta aus Böhmen; Willi Nowak, Friedrich Feigl, Max Horb und Emil Artur Pittermann waren deutsche Juden. Siehe CLEGG, Art, Design and Architecture 200.

Während diese jungen Künstler in Prag kaum bemerkt wurden, schrieb Max Brod in der Leipziger Wochenzeitschrift *Gegenwart* eine begeisterte Kritik über sie, in der Hoffnung, dass sie eine neue harmonische Epoche der tschechisch-deutschen Beziehungen einleiten würden²⁴⁶. Die zweite Ausstellung der Gruppe *Osma* im Juni 1908 wurde in der eleganten und wichtigen Galerie Topič veranstaltet, die Gruppe hatte damals allerdings schon eine andere Zusammensetzung²⁴⁷. Die Bilder von Filla, Kubišta und Procházka standen im Mittelpunkt. Aufgrund der niederschmetternden Kritiken löste sich die Vereinigung allerdings bald auf²⁴⁸. Die größten Talente – Emil Filla (1882–1953), Bohumil Kubišta (1884–1918) und Antonin Procházka (1882–1945) – wurden dennoch zu entscheidenden Persönlichkeiten der experimentierenden Avantgarde und des tschechischen Kubismus.



Abb. 47: BOHUMIL KUBIŠTA, ALTPRAGER MOTIV, 1911, Öl auf Leinwand, 96 x 84 cm, Privatsammlung.²⁴⁹

²⁴⁶ EBD.

²⁴⁷ Damals hatte die Gesellschaft nur mehr zwei deutsche Mitglieder: Feigl und Nowak.

²⁴⁸ MIROSLAV LAMAČ, *Osma a Skupina výtvarných umělců: 1907–1917* [Die Acht und die Gruppe bildender Künstler: 1907–1917] (Praha 1988).

²⁴⁹ Bildzitat aus MAHULENA NEŠLEHOVÁ, *Bohumil Kubišta* (Prag 1984) 129, Abb. 112.

Ein Zeichen für die zunehmende Differenzierung des künstlerischen Lebens war auch die 1908 nach dem Vorbild der *Wiener Werkstätte* vom jungen tschechischen Kunstgewerbe gegründete *Artěl* [Werkstätte], die sich später kubistischen Bestrebungen zuwandte. Die zweite, neue Impulse gebende *Mánes*-Ausstellung stellte im Jänner 1910 zeitgenössische französische Maler vor. Sie wurde von Bohumil Kubišta und dem Kunstkritiker Antonín Matějček unter dem Titel „Les Indépendants“ organisiert. Die Gemälde von Bonnard, Vallotton, Maillol, Vlaminck, van Dongen, Fries, Matisse, Braque und Derain lösten große Diskussionen aus. Der Fauves-Stil erlebte mit dieser Ausstellung in Prag seinen Durchbruch und erregte die Gemüter. Das Gemälde „*Badende*“ von Derain wurde von begeisterten Besuchern für die Prager Moderne Galerie erworben, indem sie in Kaffeehäusern Spenden (800 Kronen) sammelten. Die Zeitschrift *Volné Směry* publizierte den Text des Ausstellungskatalogs nachträglich, um möglichst vielen Kunstliebhabern die Ziele des neuen Stils verständlich zu machen. Šalda stellte sich in seinen Kritiken allerdings den Idealen und Stilexperimenten der jungen Generation entgegen und wies 1910 in einem Artikel („Der alte Mánes und der neue Mánes“) auf die Polarisierung innerhalb von *Mánes* hin²⁵⁰. Wenig später verließen einige junge Künstler die Vereinigung und gründeten 1911 unter dem Namen *Skupina výtvarných umělců* [Gruppe bildender Künstler], kurz: *Skupina*, eine neue Gruppe, die im übertragenen Sinne zur Nachfolgerin von *Osmá* wurde und in der Lage war, die jungen Künstler auf breiterer Front zu mobilisieren. Bohumil Kubišta, Emil Filla, Vincenc Beneš, Antonín Procházka, die Bildhauer Otto Gutfreund, Josef Čapek und Václav Špála sowie die Architekten Josef Chochol, Pavel Janák und Josef Gočár bildeten ihren schöpferischen Kern. Sie wandten sich radikal gegen ihre in *Mánes* verbliebenen und an ihren früheren künstlerischen Idealen festhaltenden Lehrer. Im Oktober 1911 gründeten sie unter dem Namen *Umělecký Měsíčník* [Künstlerisches Monatsblatt] ihre eigene Zeitschrift; die erste Ausstellung fand im Jänner 1912 im eben erst eröffneten „*Obecní Dům*“ [Gemeindehaus] statt. In ihren Werken wollten die Künstler durch die Verschmelzung verschiedenster ausländischer Stilrichtungen – des Pariser Frühkubismus, des deutschen Expressionismus und insbesondere der gotischen Formensprache des Spätmittelalters – ihren eigenen Stil schaffen. Das bedeutete, dass die radikale Avantgarde sich gegenüber der Generation der Moderne, also ihren Vätern, positionierte.

Die geistigen Führer der Gruppe waren die Architekten. In der Praxis verwendeten sie bereits die Stilsprache der in den Raum projizierten Malerei des Pariser Kubismus und schufen sowohl im Kunstgewerbe als auch in der Architektur die ersten tschechischen Beispiele des Kubismus²⁵¹. In Europa wurde der Kubismus nur in Prag zum „Zeitstil“, der sich auf mehrere künstlerische Zweige auswirkte. Wenn auch nur für kurze Zeit, so war diese lokale, radikale und experimentierende Moderne in der Welt der bildenden

²⁵⁰ FRANTIŠEK X. ŠALDA, Starý a nový Mánes. Dojmy a reflexe [Alte und neue Mánes. Eindrücke und Reflexionen]; in: *Novina* [Neuigkeit] 4/6–7 (1911) 161–165.

²⁵¹ ALEXANDER VON VEGESACK (Hg.), *Tschechischer Kubismus. Architektur und Design 1910–1925*. Eine Ausstellung des Uměleckoprůmyslové muzeum Prag, Národní technické muzeum, Prag, Vitra Design Museums, Weil am Rhein. Vitra Design Museum, 12. Juli – 15. September 1991, Centre Canadien d'Architecture Montréal, Juni – August 1992 (Weil am Rhein 1991).

Kunst der Monarchie doch die gewagteste Neuerung, für die sich auch einige Mäzene interessierten. Zwar entstanden vor dem Ersten Weltkrieg nur wenige Gebäude, vor allem in Prag, aber mit äußerst interessanten Lösungen²⁵². Mit kleineren Gegenständen war *Artěl*, die Werkstatt des kubistischen kunstgewerblichen Formendesigns, erfolgreich. Die *Skupina* orientierte sich übrigens nicht nur an Frankreich, sie war auch nach Berlin hin offen. Auf Einladung Herwart Waldens stellte sie im Herbst 1913 in der Galerie „Der Sturm“ aus. Der bedeutendste Meister der tschechischen kubistischen Malerei, der auch theoretisch versierte Bohumil Kubišta²⁵³, der sich als erster dem neuen Stil zuwandte, trat nie in die *Skupina* ein, obwohl er regelmäßig zusammen mit der Gruppe ausstellte. Obwohl die Inspiration des Pariser Kubismus auf den Bildern Kubištas evident ist – er lebte 1909/10 in Paris –, so war er doch kein Epigone. Sein theosophisches Denken war ihm für die geistig-spirituelle Botschaft der Bilder wichtiger als das stilistische Spiel, etwa in seinem Gemälde „*Hypnotiseur*“ (1912). Er war einer der Künstler der tschechischen Avantgarde, die besonders häufig in Berlin ausstellten. Den Krieg verbrachte er an der serbischen Front und er starb 1918, nach seiner Heimkehr nach Prag, wie Schiele an der Spanischen Grippe.

