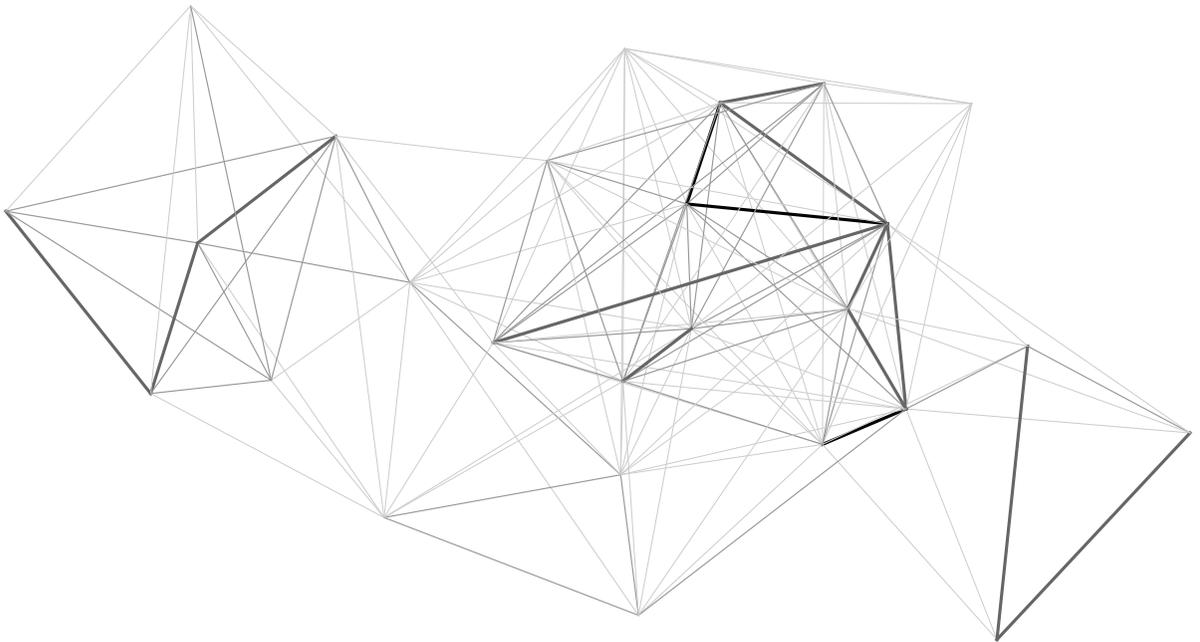


Wiener Ansichten zur Kunst der Avantgarde

*Geschichte, Netzwerk und Diskurs der Kunstkritik
zu Beginn des 20. Jahrhunderts*

Maximilian Kaiser



Wiener Ansichten zur Kunst der Avantgarde

**Geschichte, Netzwerk und Diskurs der Kunstkritik
zu Beginn des 20. Jahrhunderts**

Wiener Ansichten zur Kunst der Avantgarde

*Geschichte, Netzwerk und Diskurs der Kunstkritik
zu Beginn des 20. Jahrhunderts*

Maximilian Kaiser

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages oder der Autoren/Autorinnen reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

© 2020 by new academic press, Wien, Hamburg
www.newacademicpress.at

ISBN: 978-3-7003-2188-0

Cover: © Maximilian Kaiser
Umschlaggestaltung: Peter Sachartschenko
Druck: Prime Rate, Budapest