Die tschechische intellektuelle Elite in Prag interessierte sich leidenschaftlich für die Pariser Kunstexperimente – so z. B. der junge Kunsthistoriker und Politiker Vincenc Kramář, der drei Jahre lang in der französischen Hauptstadt lebte und 1913 neun Bilder von Picasso, elf Braques, fünf Derains und zwei Gemälde von Juan Gris sein Eigen nennen konnte²⁵⁴ –, andere Strömungen wurden in den Hintergrund gedrängt. Vermutlich aufgrund der nationalistisch stark politisierten tschechischen Atmosphäre dominierte auf diesen Bildern die emotionale Spannung des Expressionismus. Unter den Bildhauern wandte sich vor allem Otto Gutfreund (1889–1927) mit seinen kubistischen Plastiken („*Angst*“ 1911) der neuen Strömung zu. Aus der *Skupina*, deren Zusammensetzung sich aufgrund von Differenzen in den persönlichen Anschauungen ständig änderte, schieden im Herbst 1912 einige besonders radikale Künstler – Josef Čapek, Václav Špála und Ladislav Šíma – aus, die zurück zu *Mánes* wechselten, wo sich unter ihrem Einfluss die Ausstellungen und die Zeitschrift *Volné Směry* der neuen künstlerischen Richtung zuwandten. Sie hatten nicht nur zur französischen Avantgarde, sondern auch zu den deutschen Expressionisten in Berlin um Herwarth Walden enge Kontakte. Im August 1913 erschien in *Lidové noviny* [Volkszeitung] das futuristische Manifest „Offene Fenster“ des Dichters Stanislav Kostka Neumann²⁵⁵, das die Sichtweisen der jungen Künstlergeneration widerspiegelt: Der Verfasser gliedert die Phänomene des Lebens in

²⁵² So beispielsweise das Haus „*Bei der schwarzen Mutter Gottes*“ (1911/12) von Josef Gočar in der Prager Altstadt. Es handelte sich um ein Gesamtkunstwerk-Gebäude, in dem auch das Kaffeehaus im kubistischen Stil entworfen und vollendet wurde.

²⁵³ BOHUMIL KUBIŠTA, *Předpoklady slohu. Úvahy, kritiky, polemiky*. [Die Prärequisiten des Stils. Reflexionen, Kritik, Polemik] (Prag 1911).

²⁵⁴ Die französische Avantgarde-Sammlung von Kramář war in der Monarchie einzigartig.

²⁵⁵ Zur deutschen Übersetzung siehe JIŘÍ ŠVESTKA (Hg.), 1909–1925. *Kubismus in Prag*. Malerei, Skulptur, Kunstgewerbe, Architektur. Eine Ausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, in Zusammenarbeit mit der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf, 28. September bis 20. November 1991 (Stuttgart 1991) 443.

zwei Gruppen – die eine feierte er, die andere lehnte er ab. Seiner Meinung nach sollten der Fauvismus, der Expressionismus, der Kubismus, der Pantheismus, der Dramatismus, der Orfinismus, der Paroxysmus, der Dynamismus, die Bildhauerei, die Dichtung des Lärms (Onomatopoetikum), die Zivilisation der Interventionen und die Entdeckerwege dominieren. Neumann war vom Manifest der italienischen Futuristen inspiriert, er nahm aber auch lokale tschechische Tendenzen in die Liste der Positiva auf, beispielsweise „*Böhmisch-Mährische Maschinenfabrik*“, den „*Zentralschlachthof*“, die Autofabrik „*Laurin und Klement*“, das Krematorium, das Kino der Zukunft, den „*Zirkus Henry*“, die Bahnstationen sowie die Kunstreklame. Schließlich zählte er alle kubistischen Künstler auf, einschließlich seiner eigenen Person. Die Liste der Negativa war selbstverständlich viel länger, sie enthielt u. a. die Folklore, Alfons Mucha, den Feminismus und den „Kult vom alten Prag“.

Während sich die Führungspersönlichkeiten der zweiten (radikalen) Welle des Modernismus aus *Mánes* herauslösten und den tschechischen Expressionismus und Kubismus schufen und die noch radikaleren jungen Künstler wieder in die *Mánes* zurückkehrten, gründeten die spirituellen Künstler – die den Spiritualismus oft auch privat, persönlich praktizierten – um 1907 eine eigene Gruppe unter dem Namen *Sursum*. Dieser auch als „neosymbolistisch“ bezeichnete Kreis, der irrational-lyrische Werke mit einer monochromen Farbenwelt schuf, setzte sich aus dem Maler Jan Zrzavý, dem Bildhauer Jaroslav Horejc und dem Graphiker Jan Konůpek zusammen. Ihre Werke nahmen die Welt des Surrealismus vorweg. Da die Öffentlichkeit auf ihre Ausstellungen ablehnend reagierte und die Gruppe von sehr unterschiedlichen Charakteren geprägt war, zerfiel sie schnell wieder; auch diese Künstler traten der mittlerweile alle künstlerischen Tendenzen vertretenden *Mánes* bei.

Ein Gesamtbild Prags erscheint kompliziert, weil der „Mainstream“ – neben dem Stimmungssymbolismus und der auch die Lehren des Impressionismus verarbeitenden Landschaftsmalerei – spirituell, religiös und esoterisch geprägt war²⁵⁶. Jeder einzelne Vertreter dieser Tradition schuf, angefangen von dem Bildhauer František Bílek, seine eigene bildliche Sprache. Zwar schlossen sie sich den internationalen esoterischen Strömungen an, sie verschmolzen aber die lokale Tradition der nationalen Leidensgeschichte der Tschechen, die sich in den Mythen und Legenden niederschlug, mit der christlichen Ikonographie. Diese künstlerische Richtung nahm einen unerwarteten Aufschwung, als sich einige Junge – etwa der eine völlig individuelle Bilderwelt schaffende Jan Zrzavý (1890–1977) – dieser Tradition anschlossen. Dazu zählten auch jene Graphiker, die das alte, mystifizierte Bild von Prag in ihre, die surrealistischen Traumbilder vorwegnehmenden Visionen projizierten und die zudem den sezessionistischen und dekadenten Kult der *Femme fatale* weiterführten, wie beispielsweise Jan Konůpek (1883–1950). Der Erste Weltkrieg unterbrach das in Prag sprudelnde, in das System des internationalen Ausstellungslebens organisch hineingewachsene künstlerische Leben, das sich nach dem Krieg, in den Jahren des schwungvollen Optimismus der Zwanzigerjahre, jedoch erfolgreich fortsetzte.

²⁵⁶ WITTLICH, Prague Fin de Siècle 213–229.

Krakau und die polnische radikale Avantgarde

Die Mehrzahl der Maler des *Młoda Polska* setzte ihren individuellen Stil auch nach 1905 fort und ließ höchstens neue Thematiken zu (so einige allegorische Bilder von Malczewski), doch in Krakau fand die lange Blüte des *Młoda Polska* nach dem Tode von Wyspiański und Jan Stanisławski 1907 ihr Ende. Die folgenden Jahre waren durch Verunsicherung und künstlerische Desorientierung gekennzeichnet. Krakau hatte – anders als die übrigen Kunstzentren der Monarchie – keine kommerzielle Bildergalerie, sodass immer mehr junge Maler, die die Akademie absolviert hatten, abwanderten, oft geradewegs nach Paris, wo sie den dortigen Stilexperimenten der Avantgarde begegneten. 1911 gründeten sie dort den *Bund Polnischer Künstler*, sie stellten aber auch weiterhin in ihrer Heimat aus. Der radikale künstlerische Anschauungswandel ergab sich weniger aus der Reaktion auf ausländische Stilexperimente als aus der individuellen Konstitution und aus dem Weltbild der jungen Künstler. Das *Młoda Polska* wurde erstmals mit einer aus fünf Malern bestehenden Gruppe (*Die Fünf*) konfrontiert. Die revoltierenden Maler waren Leopold Gottlieb, Mieczysław Jakimowicz, Jan Rembowski, Witold Wojtkiewicz und Wlastimil Hofman. Sie warfen der älteren Generation mangelnden Erneuerungswillen vor, eine gemeinsame Plattform hatten diese Maler aber nicht. Im Jahre 1908 präsentierten sie ihre Werke in Wien und fanden bei der Kritik großen Anklang²⁵⁷.