Inhalt

1. Prolog	7
1.1 Die große Eselei von 1910	7
1.2 Anfänge der Kunstkritik in Wien.....	8
2. Forschungsfeld Wiener Avantgarde	13
2.1 Kontinuitäten und Bruchlinien nach 1945	13
2.2 Kanonisierung der Wiener Avantgarde	15
2.3 Annäherung an eine Digital Art History.....	16
2.4 Thesenfindung	19
3. Kritiker und die Theorie	25
3.1 Zur Geschichte der Kunstkritik	25
3.2 Anständige, produktive und eklektische Kritik.....	29
3.3 Wie die Wiener die Rolle des Kritikers sehen	34
3.4 Kritik im Zeitalter des Expressionismus	40
4. Methode	46
4.1 Von einer Begriffs- zu einer Diskursgeschichte	46
4.2 Recherchetätigkeit	47
4.3 Annäherung an eine Geschichte der Kunstkritik	55
4.4 Diskursnetzwerkanalyse	57
5. Wiener Geschichte der Kunstkritik	60
5.1 Wiener Moderne	60
5.1.1 Kunstwanderungen	70
5.2 Beginn der Avantgarde in Wien	71
5.3 Aufbruch und Höhepunkt der Avantgarde	102
5.3.1 Volksbildung und Volkshochschulkurse	148
5.3.2 Bildreportagen	151
5.3.3 Kuratierte Ausstellungen	159
5.3.4 Radio und Film	163
5.4 Nachwirken der Avantgarde	168
5.5 Epilog	186

6. Empirische Studie	194
6.1 Der Korpus im Detail	194
6.2 Der Korpus in Zahlen	197
6.3 Annotationsbeispiele	201
6.4 „Verschimpfungs“-Allianzen	202
6.5 Diskursnetzwerk	203
6.6 Dynamik	208
6.7 Diskurs auf Ebene der Zeitungen	209
6.8 Diskurs auf Ebene der Konzepte	212
7. Resümee	218
8. Dokumentation	221
8.1 Abkürzungsverzeichnis	221
8.2 Siglenverzeichnis	222
8.3 Biographien	224
8.4 Ereignisliste	252
9. Bibliographie	268
9.1 Zeitungs- und Zeitschriftenartikel	268
9.2 Monographien	277
9.3 Beiträge aus Sammelbänden und Zeitschriften	281
9.4 Ausstellungskataloge	282

1. Prolog

1.1 Die große Eselei von 1910

1910 wurde im Salon des Indépendants in Paris das Gemälde „Et le soleil s’endormit sur l’Adriatique“ von einem bis dato unbekanntem, aus Genua stammenden, Künstler namens J.-R. Boronali ausgestellt. Es war eines von drei Bildern, welches, wie später über die Medien bekannt wurde, nicht von einem Menschen gemalt wurde. Eigentlicher Urheber des Kunstwerks war ein Esel, dem ein in Farbe getauchter Pinsel an seinen Schwanz gebunden wurde. Durch ein angebotenes Stück Zucker wurde das Tier zum Wedeln animiert und bedeckte so die Leinwand nach und nach mit der entsprechenden Malerei. Der als einfache Störaktion geplante Streich der Kabarettgruppe „Le Lapin Agile“ (dt. das flinke Kaninchen) hatte jedoch weitreichende Folgen für die künftige Avantgarde-Rezeption. Über Kunstzeitschriften und Tageszeitungen verbreitete sich die Meldung schnell auch in anderen europäischen Großstädten. Max Nordau, der Verfasser der kontroversiellen Schrift „Entartung“, berichtete beispielsweise für die Wiener Tageszeitung „Neue Freie Presse“ über diesen Vorfall.¹

Wie sich das Ereignis auf die Wiener Rezeption der Avantgarde ausgewirkt hat, zeigt das Beispiel eines Ausschnitts aus der Pariser Zeitschrift „L’Illustration“, der sich als Teil eines Manuskripts im Nachlass des Wiener Kunstkritikers Adalbert Franz Seligmann (1862–1945) erhalten hat (Abb. 1). Dieser war als Covermotiv für ein Buch gedacht, das unter dem Credo „*Wer Wind sät [sic!], wird Sturm ernten*“ erscheinen hätte sollen. Zu den Pariser Ereignissen, die als Leitmotiv seiner Kampfschrift gegen die Avantgarde gedacht war, schrieb er 1932:

„Bei den richtigen Expressionisten, Kubisten, Dadaisten und so weiter spielt nun das, was wir Qualität nennen, überhaupt keine Rolle, zum mindesten nicht für die Bewertung solcher Produkte von seiten der esoterischen Fachmänner. Beweis dafür der gelungene Spaß, den sich schon vor mehr als zwanzig Jahren einige lustige junge Pariser Maler geleistet haben.“²

1 Vgl. Max Nordau, Der Salon der französischen Künstler, in: *NFP*, Nr. 16441, 1.6.1910, S. 1–4.
 2 Adalbert Franz Seligmann, Kunst in Not, in: *NFP*, Nr. 24283, 21.4.1932, S. 2.

Die Wirkung, des eigentlich als banal gedachten Scherzes, wird 100 Jahre später auch durch die Kunstgeschichte in ihrer Bedeutung als ein Schlüsselergebnis für die Rezeption der Avantgarde gewertet.

*„Doch genauer betrachtet, gehört das, was sich bei den fortschrittsgläubigen »Indépendants« um das Werk des Esels abspielte, zu den bitterernsten und folgenreichen Taten der Geschmacksgeschichte im zwanzigsten Jahrhundert. Damals wurden die Weichen gestellt für eine Auseinandersetzung, in der die Kämpfer für das Neue und die Kritiker, die von entarteter Kunst zu sprechen beginnen, aufeinanderzuprallen beginnen.“*³

1.2 Anfänge der Kunstkritik in Wien

*„Der Wiener Kunst fehlt die Kritik. Das ist ein hartes Wort, und ein Fremder möchte es kaum glauben, aber es lässt sich aus tausend Beispielen beweisen.“*⁴ Mit diesen Worten stellte Hermann Bahr der Wiener Kunstkritik des *fin de siècle* ein eher mäßiges Zeugnis aus. Bahr führte diese Situation einerseits auf die beteiligten Akteure zurück, die in erster Linie mit der Kultivierung des eigenen Geschmacks beschäftigt waren. Andererseits machte er generell die geringe Präsenz von Kunstkritik in der Presse und konkret die nicht stattfindende Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Nachwuchs dafür verantwortlich. *„Die Jugend, welche sucht und Rath und Hilfe möchte, die stille Arbeit, die noch bange zögert, wird in einigen Zeilen mit dürftigen Adjectiven abgethan [...]“*⁵ Tatsächlich war es so, dass zu diesem Zeitpunkt die moderne Kunstkritik noch in ihren Anfängen steckte. Bis dahin war die Wiener Ausstellungssaison, und damit auch zwangsläufig die Kritik, fast ausschließlich durch die Jahresausstellungen des Künstlerhauses geprägt. Mit der Wende vom 19. ins 20. Jhd. änderten sich allerdings die Rahmenbedingungen. 1897 wurde die Wiener Secession gegründet und nur drei Jahre später der Hagenbund. Neben diesen drei großen Künstlervereinigungen etablierten sich auch zunehmend Räumlichkeiten von Galerien, kleineren Künstlergruppen und Kulturvereinen als Schauplätze für

3 Werner Spies, Ein Kunstwitz mit Folgen. Die große Eselei des Jahres 1910, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung. Online*, 17.9.2010, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/ein-kunstwitz-mit-folgen-die-grosse-eselei-des-jahres-1910-11041360.html> (Zugriff 26.8.2016).

4 Hermann Bahr, *Studien zur Kritik der Moderne*, Frankfurt a. Main 1894, S. 218.

5 Ebenda, S. 225.

Kunstaussstellungen. Diese Vervielfachung der Ereignisse führte zwangsläufig auch zu einer Veränderung der Praxis des Kunstkritikers.

„Die Kritik sitzt zur Zeit ungefähr überall auf der Bank der Angeklagten. [...] Diese Gleichzeitigkeit der Schulterhebung gegen die Kritik von so verschiedenen Orten ist schwerlich eine zufällige Erscheinung.“⁶ Der Deutsche Arzt und Kulturkritiker Max Nordau stellt sich in seinem 1903 erschienen Artikel die Frage nach den Bedingungen und den Voraussetzungen für gute Kritik. Für ihn gab es vier grundsätzliche Gesichtspunkte zur Bewertung von Kunst: einen Moralischen, einen Psychologischen, einen Technischen und einen Ästhetischen. Nach dem Letzten kann laut Nordau nie ein objektives Bild gegeben werden. Wie zur Bestätigung dieser These wurden nur wenige Jahre danach Berta Zuckerkanndl und Hugo Haberfeld „ihres kritischen Urteils wegen“ von der Vorbesichtigung der Frühjahrsausstellung der Wiener Secession ausgeschlossen.⁷ Als Reaktion darauf wurde gemeinsam mit anderen Kritikern eine Solidaritätserklärung bzw. eine Protestnote in einer der Wiener Tageszeitungen publiziert, um sich auf diese Weise gegen die „künstlerische Kabinetttjustiz“ zur Wehr zu setzen.⁸

In den 1910er-Jahren sorgten dann eine Reihe moderner Kunstaussstellungen für eine verbale Verschärfung seitens der Kritik. Den Anfang machte 1911 die „Sonderausstellung für Malerei und Plastik“ im Hagenbund. Die dort gezeigten Kunstwerke von jungen österreichischen Künstlern, wie z.B. Oskar Kokoschka, Franz Wiegele oder Anton Faistauer, sorgten sowohl beim Publikum als auch bei der Presse für Furore.

„Dies alles sind packend und virtuos gestaltete Bilder von Gemütsreizen, die wohl das Berühren eines Molches, der Kontrast zwischen einem Kadaver und einer taufrisch erblühten Hyazinthe, die tanzenden weiße Mäuse in kranken Nerven erregen.“⁹

Parallel dazu beteiligten sich auch mehr und mehr Kunsthistoriker an dem öffentlich geführten Diskurs. So hielt beispielsweise der Kunsthistoriker Hans Ankwicz-Kleehoven 1911 eine zwei Semester dauernde Vortragsreihe an der Volkshochschule Urania. Unter dem Titel „Kunst und Künstler unserer Tage. Eine Revue über die Kunst der Gegenwart“ beschrieb er die gegenwärtige

6 Max Nordau, Der Prozess der Kritik, in: *NFP*, Nr. 13850, 18.3.1903, S. 1.

7 *NFP*, Nr. 14938, 25.3.1906, S. 12.

8 *Der Zeitungs-Verlag*, Nr. 14, 5.4.1906, Sp. 332.

9 Josef Reich, Der jungen Künstler „Plastik und Malerei“, in: *RP*, 18. Jg., Nr. 61, 7.2.1911, S. 7.

Kunstentwicklung ausgehend vom französischen Impressionismus bis hin zu den Fakultätsbildern von Gustav Klimt. Ankwicz-Kleehoven zog also bereits nach dem Ausstellungsjahr 1910 sein Resümee, zu einem Zeitpunkt zu dem die aktuellste Ausstellung jene in der Galerie Miethke mit Bildern Manets war.¹⁰ Hans Tietze besprach 1912 in einer zweiteiligen Artikelserie die aktuellen Frühjahrsausstellungen der drei Vereine Künstlerhaus, Secession und Hagenbund und stellte sie unter die Titel „Neue Richtungen in der Landschaftsmalerei“ und „Die Plastik in den Frühjahrsausstellungen“. Als einer der Ersten sucht er in diesen beiden Texten nach vergleichbaren Tendenzen innerhalb der zeitgenössischen Kunst unabhängig vom Ausstellungskontext und der jeweiligen Vereinszugehörigkeit der Künstler.