Eine Vorstellung von der Welt, die eine durchschlagende Kraft hatte und gänzlich anders war als die Welt des *Młoda Polska*, schuf der in Warschau geborene Künstler Witold Wojtkiewicz (1879–1909), der an der Akademie in Krakau studierte und dem nur ein kurzes Leben vergönnt war. Die Wahl seiner Themen war außergewöhnlich, und sein beunruhigend ungewohnter Stil machte ihn schon zu Lebzeiten unter seinen Zeitgenossen unvergleichlich individuell²⁵⁸. Seine enigmatische Malerei mit einer stumpfen Farbenwelt ist eine Synthese von Symbolismus und Dekadenz, die eine tief pessimistische, psychologisierende Weltanschauung verriet. Seine Kinderfiguren, die sich wie Erwachsene benahmten, waren kleine Alte, grotesk und marionettenhaft, die mit ihren Handlungen die Ereignisse im Leben der Erwachsenen kopierten. Diese Szenen sind bedrückend, verstörend und unwirklich – und dennoch authentisch. In seinen Bildern und Graphiken sind auch Anspielungen auf konkrete politische Ereignisse zu finden, so beispielsweise auf den polnischen Aufstand von 1905 gegen das zaristische Russland („*Der Kinderkreuzzug*“, 1905). Wojtkiewicz verzauberte auch seine Zeitgenossen, so im Jahre 1907, als er auf Einladung von André Gide in Paris, in der Galerie Drouet, ausstellte. Sein Lebenswerk fand ein abruptes Ende und blieb rätselhaft und unvollständig.

Um 1908 wurden jene Veränderungen greifbar, die eine neue Art der Modernisierung – als Gegenbewegung zur Mentalität und Kunstauffassung der Generation des *Młoda Polska* der Jahrhundertwende – brachte. Man begann, sogar die Traditionen anders zu interpretieren.

In Krakau verbreitete sich in einem weiteren Kreis ein Volkskunst-Kult, der sich auf das Kunstgewerbe konzentrierte. Zwischen 1908 und 1913 wurde in Krakau das Mu-

²⁵⁷ BARBARA KOKOSKA, *Polish Painting* (Kraków 2001) 23.

²⁵⁸ WIESŁAW JUSZCZAK, *Wojtkiewicz i nowa sztuka* [Wojtkiewicz und die Neue Kunst] (Warschau 1965).



Abb. 48: WITOLD WOJTKIEWICZ, MEDITACJE. POPIELC [MEDITATIONEN. ASCHERMITTWOCH],
Tempera auf Leinwand 1908, Nationalmuseum Krakau © Wikimedia Commons.

seum für Technik errichtet, in dem auch die Kunstgewerbewerkstätten untergebracht wurden. In der Architektur des Gebäudes und der Werkstätten wurde eine protomodern-rationalistische Vereinfachung deutlich.

Den endgültigen intellektuell-spirituellen Abschluss der Periode bedeutete 1910 ein Artikel von Stanisław Brzozowski mit dem Titel „Legenda Młodej Polski“ [Die Legende des Jungen Polen], in dem der Verfasser die Bilanz der Ergebnisse der ersten Generationen der modernen polnischen Künstler zieht und sie für negativ befindet. Im gleichen Jahr wurde in Krakau aus Anlass des 500. Jubiläums der Grünwälder Schlacht ein monumentales Denkmal für Ladislaus Jagiello (Władysław Jagiełło) eingeweiht²⁵⁹ und das „Grünwald Panorama“ ausgestellt. In Lemberg wurden, organisiert von der Städtischen Galerie, zwei umfangreiche Ausstellungen veranstaltet. Im Sommer fand die „Ausstellung

²⁵⁹ Die Finanzierung übernahmen im Ausland lebende Polen.

der Polnischen Kunst“ statt, auf der auch polnische Künstler aus Russland und dem Deutschen Reich vertreten waren²⁶⁰. Mehr als 150 Künstler und 550 Gemälde und Plastiken demonstrierten die Blüte der polnischen Kunst. Darauf folgte im Herbst die zweite, noch modernere „Allgemeine Polnische Ausstellung von Architektur, Skulptur und Malerei“, eine zweite Demonstration der polnischen Kultur in Galizien. Das sich dynamisch entwickelnde Lemberg setzte also auch im Kunstleben ein deutliches Zeichen. In der polnischen Malerei trat die neue Generation im Jahre 1911 unter dem Namen *Die Unabhängigen* auf. Es war kein offener Aufstand, sondern bedeutete lediglich, dass die Jungen in ihren Bildern Stilexperimente des Neoklassizismus, des Kubismus und des Expressionismus integrierten. Unter ihnen befanden sich auch manche frühere Mitglieder des *Młoda Polska*. Die jungen *Indépendants* wollten nach dem Vorbild des Pariser „Salon des Indépendants“ jährliche Ausstellungen für die jungen experimentierenden Künstler veranstalten. Sie organisierten drei Ausstellungen in Krakau (1911, 1912 und 1913) mit dem Ziel, dem polnischen Publikum die von der Habsburgermonarchie ausgehenden künstlerischen Neuerungen vorzustellen²⁶¹. Die Einleitung zum Katalog ihrer ersten Ausstellung verfasste Włodzimierz Tetmajer. Zbigniew Pronaszko (1885–1958) und Tytus Czyżewski (1880–1945) begannen ihre Karriere bei den *Indépendants*, ihre Hauptwerke schufen sie allerdings erst in der Zwischenkriegszeit. Pronaszko entwarf 1912 in Krakau einen vom Kubismus inspirierten Altar, den die kirchlichen Auftraggeber wegen seiner gewagten Modernität allerdings nicht annahmen. Czyżewski verwendete in seinen Werken ebenfalls die stilisierend geometrischen Formen des frühen Kubismus („*Madonna*“, 1912, „*Kopf*“, 1915 oder „*Selbstbildnis*“, 1916). Der Krieg bedeutete einen Rückschlag für das künstlerische Leben Galiziens. Dennoch wurde im November 1917 die erste Ausstellung der polnischen Expressionisten in Krakau eröffnet. 18 Künstler stellten hier 82 Werke aus, darunter war der mit 21 „ultramodernen“ Werken vertretene Tytus Czyżewski mit seinen kubistischen Formen der radikalste. Die Arbeiten dieser Künstler, die sich ab 1918 „Polnische Expressionisten und Formalisten“ nannten, waren durch eine vielfältige und abwechslungsreiche Stilsuche gekennzeichnet, sie wurden nach dem Krieg tonangebend.

Die radikale Budapester Avantgarde

Das Aufwachen der bildenden Kunst verband sich in Budapest mit neuem nationalem Eifer. Ab 1903, als es wegen des Wehrgesetzes zu einer Konfrontation mit der politischen Führung in Wien und besonders mit Kaiser Franz Joseph gekommen war, erfasste eine immer leidenschaftlichere national-emotionale Politik alle Lebensbereiche. Im kulturellen Bereich wurden der Nationalcharakter und die ungarische Identität betont. Auch die Malerei war davon betroffen. Sie wurde staatlich gefördert, vor allem durch die vom Kultusministerium finanzierte Errichtung des „Nemzeti Szalon“ [Nationalsalon] als selbstständigem Ausstellungspavillon. Die modernen Meister hatten nun endlich die Möglichkeit, dort eigene Ausstellungen zu veranstalten. Schriftsteller und

²⁶⁰ CLEGG, Art, Design and Architecture 165–169.