Im Dezember desselben Jahres stellten dann die Futuristen in der Schwarzwald-Schule im ersten Wiener Gemeindebezirk aus. Diese Ausstellung gilt als ein weiteres Schlüsselereignis, dass die Weichen für den folgenden Diskurs in den 1920er-Jahre stellen sollte. Anfang 1913 fand in der Galerie Miethke noch die Ausstellung „Die Neue Kunst“ statt. Dabei wurde ein ähnliches Konzept wie bei der Sonderbundausstellung 1912 in Köln verfolgt, nämlich einen Querschnitt durch das zeitgenössische Kunstschaffen zu zeigen. Dort waren Arbeiten sowohl von internationalen Künstlern (Pechstein, Picasso und Kandinsky) als auch nationalen Künstlern (Kokoschka, Faistauer und Gütersloh) zu sehen. Ein letztes Mal vor Beginn des Ersten Weltkrieges wurden Werke der Avantgarde im Frühjahr 1914 ausgestellt. Genauer gesagt war es nochmals die Galerie Miethke, welche diesmal dem künstlerischen Schaffen Pablo Picassos eine Einzelausstellung widmete.

Unter dem Motto „*Wer Wind sät [sic!], wird Sturm ernten*“ veröffentlichte Adalbert Franz Seligmann, der Kunstreferent der „Neuen Freien Presse“, zeitgleich eine polemische Artikelserie und initiierte damit letztlich den Diskurs zur Avantgarde, der die Kritik in der Tagespresse bis in die 1930er Jahre prägen sollte.

„Wir stehen am Ende einer Saison, die uns eine Ausstellung der wirklichen »Futuristen« und noch andere von neuer, neuerster und allerneuester Kunst gebracht hat. Darunter auch einiges, das in Wien oder doch in Österreich [...] entstanden ist. Man muß diese Erschei-

¹⁰ Autorenkürzel –s., Kunst und Künstler unserer Tage, in: ODR, Nr. 214, 20.9.1911, S. 5. – Vgl. dazu auch das Österreichische Volkshochschularchiv, <http://www.vhs.at/vhsarchiv-home.html> (Zugriff 22.4.2016).

*nungen erst nehmen, nicht etwa in künstlerischer Hinsicht, aber doch als Symptome einer tatsächlich vorhandenen, unleugbar starken und verbreiteten Bewegung. Es mag daher wohl angebracht sein, jetzt, wo sich bereits ein gewisser Ueberblick bietet und die Anfänge schon historisch geworden sind, die darauf bezüglichen Fragen im Zusammenhange zu besprechen.*¹¹

11 Adalbert Franz Seligmann (A. F. S.), Wer Wind sät, wird Sturm ernten. (Zeitgemäße Betrachtungen zur modernen Kunst) I., in: *NFP*, Nr. 17480, 23.4.1913, S. 1.



Abb. 1: Frédéric Gérard seinen Esel „Lolo“ fütternd, dahinter stehen mit Masken verkleidet die Künstler der Kabarettgruppe „Le Lapin Agile“ (Mappe „Die Neue Kunst“, Nachlass Adalbert Franz Seligmann, Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus)

2. Forschungsfeld Wiener Avantgarde

2.1 Kontinuitäten und Bruchlinien nach 1945

Betrachtet man die verschiedenen Positionen von Kunsthistorikern in der Zeit nach 1945 lässt sich ein strukturelles, ideologisches und politisches Erbe feststellen, dass sich bis in die letzten Jahre der Ersten Republik zurückverfolgen lässt.

Als vielleicht prominentestes Beispiel dafür kann 1948 das Buch „Verlust der Mitte“ von Hans Sedlmayr gesehen werden. Darin vergleicht der Kunsthistoriker die Moderne Kunst mit Symptomen einer tödlichen Krankheit. Zu dem in der Hagenbund-Ausstellung von 1911 gezeigten Gemälde Kokoschkas „Stilleben mit Hammel und Hyazinthe“ schreibt er ähnliches wie der Kritiker der Tageszeitung „Reichspost“.