²⁶¹ ANDRZEJ K. OLSZEWSKI, Polish Art and Architecture 1890–1980 (Warsaw 1989) 29 f.



Abb. 49: JÓZSEF VÁGÓ, Nemzeti Szalon, Budapest.

Kritiker unterstützten sie in der Ausstellungsorganisation, etwa Béla Lázár, Lajos Ernst und Miklós Rózsa. Gleichzeitig entstand in Budapest ein dynamisches System von kommerziellen Galerien – die erste war 1904 der Kálmán-Könyves-Salon –, die eine größere Dynamik in das Ausstellungswesen brachten. Durch die politische Krise wurde die Konkurrenz im Kunstleben allerdings immer härter. Dies kulminierte um 1907 in den in der Presse geführten erbitterten Polemiken um die Ausstellungen des Nationalsalons. Die bildende Kunst stand plötzlich im Mittelpunkt der öffentlichen Aufmerksamkeit, wie früher in Wien beim Streit um die Klimt'schen Fakultätsbilder. Die Meinungen wurden journalistisch polarisiert, Skandale und Parteikämpfe prägten die Künste. Aber endlich wurden nun auch in Budapest die Ausstellungen besucht, über die Malerei wurde öffentlich diskutiert. Stildebatten, die als ästhetische Auseinandersetzungen begonnen hatten, waren immer mehr ideologisch geprägt²⁶². Das gestiegene Interesse hatte zur Folge, dass überall neue Ausstellungsräume und Galerien eröffnet – allerdings aus Geldmangel dann auch schnell wieder geschlossen – wurden, wodurch viele junge Künstler die Möglichkeit erhielten, sich der Öffentlichkeit vorzustellen. Ihre Werke zu verkaufen war dann schon schwieriger, das Künstlerproletariat wurde immer größer. Gruppen begannen sich bald zusammenzuschließen, 1907 entstand auf diese Weise die Vereinigung *Kéve*²⁶³ [Garbe].

²⁶² ARADI (Hg.), *Magyar Művészet*. Zur Periode der Avantgarde siehe EBD. 1 546–612.

²⁶³ Die Künstlervereinigung *Kéve* wurde 1907 vom Maler Ferenc Szablya-Frischauf gegründet. 1910 stellte sie in Wien im *Hagenbund* aus. Siehe EDIT PLESZNIWY, *Wiener Kontakte einer ungarischen Künstlervereinigung. Die Kéve*; in: WILFRIED SEIPEL (Hg.), *Zeit des Aufbruchs. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde*. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien in Zusammenarbeit mit

Für die Entwicklung der Stilrichtungen war es wichtig, dass die Maler ab 1906 – durch internationale Wanderausstellungen – auch in Budapest die Bilder von van Gogh, Gauguin und Cézanne sowie der Pointilisten und der *Nabis*-Maler und bald auch den Fauves-Stil kennenlernen konnten. Wie überall in Mitteleuropa spalteten diese Meister und die noch jüngeren Pariser Stilexperimente die Künstlerwelt und schufen unüberwindliche Gegensätze zwischen den Generationen – wie in Prag und etwas später auch bei den Polen. Die bedeutendste Strömung der ungarischen Avantgarde hatte ihre Anfänge allerdings früher: Sie ging von den Stilexperimenten jener jungen Maler aus, die seit 1903 in Paris etwa bei Matisse studierten²⁶⁴ und dort die neuesten stilistischen Tendenzen kennenlernten²⁶⁵. Nagybánya hatte für sie seine Bedeutung verloren.

Die ältere moderne Generation, die Bahnbrecher von Nagybánya um Károly Ferenczy und seine Kollegen, bezeichnete die Jungen als „Neos“ (abgeleitet aus Neo-Impressionisten), die den Ethos des Pleinair-Naturalismus ablehnten und durch den Einfluss von Gauguin, Cézanne und dann der Fauves eine neue bildliche Welt schufen. Béla Czóbel war der allererste, ihm folgten 1905/06 Dezső Czigány, Géza Bornemissza, Ödön Márffy, Vilmos Perrott-Csaba und Róbert Berény. Die 1907 ausgestellten Gemälde stießen in Budapest auf ein großes Presseecho. Die im Nationalsalon ausstellende Gruppe *MIÉNK*²⁶⁶ nahm sie in ihr Programm auf, die konservativen Mitglieder wiesen die radikalen jungen Künstler jedoch nach der zweiten, im Frühjahr 1909 stattgefundenen Ausstellung ab. Dieser Schritt führte zur Auflösung der *MIÉNK*, gleichzeitig aber auch zur Bildung der ersten, wirklich radikal experimentierenden neuen Künstlergruppe *Nyolcak* [Die Acht]²⁶⁷. Ihre erste Ausstellung fand im Dezember 1909 im Kálmán-Könyves-Salon statt. Damals nannten sie sich selbst noch die „Suchenden“ [Keresők]. Ihre zweite Ausstellung fand unter dem Titel „Új képek“ [Neue Bilder] im April 1911 im Nationalsalon statt, und zwar mit eingeladenen Gastkünstlern. Literaturlesungen und ein Konzert zeigten, dass sie auch mit anderen Künsten vernetzt waren. Auf der dritten, im November 1912 eröffneten Ausstellung traten nur mehr vier der Gründer (Berény, Orbán, Pór und Tihanyi) auf, auch wenn im Katalog noch die Namen aller Gruppenmitglieder angeführt sind. Die Tagespolitik brach mit *Nyolcak* in das Leben der bildenden Kunst ein, die Pressekampagnen wurden in einem bislang unbekannt radikalen Tonfall geführt. Diskussionen über Stilfragen gab es auch zuvor, sie hatten sich aber bisher nie zu scharfen ideologisch-politischen Konfrontationen entwickelt.

dem Collegium Hungaricum, 10. Februar bis 22. April 2003, red. KATALIN FÖLDI-DÓZSA, MARIANNE HERGOVICH (Wien–Milano 2003). 437–445.

²⁶⁴ Ungarische Schüler von Matisse waren 1905 Róbert Berény, Géza Bornemissza und Vilmos Perrott-Csaba.

²⁶⁵ KRISZTINA PASSUTH, GYÖRGY SZÜCS (Hgg.), *Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig. 1904–1914* [Ungarische Wilde von Paris bis Nagybánya. 1904–1914] (Budapest 2006).

²⁶⁶ Kreis ungarischer Impressionisten und Naturalisten.

²⁶⁷ CSILLA MARKÓJA, ISTVÁN BARDOLY (Hgg.), *A „Nyolcak“* (Pécs 2010); GERGELY BARKI, EVELYN BENESCH, ZOLTÁN ROCKENBAUER (Hgg.), *Die Acht. Ungarns Highway in die Moderne. Anlässlich der Ausstellung von 12. September bis 2. Dezember 2012 im Bank Austria Kunstforum Wien* (Wien 2012).

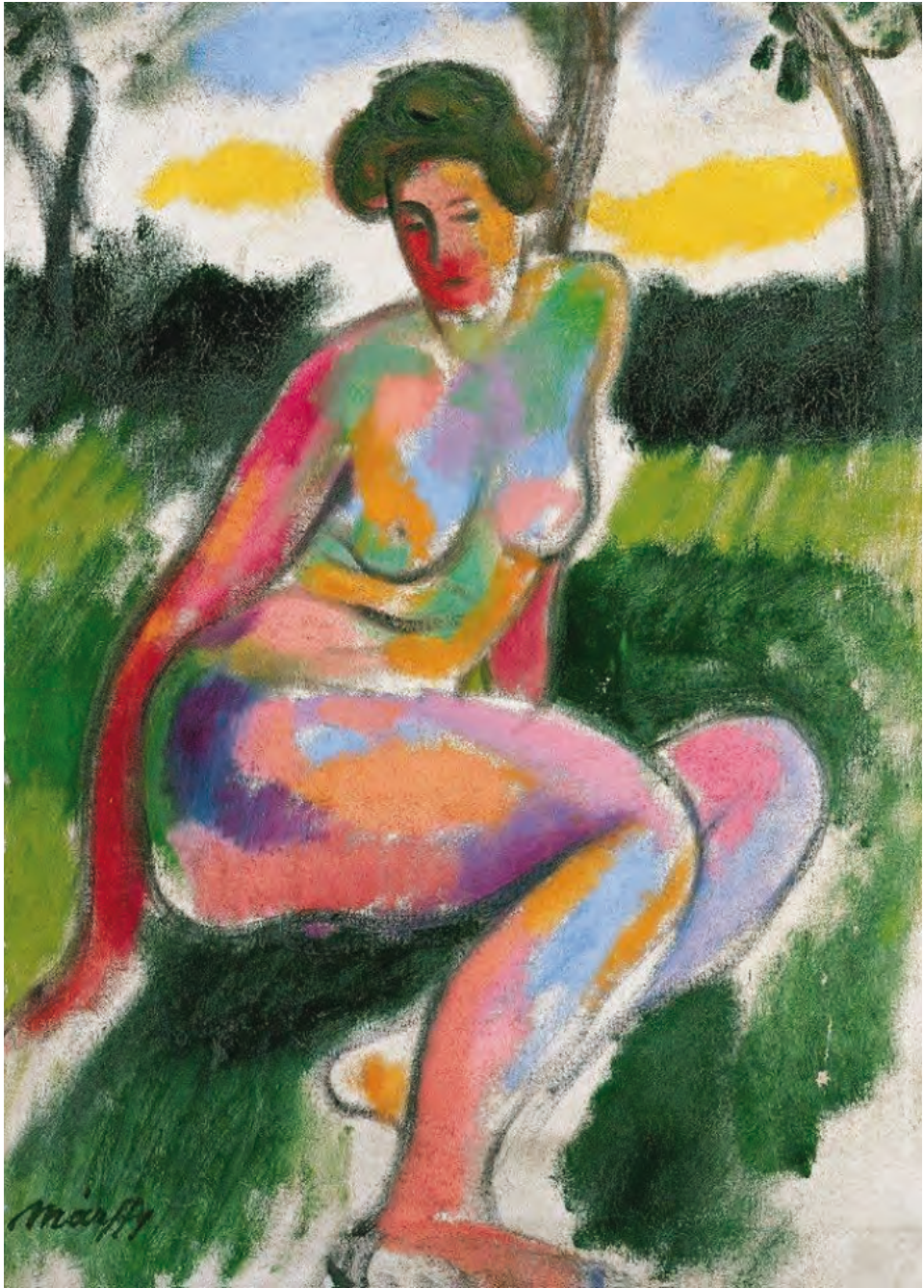


Abb. 50: ÖDÖN MÁRFFY, FARBIGER FRAUENAKT, 1908, Öl auf Leinwand, 64 x 49 cm, Rippl-Rónai Múzeum (Inv. Nr. 55.367), Kaposvár. © Rippl-Rónai Múzeum, Kaposvár.

Nyolcak waren die umstrittenste und – wegen ihrer ideologischen Verbündeten – die bekannteste Avantgarde-Gruppe in der ungarischen Malerei vor dem Ersten Weltkrieg. Ihre drei Ausstellungen waren Medienereignisse und ihre Bilder spalteten die Öffentlichkeit. Die acht Künstler stellten nie alle gemeinsam aus, ihr Zusammenhalt war symbolisch, ihre Malerei war aber dennoch von einer gemeinsamen theoretischen Plattform und stilistischen Kohärenz geprägt. Ihre Mitglieder – Róbert Berény, Dezső Czigány, Béla Czóbel, Károly Kernstok, Ödön Márffy, Dezső Orbán, Bertalan Pór und Lajos Tihanyi – wandten sich gegen den Pleinair-Naturalismus und gegen die impressionistische Sichtweise und wollten im Namen einer analytischen, intellektuellen und experimentierenden künstlerischen Anschauung eine neue Formensprache entwickeln.

Der Doyen der Gruppe, Károly Kernstok (1873–1940), war der theoretischste Künstler unter ihnen. Während der ersten Ausstellung hielt er unter dem Titel „Die forschende Kunst“ einen Vortrag über die theoretischen Ziele der Gruppe. Kernstok war stilistisch ein Außenseiter, ebenso Czóbel, der nicht in Ungarn, sondern in Paris lebte. Bertalan Pór griff bereits 1911 auf seinen monumentalen Panneaus auf die Vorbilder der Renaissance zurück, Dezső Czigány und Dezső Orbán verbanden sich bei ihren Stillleben mit dem Cézanne'schen Vorbild. Ödön Márffy (1878–1959) war der empfindsamste Kolorist unter ihnen und malte Akte und Porträts („Akte“, 1909)²⁶⁸.

Róbert Berény (1887–1953) war am kühnsten und malte sich proteisch wandelnde, impulsive und zugleich unruhige und beunruhigende Bilder. Berény, eines der gebildetsten Mitglieder von *Nyolcak*, porträtierte nicht nur seine Literatenfreunde, sondern auch die großen Hoffnungen der musikalischen Avantgarde Leó Weiner (1911) und Béla Bartók (1913). Der taubstumme Lajos Tihanyi (1885–1938) war dem Kubismus aufgeschlossen, seine Werke strahlen aber auch eine große Einfühlsamkeit aus. Sein expressives, verstörtes und gebrochen-trauriges „Selbstbildnis“ (1912) ist mit den Porträts von Kokoschka verwandt²⁶⁹.

Ihr gesellschaftliches Beziehungsnetz band die Gruppe zum Teil an den Lukács-Kreis, also an jene assimilierte jüdische Intellektuellenelite, zu der der Großteil von ihnen selbst zählte. Ihre Laufbahn begannen sie mit einem bürgerlichen Hintergrund. Die Mehrzahl von ihnen war in Budapest aufgewachsen – Schulabschluss, Bildung, Sprachkenntnisse sowie ein Selbstbewusstsein, das Künstlern aus der Provinz nur sehr selten vergönnt war, kennzeichnete sie. Ihr geistiger Führer war der deutlich ältere Károly Kernstok, ein wohlhabender, erfolgreicher Maler, der seinen Stil änderte, als er sich *Nyolcak* anschloss, und der enge Kontakte zur Freimaurerei hatte. Eines seiner Gemälde war im Besitz der Familie Lukács. 1907 kam die oppositionelle Koalition an die Regierung. Das allgemeine Wahlrecht wurde verhindert und die sozialen Probleme blieben ungelöst. Diejenigen aus der jungen bürgerlichen Budapester Intellektuellenelite, die sich für soziale Fragen interessierten, radikalisierten sich und verbreiteten ihre Ansichten in mehreren Presseorganen. Eines der wichtigsten derartigen Foren war die 1908 gegründete Literaturzeitschrift *Nyugat* [Westen], die zum Sprach-

²⁶⁸ ZOLTÁN ROCKENBAUER, Márffy Ödön [Ödön Márffy] (Budapest 2008).