„Der Einwand gegen dieses Bild ist nicht, daß es widrige Dinge darstellt: neben dem grausigen Kadaver die weiße Maus, den Grottenolm und den Geist einer Hyazinthe – nicht daß es »unästhetisch« ist, im Gegenteil. Rein künstlerisch genommen ist das Bild von innerer Konsequenz und »Dichte« – ein tiefes inneres Zusammenstimmen der Gegenstände mit den Formen und Farben – unheimliche »Symphonie der Verwesung«. Sondern daß es jede Beziehung auf das Menschliche verloren hat und nur das Schillernde sucht. Das Versenken in das Bild führt in das Reich des Morbiden und dies ist umso gefährlicher, als es mit Meisterschaft das Verführerische dieser Region ins Bild bringt, das Bezaubernde, den »tödlichen Duft«.“¹²

Selbst für Zeitgenossen wie Alfred Stix, ab 1923 Direktor des Museum Albertina und zeitgleich Mitglied der „Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien“ (GFMK), der die Avantgarde der 1920er-Jahre selbst miterlebt hatte, scheinen bestimmte Kunstströmungen rückblickend in Wien nicht mehr existent gewesen zu sein.

„Die Entwicklung kann nun im Wesentlichen als expressionistisch bezeichnet werden. Die Abkehr von der genauen Naturnachahmung wird immer stärker, der geschlossene Körper löst sich immer mehr auf, die verschiedenen Farbstriche und Fleckchen geben uns den Einblick in die Natur [...]. Ganz besonders wichtig ist, daß trotz der Abkehr von der äußeren

12 Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg 1948, S. 215.

*Form der Natur, die Freude und Liebe an ihr doch ganz geblieben ist, was in diesem Maße mir eine speziell österreichische Eigenschaft zu sein scheint. Dadurch ist Futurismus und Kubismus und alles ähnliche Surrealistische damals bei uns ausgeschaltet geblieben.*¹³

Demgegenüber stehen Kunsthistoriker wie Werner Hofmann, die sich von Anfang an für eine Vermittlung und wissenschaftliche Erforschung der Moderne bzw. Avantgarde eingesetzt haben. Im Vorwort zu „Grundlagen der modernen Kunst“ aus dem Jahr 1966 verdeutlicht er seine Ziele, wenn er schreibt, dass bevor man das Publikum für die Kunst der Moderne begeistern kann, es notwendig wird *„aus den Irrmeinungen und Vorurteilen heraus[zu]führen, die heute noch den breiten Publikumsgeschmack fesseln.“*¹⁴ Hofmann setzt sich 1951 in einem Text mit „Verlust der Mitte“ auseinander. Darin wird deutlich, auf welche Methoden sich „Irrmeinungen und Vorurteile“ konkret beziehen. Bereits damals hegt er Zweifel darüber, welche Aussagekraft die Urteile und Analysen Sedlmayrs tatsächlich haben.

*„Diese bestärken sich durch die Tatsache, daß Sedlmayrs Verzicht auf ergänzendes Material ein bewußter ist und dass er dadurch der Kritik die Möglichkeit nimmt, seine Analysen und Urteile in Frage zu stellen. Forschungsergebnisse nehmen sohin den Rang apodiktischer Urteile ein, die schlechthin unwidersprochen bleiben müssen und deren Genesis unkontrollierbar ist.“*¹⁵

Hofmann macht auf die Beobachtung eines anderen Kunsthistorikers aufmerksam, der auch auf Parallelen zur Kunstkritik verweist.