²⁶⁹ VALÉRIA VANILIA MAJOROS, Tihanyi Lajos. A Művész és Művészete [Lajos Tihanyi. Der Künstler und seine Kunst] (Budapest 2004).



Abb. 51: LAJOS TIHANYI, SELBSTBILDNIS, 1913, Öl auf Leinwand, 56 x 45 cm, Magyar Nemzeti Galéria (Inv. Nr. 62.31 T), Budapest. © Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

rohr der literarisch-künstlerischen Elite wurde. Hier erschienen Kritiken, die eine Modernisierung anregten, und hier erschien auch ein Artikel des jungen György Lukács mit dem Titel „Die Wege haben sich getrennt...“, der der impressionistischen Weltanschauung und Malerei den Krieg erklärte und sich mit den Ansichten von Kernstok solidarisierte²⁷⁰. Der Vater des jungen György Lukács – des späteren marxistischen Philosophen – war Bankier und ein bedeutender Kunstsammler. Unter anderem besaß er ein Porträt von ihm und seiner Tochter aus der Hand von Károly Ferenczy. Die Mitglieder von *Nyolcak* kamen dadurch in Kontakt mit Salons, in denen

²⁷⁰ GYÖRGY LUKÁCS, Az utak elváltak... [Die Wege haben sich getrennt...]; in: Nyugat [Westen] 3/3 (1910) 190–193.

auch die musikalische²⁷¹ und literarische Avantgarde verkehrte. Auf diese Weise entstand ein Beziehungsnetz, das die experimentierenden jungen Künstler der verschiedenen Kunstzweige verband²⁷². Während sich die erste Generation der modernen ungarischen Kunst mit ihren Kollegen aus anderen Kunstsparten im Kaffeehaus traf, genoss die zweite Generation, die radikal-experimentierenden Maler, die Gastfreundschaft der assimilierten ungarisch-jüdischen großbürgerlichen Salons²⁷³.

Das Beziehungssystem war auch aus einem anderen Grund wichtig. Sie erhielten dadurch bedeutende Aufträge, wobei nicht nur Porträts bestellt wurden, sondern etwa auch Glasfenster für großbürgerliche Villen²⁷⁴. Unter dem aufgeschlossenen, die Stadt zielbewusst modernisierenden Bürgermeister István Bárczy erhielten mehrere experimentierende junge Maler wie Ödön Márffy von 1909 bis 1911 Aufträge für Fresken, als Dekoration für neue Budapester Schulbauten²⁷⁵. Den bedeutendsten öffentlichen Auftrag erhielt Bertalan Pór, der die Panneaus im Foyer der neuen Volksoper malte. Auch dies beweist, dass die radikale Avantgarde in der Malerei trotz der Tatsache, dass sie von der konservativen Politik – genauer gesagt von István Tisza – abgelehnt wurde²⁷⁶, von der wirtschaftlichen und politischen Elite der Budapester Gesellschaft akzeptiert und – noch wichtiger – unterstützt wurde.

Auch Bildhauer schlossen sich dieser radikalen Künstlergruppe an, darunter Vilmos Fémés-Beck und Márk Vedres, sie nahmen auch an den Ausstellungen teil. Daneben gab andere, selbstständig experimentierende Künstler, so Fülöp Ö. Beck, der Metallskulpturen und Medaillen schuf („*Kelemen Mikes*“, 1908, „*Quartett*“, 1914), Ferenc Medgyessy, dessen kraftvolle, stämmige Figuren an die Frauengestalten von Maillol erinnern, oder Béni Ferenczy, der während der Kriegsjahre seine ersten modernen Bronzeskulpturen schuf, darunter „*Noémi*“ (1917) und „*Junger Mann*“ (1919). Letztere ist mit ihren raffinierten Verzerrungen einzigartig in der Bildhauerei dieser Epoche. Im Jahrzehnt vor dem Krieg begann auch in der ungarischen Provinz ein Aufschwung in der bildenden Kunst: Die neuen Rathäuser der größeren Städte wie in Szabadka Maria-Theresiopel, die Komitatssitze, etwa in Debrecin (Debreczen; *Debrecen*) und Kulturhäuser, beispielsweise in Neumarkt am Mieresch, wurden mit Fresken und Glasfenstern geschmückt. Auch außerhalb von *Nyolcak* gab es radikal experimentierende Maler, die zur Generation der radikalen Avant-

²⁷¹ Béla Bartók und Zoltán Kodály trafen sich oft mit der Gruppe um Lukács, da Kodály in seinen Studentenjahren eng mit Béla Balázs befreundet war, der wiederum einer der engsten Freunde von György Lukács war. Siehe JUDIT FRIGYESI, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest* (Los Angeles–London 1998).

²⁷² ZOLTÁN ROCKENBAUER, *New Pictures, New Poems, New Music. Allies of the Eight, from Ady to Bartók*; in: CSILLA MARKÓJA, ISTVÁN BARDOLY (Hgg.), *The Eight. A centenary exhibition at Janus Pannonius Museum Modern Hungarian Gallery, Pécs, 10 December 2010–27 March 2011* (Pécs 2010) 70–89.

²⁷³ PÉTER MOLNOS, *Behind the Eight. The Social Basis for the New Hungarian Painting*; in: MARKÓJA, BARDOLY (Hgg.), *The Eight 90–103*.

²⁷⁴ 1912 für die Schiffer-Villa.

²⁷⁵ GYÖNGYI ERDEI, *Műpártoló Budapest 1873–1933 [Kunstbegeistertes Budapest 1873–1933]* (Budapest 2003) 54–122.

²⁷⁶ Siehe GERGELY BARKI, *Vezérek, szervezők, rendezők. Pillantás a Nyolcak kulisszája mögé [Führer, Organisatoren, Regisseure. Blick hinter die Kulissen der Acht]*; in: MARKÓJA, BARDOLY (Hgg.), *A „Nyolcak“ 20–44*, hier 31.



Abb. 52: JÓZSEF NEMES-LAMPÉRTH, DIE TÖTENBAHRE, 1912, Öl auf Leinwand, 90,8 x 87,4 cm, Magyar Nemzeti Galéria (Inv. Nr. 5277), Budapest. © Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

garde und ihren geistigen Verbündeten gehörten, so Vilmos Perlrott-Csaba und die in Paris lebenden Künstler Valéria Dénes und Sándor Galimberti, die aber nicht an die intellektuellen Vernetzungen der Budapester politischen Kreise anschließen konnten und so weniger bekannt waren.

Die Qualität des Malereiunterrichts verbesserte sich in Budapest nach den Reformen von 1906 schlagartig. Die abendlichen Zeichenkurse der Hochschule der Bildenden Kunst im Egres-Garten besuchten auch einige junge Menschen aus den ärmeren Schichten der Gesellschaft. Aus ihrem Kreis gingen wichtige Akteure der radikalen Avantgarde

hervor. Diese jungen Künstler konnten sich nun über die deutsche und französische Avantgarde informieren und Elemente des Kubismus und des Expressionismus mit ihrem Stil verschmelzen (József Nemes-Lampérth, János Kmetty und Béla Uitz).

Einige kamen aus dem Proletariat, der Zugang zum gesellschaftlichen Leben der bürgerlichen Elite war ihnen aber verschlossen, dadurch konnten sie freier einen kühnen, unkonventionellen und persönlichen Stil hervorbringen (József Egry, József Koszta). Ihr Lebenswerk entfaltete sich erst nach dem Krieg. Einen völlig eigenständigen und tragischen Lebensweg beschritt der in Kronstadt (Brassó; *Braşov*) geborene deutschstämmige Maler János Mattis-Teutsch (1884–1960). Teutsch begann sein Studium an der Budapester Musterzeichenschule, ging 1903 nach München, wo er nicht nur malte, sondern sich auch der Plastik widmete²⁷⁷. Seine frühen Bilder hatten fauvistischen und expressionistischen Charakter, in den Jahren des Krieges bekamen seine rankenden Pflanzen und sich biegenden Bäume immer abstraktere Formen und wandelten sich schließlich zu wirbelnden farbigen abstrakten Zeichen. Seine spirituelle Kunst steht dem Geist des *Blauen Reiters* nahe.

In den letzten vier Jahren vor dem Krieg fanden in Budapest viele Ausstellungen statt. Neben der Kunsthalle, dem Nationalsalon und dem Kálmán-Könyves-Salon veranstaltete das Künstlerhaus, ein neuer großer Ausstellungsort, dessen Direktor Miklós Rózsa war, monatliche Retrospektiven²⁷⁸. Darunter waren die Ausstellung „Neukunst Wien“ (Jänner 1912), die Sammelausstellung „Bund Österreichischer Künstler und Gustav Klimt“ (März 1913) sowie später die „Internationale Postimpressionistische Ausstellung“, auf der neben Mitgliedern des *Blauen Reiters* auch Werke russischer Maler und von Robert Delaunay zu sehen waren. Eine „Ausstellung der Futuristen und Expressionisten“ wurde im Januar 1913 vom Nationalsalon organisiert. Budapest wurde Teil des internationalen europäischen Ausstellungslebens und Kunstmarktes. Der Kriegsausbruch unterbrach diese sich im Aufschwung befindliche, außerordentlich vielfältige und energische Epoche der Experimente. Der Krieg schuf völlig andere äußere Umstände. Neben den offiziell organisierten Ausstellungen mit ihren Kriegsthemen begannen sich junge, politisch links stehende Künstler, infolge der Tragödien an der Front im Jahre 1915 sich zu organisieren. Sie wollten nach dem Krieg eine neue Gesellschaft schaffen²⁷⁹. Während des Krieges gründete ein Schriftsteller der Avantgarde, Lajos Kassák, die Zeitschrift *Tett* [Tat], deren Vorbild die 1911 von Franz Pfemfert gegründete Zeitschrift *Die Aktion* war. Nachdem die Zeitschrift verboten wurde, setzte Kassák die harsche Kritik des gesellschaftlichen Systems aus sozialistischer Sicht in der neu gegründeten *Ma* [Heute] fort. Hier traten bereits diejenigen jungen Künstler auf, deren Lebenswerk sich nach dem Krieg entfaltete. Sie brachen radikal mit den Traditionen, so unter anderem László Moholy-Nagy. Während der Revolution am Ende des Krieges und der folgenden Kommune

²⁷⁷ ÉVA BAJKAY (Hg.), Mattis Teutsch und Der Blaue Reiter. 6. Juli – 7. Oktober 2001. Haus der Kunst München. In Zusammenarbeit mit der Ungarischen Nationalgalerie, Budapest und der MissionArt-Galerie, Budapest (München 2001).

²⁷⁸ ANDRÁS ZWICKL (Hg.), A Művészház 1909–1904. Modern kiállítások Budapesten [Das Künstlerhaus. Moderne Ausstellungen in Budapest] (Budapest 2009).

²⁷⁹ JÚLIA SZABÓ, A magyar aktivizmus művészete 1915–1927 [Die Kunst des ungarischen Aktivismus 1915–1920] (Budapest 1981).

schlossen sie sich – wie einige ehemalige Mitglieder von *Nyolcak*, unter ihnen Berény und Bertalan Pór – den „Roten“ an. Mit ihren dynamischen, sehr wirkungsvollen Plakaten unterstützten sie die Räterepublik von Béla Kun, beispielsweise Berény mit dem Plakat „*Zu den Waffen*“ (1919) – sie wurden damit zu den politisch aktivsten ungarischen Malern.

In den letzten beiden Jahrzehnten vor dem Ersten Weltkrieg war die bildende Kunst der Donaumonarchie mit der Kunstwelt der führenden künstlerischen Zentren Europas gut vernetzt; 1914 war Österreich-Ungarn ein organischer Bestandteil des internationalen Ausstellungslebens und des Kunstmarkts. Die künstlerischen Zentren Wien, Prag und Budapest, in bescheidenerem Maße auch Krakau und Agram, entwickelten ihren eigenen Zugang zur Moderne und ihre eigene autochthone Avantgarde, die vom erstarkenden bürgerlichen Mäzenatentum unterstützt wurde. Das ging nun zu Ende. Mit der Habsburgermonarchie zerfiel auch der gemeinsame Kunstmarkt, im europäischen Kunstbetrieb kam es zu einer Marginalisierung der gesamten Region*.

* Das Manuskript wurde 2014 fertiggestellt und nach der Übersetzung aus dem Ungarischen kaum verändert. Seither erschienen wichtige neue Fachbücher, mehrere Ausstellungen fanden statt, die für diese Thematik relevant sind. Diese neueren Erkenntnisse konnten im vorliegenden Beitrag nicht mehr eingearbeitet werden, sie ändern aber nichts an dem hier dargestellten Gesamtbild der Epoche. Für die weitere Forschung werden diese Werke – sofern sie nicht bereits in den Fußnoten oben enthalten sind – hier chronologisch aufgelistet: AGNES HUSSLEIN-ARCO, STEPHAN KOJA (Hgg.), *Looking at Monet. The Great Impressionist and His Influence on Austrian Art. In occasion of the exhibition from October 24, 2014 to February 8, 2015 at Lower Belvedere/Orangery, Vienna* (Wien–München 2014); CHRISTOPH THUN-HOHNSTEIN, MATTHIAS BOECKL, CHRISTIAN WITT-DÖRRING (Hgg.), *Wege der Moderne. Josef Hoffmann, Adolf Loos und die Folgen. Anlässlich der Ausstellung ‚Wege der Moderne. Josef Hoffmann, Adolf Loos und die Folgen‘ MAK Wien, 17. 12. 2014 – 19. 4. 2015* (Wien–Basel 2015); ELISABETH LEOPOLD, PETER WEINHÄUPL, IVAN RISTIĆ, STEFAN KUTZENBERGER (Hgg.), *Trotzdem Kunst! Österreich 1914–1918. Anlässlich der Ausstellung im Leopold-Museum, Wien, 9. Mai bis 15. September 2014* (Wien 2014); JOSEF HRUBEŠ, VÁCLAV BROŽÍK (1851 Tremoňná – 1901 Paříž) (=Malá umělecká edice [Kleine Kunstaussgabe] 31, Praha 2014); PETAR PETROVIĆ, Slikar Vlaho Bukovac (1855–1922) [Der Maler Vlaho Bukovac (1855–1922)] (=Iz riznice Narodnog muzeja [Aus dem Nationalmuseum] 7, Beograd 2014); MÁTÉ TAMÁSKA, *Donau Metropolen: Wien, Budapest. Stadträume der Gründerzeit. Erscheint anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Ausstellungszentrum der Vienna Insurance Group AG, Wiener Versicherung Gruppe, Wien. 21. April bis 5. Juni 2015* (=Architektur im Ringturm 40, Salzburg–Wien 2015); KARL VOCELKA, MARTIN MUTSCHLECHNER (Hgg.), *Franz Joseph 1830–1916. Ausstellungskatalog anlässlich der Sonderausstellung „Franz Joseph 1830–1916. Zum 100. Todestag des Kaisers“* (Wien 2016); JÓZSEF SISA (Hg.), *Motherland and Progress. Hungarian Architecture and Design 1800–1900* (Basel 2016); ANDRÁS BÁN, FERENC MISZLIVETZ; IZABELLA AGÁRDI (Hgg.), *Az első aranykor. Az Osztrák-Magyar Monarchia festészete és a Műcsarnok* [Das erste goldene Zeitalter. Die Malerei der österreichisch-ungarischen Monarchie und die Kunsthalle] (Budapest 2016); VLADIMÍR LEKEŠ, AGNES HUSSLEIN-ARCO, LUDMILA LEKEŠ, ELIŠKA ZLATOHLÁVKOVÁ, JANA CHARTIEROVÁ, MARTIN THARP, František Kupka. *Catalogue raisonné des huiles/Catalogue Raisonné of Oil paintings/Soupis olejomalb* (Praha 2016); DANUTA GODYŃ, MAGDALENA LASKOWSKA (Hgg.), *Wspiański. Katalog wystawy dzieł ze zbiorów Narodowego w Krakowie* [Katalog der Werkausstellung aus den Sammlungen des Nationalmuseums Krakau] (Krakow 2017); IVAN EXNER, *Světlo v obraze. Český impresionismus. Inspirace blízké i vzdálené. Jízdárna Pražského hradu, 6. říjen 2017 – 7. leden 2018* [Das Licht im Bild. Tschechischer Impressionismus. Nahe und ferne Vorbilder Reithalle der Prager Burg, 6. Oktober 2017 – 7. Januar 2018] (Praha 2017); ALBERTINA WIEN (Hg.), *Egon Schiele. Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung in der Albertina, Wien, 22.02.2017–18.06.2017* (=Ausstellung der Albertina 527, Wien–München 2017); BEATA MAŁGORZATA WOLSKA, *Malczewscy. Figura syna. Muzeum Narodowe w Szczecinie, 8.06. – 23.07.2017* [Malczewski. Die Sohn-Figur. Nationalmuseum.