*„Darauf hat auch Wittkower seinerzeit hingewiesen und diesen eigentümlichen Zug im Zusammenhang mit Sedlmayrs Anspruch auf unbedingte Gültigkeit seiner Urteile in seiner Konsequenz charakterisiert, indem er sagte, daß, der Geist des nachschaffenden Kunsthistorikers sein eigenes Werk‘ aus dem Kunstwerk mache.“*¹⁶

13 *Entwicklung der Österreichischen Kunst von 1897 bis 1938. Malerei, Plastik, Zeichnungen*, Ausst.-Kat. Akademie der bildenden Künste Wien, Wien 1948, S. 5f. Zit. nach Wolfgang Drechsler/Antonia Hoerschelmann: Als es modern war, unmodern zu sein. Zur Situation der Bildenden Kunst um 1930, in: Wolfgang Kos (Hg.), *Kampf um die Stadt. Politik, Kunst und Alltag um 1930*, Ausst.-Kat. Wien Museum, Wien 2010, S. 225. (= Sonderausstellung Wien Museum, 361)

14 Werner Hofmann, *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, Stuttgart 1966, S. 12.

15 Werner Hofmann, Zu einer Theorie der Kunstgeschichte, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 14. Bd., H. 1, 1951, S. 119.

16 Ebenda, S. 122.

Die Idee durch Kritik ein eigenes Werk zu schaffen wird nach heutigem Verständnis „produktive Kritik“ genannt (s. Kapitel 3.2).

2.2 Kanonisierung der Wiener Avantgarde

Die Situation ändert sich schließlich in den späten 1970er-Jahren. Exemplarisch für diese Phase gilt etwa 1977 die Ausstellung „Österreichs Avantgarden 1900–1938. Ein unbekannter Aspekt“ in der Galerie Nächst St. Stephan. Der Künstler Oswald Oberhuber erklärt im Katalogvorwort, dass die Zusammenstellung jenen Forschern gewidmet sei, „*die nicht daran denken, verborgenes Material aufzuspüren*“.¹⁷ Peter Weibel, der gemeinsam mit Oberhuber das Material für diese Ausstellung geordnet und zusammengestellt hatte, setzte sich ein Jahr später öffentlichkeitswirksam mit einem Vortrag nochmals für die Erforschung der Avantgarde ein. Für ihn hing die Tatsache, dass die Avantgarde in Österreich bis zu dem Zeitpunkt wenig erforscht ist, vor allem vom fehlenden Bewusstsein seitens der Institutionen ab.¹⁸ Zwanzig Jahre später füllte das von Weibel erneut zu dieser Thematik zusammengetragene Material bereits einen über 700 Seiten starken Ausstellungskatalog.¹⁹ Das „*verborgene Material*“ hatte sich also in den darauffolgenden Jahren als nicht nur umfangreich, sondern auch als äußerst ergiebig erwiesen. Eine nicht unerhebliche Rolle spielte dabei die gesteigerte Aufmerksamkeit seitens der kunsthistorischen Forschung.

Eine Kanonisierung der zur Avantgarde zu zählenden Künstler und Künstlergruppen fand schließlich 1984 und 1985 durch zwei von Dieter Bogner initiierte Konferenzen statt. Bei den in diesem Zusammenhang präsentierten Avantgardisten handelte es sich um die Mitglieder der Künstlergruppe Freie Bewegung, Franz Čizek und den Wiener Kinestimus, Lajos Kassák und den Kreis um die Zeitschrift „MA“ (dt. heute), den Schweizer Kunstpädagogen Johannes Itten und den Theater- und Architekturpionier Friedrich Kiesler. In seinem Konferenzbeitrag „Es war als würde Utopia Realität werden“ erweiterte Bogner den Kanon auf einer kunsthistorischen Ebene durch eine Bestandsauf-

17 Oswald Oberhuber, Vorwort, in: *Österreichs Avantgarden 1900–1938. Ein unbekannter Aspekt*, Ausst.-Kat. Galerie Nächst St. Stephan, Wien 1966, o. S.

18 Institutionen sind für Weibel in diesem Kontext Universitäten, Bibliotheken und Archive. Vgl. dazu Peter Weibel, *Gibt es einen Österreichischen Expressionismus?*, Vortrag anlässlich des internationalen Georg-Trakl-Symposiums im Palais Pálffy 15.3.1978, Min. 5:50 – 12:00, <http://www.mediathek.at/atom/01782B13-3CC-00CE2-00000BEC-01772EE2> (Zugriff 21.3.2016).