in Stettin, 8.06. – 23.07.2017] (Szczecin 2017); STELLA ROLLIG, IRENA KRAŠEVAC, PETRA VUGRINEC, MARINA BAGARIĆ (Hgg.), *The Challenge of Modernism. Vienna and Zagreb around 1900*. October 20, 2017 – February 18, 2018, Orangery of the Lower Belvedere, Vienna (Wien 2017); EVELYN BENESCH (Hg.), *Faszination Japan. Monet, Van Gogh, Klimt*. Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung „Faszination Japan. Monet. Van Gogh. Klimt.“ 10. Oktober 2018 bis 20. Januar 2019 Bank Austria Kunstforum Wien (Heidelberg–Berlin 2018); DIETER BUCHHART (Hg.), *Egon Schiele*. Exhibition organized by the Fondation Louis Vuitton, Paris, from October 3, 2018 to January 14, 2019 (Paris 2018); SABINE HAAG (Hg.), *Gustav Klimt im Kunsthistorischen Museum*. Kunsthistorisches Museum, Wien, 14. Februar bis 6. Mai 2012. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien (Wien 2018); HANS-PETER WIPPLINGER, SANDRA TRETTER (Hgg.), *Gustav Klimt. Jahrhundertkünstler*. Katalog zu Ausstellung „Gustav Klimt. Jahrhundertkünstler“, 22. Juni bis 4. November 2018, Leopold Museum, Wien (Wien 2018); OTMAR RYCHLIK, *Gustav Klimt – das Ringstrassenwerk: 1886–1896* (Wien 2018); STELLA ROLLIG, ALEXANDER KLEE (Hgg.), *Klimt ist nicht das Ende. Aufbruch in Mitteleuropa*. Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung: „Klimt ist nicht das Ende. Aufbruch in Mitteleuropa“ vom 23. März bis 26. August 2018 im Unteren Belvedere, Wien (München 2018); CATHERINE HUG, HEIKE EIPELDAUER (Hgg.), *Oskar Kokoschka. Expressionist, Migrant, European: a Retrospective*. This catalogue is published in conjunction with the exhibition „Oskar Kokoschka – Expressionist, Migrant, European. A Retrospective“, Kunsthaus Zürich, 14 December 2018 – 10 March 2019, Leopold Museum, Vienna, 6 April – 8 July 2019 (Wien 2018); MARIANNE HUSSL-HÖRMANN, HANS-PETER WIPPLINGER (Hgg.), *Anton Romako. Beginn der Moderne*. Katalog zur Ausstellung „Anton Romako. Beginn der Moderne“, 06.04.–18.06.2018, Leopold Museum, Wien (Wien–Köln 2018); LUBA RISTUJCZINA, Jan Matejko (Warszawa 2018); URSZULA KOZAKOWSKA-ZAUCHA, JOANNA REGINA KOWALSKA, Kraków 1900 (Kraków 2018); REIN WOLFS (Hg.), *Malerfürsten* (München 2018); TOMOKO SATŌ (Hg.), *Mucha – un bohémien à Paris, un inventeur d’images populaires, Mucha le cosmopolite, Mucha le mystique, Mucha le patriote, artiste et philosophe*. Publié à l’occasion de l’exposition présentée au Musée du Luxembourg, Paris, du 12 septembre 2018 au 27 janvier 2019 (Paris 2018); KATARÍNA HOBZOVA, ANDREJ SMREKAR (Hgg.), *Impresionismus od úsvitu do soumraku. Slovinské umění 1870–1930. Průvodce výstavou. Jízdárna Pražského hradu 17. května – 16. září 2019* [Impressionismus von morgens bis abends. Slowenische Kunst 1870–1930. Ausstellungsführer. Prager Schlossreitschule 17. Mai – 16. September 2019] (Praha 2019); ANNE-MARIA PENNONEN, HANNE SELKOKARI, LENE WAHLSTEN (Hgg.), *František Kupka (=Ateneumin julkaisut [Veröffentlichungen des Ateneum] 114, Helsinki 2019); LUBA RISTUJCZINA, Stanisław Wyspiański – artysta i wizjoner [Stanisław Wyspiański – Künstler und Visionär] (Warszawa 2019); STELLA ROLLIG, SABINE FELLNER (Hgg.), *Stadt der Frauen. Künstlerinnen in Wien, 1900–1938*. Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung „Stadt der Frauen. Künstlerinnen in Wien 1900–1938“ vom 25. Jänner bis 19. Mai 2019 im Unteren Belvedere, Wien (München–London–New York 2019); HANS-PETER WIPPLINGER, MATTHIAS HALDEMANN (Hgg.), *Richard Gerstl. Inspiration – Vermächtnis: Inspiration – Legacy*. Katalog zur Ausstellung „Richard Gerstl Inspiration – Vermächtnis“, Leopold Museum, Wien, 27.09.2019–20.01.2020, Kunsthaus Zug, Zug, 11.09.2020–14.02.2021 (Köln 2019); HANS-PETER WIPPLINGER, LENA SCHOLZ (Hgg.), *Vienna 1900. Birth of Modernism*. Katalog zur Dauerausstellung „Wien 1900. Aufbruch in die Moderne“, Eröffnung: 15.03.2019, Leopold Museum, Wien (Wien 2019); ILONA SÁRMÁNY-PARSONS, *Bécs művészeti élete Ferenc József korában, ahogy Hevesi Lajos látta* [Kunstleben in Wien, im Zeitalter Kaiser Franz Josefs, aus der Sicht von Ludwig Hevesi] (Budapest 2019); HANS-PETER WIPPLINGER (Hg.), *Wien 1900 – Aufbruch in die Moderne* (Wien 2019); PÉTER MOLNOS, *Aranykorok romjain: tanulmányok a modern magyar festészet és műgyűjtés történetéből* [Auf den Ruinen des Goldenen Zeitalters: Studien aus der Geschichte der modernen ungarischen Malerei und Kunstsammlung] (Budapest 2015); PÉTER MOLNOS, *Elveszett örökség: magyar műgyűjtők a 20. Században* [Verlorenes Erbe: Ungarische Kunstsammler im 20. Jahrhundert] (Budapest 2017).*