19 Vgl. dazu Peter Weibel (Hg.), *Jenseits von Kunst*, Ausst.-Kat. Ludwig Museum Budapest/Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, Wien 1997.

nahme der beteiligten Akteure und auf einer kulturhistorischen Ebene durch die Angabe eines Ereignishorizonts.²⁰ Dadurch kam erstmals eine zeitliche Dimension hinzu. Aufbauend darauf konnte die Forschung seitdem weitere Themenkreise erschließen und die bereits Bekannten vertiefen. Zum Beispiel wurde nicht nur die Geschichte des Wiener Kinetismus in mehreren Ausstellungen thematisiert, sondern auch die *Oeuvre*-Kataloge einzelner Čížek-Schüler kunsthistorisch aufgearbeitet.²¹ Hinsichtlich der kulturhistorischen Aufarbeitung wurden sowohl die Biographien einzelner Akteure, als auch die Rollen der verschiedenen Galerien und Vereine, die damals als Plattform für die Avantgardkunst fungierten, in den letzten Jahren erforscht.²²

2.3 Annäherung an eine Digital Art History

Die voranschreitende digitale Erschließung von Archivbeständen, sowie ein wachsendes Angebot an Werkzeugen und Methoden der *Digital Humanities* begünstigen die Entwicklung neuer Fragestellungen. So findet auch innerhalb der Kunstgeschichte die historische Netzwerkforschung immer öfters Anwendung. Erste prosopographische Studien und quantitativen Auswertungen gab es bereits in den 1990er-Jahren zur Bauhaus-Bewegung und den Ausstellungen während der NS-Zeit in Deutschland.²³

-
- 20 Der Beitrag wurde in der durch das Museum für Angewandte Kunst Wien herausgegeben Zeitschrift „Alte und Moderne Kunst“ publiziert. Vgl. dazu Dieter Bogner, Wien 1920 – 1930: »Es war als würde Utopia Realität werden«, in: *Alte und Moderne Kunst*, Heft 190/191, Innsbruck 1983, S. 35–48.
- 21 Wiener Kinetismus: Hans Bisanz, *Franz Čížek (1865–1946). Pionier der Kunsterziehung*, Ausst.-Kat. Historisches Museum der Stadt Wien 1985, Wien 1985; Monika Platzer (Hg.), *Kinetismus. Wien entdeckt die Avantgarde*, Ausst.-Kat. Wien Museum 2006, Ostfildern-Ruit 2006; Gerald Bast u.a. (Hg.), *Wiener Kinetismus. Eine bewegte Moderne*, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere 10.2.–5.6.2011, Wien 2011. – Čížek-Schüler: Tobias Meyer: *Die Entwicklung des Wiener Kinetismus und der Beitrag Otto Erich Wagners*, Diplomarbeit Wien 1989; Bernhard Leitner, *Leopold W. Rochowanski (1885–1961)*, 2 Bände, Wien 1995; Andreas Schnitzler, *Erika Giovanna Klien und der Wiener Kinetismus. Eine kunstgeschichtliche Positionierung des in Österreich entstandenen Oeuvre der Künstlerin*, Diplomarbeit Wien 1999; Ivan Ristic, *Franz Probst (1903–1980)*, Diplomarbeit Graz 2001; Katrin Fritsch, *Friedl Dicker-Brandeis. Bauhausschülerin, Malerin, Pädagogin*, Diplomarbeit Wien 2010; Maximilian Kaiser, *Der Schritt in den Raum. Plastiken und Architekturutopien der Avantgarde im Wien der Zwischenkriegszeit*, Diplomarbeit Wien 2010.
- 22 Vgl. dazu Tobias G. Natter, *Galerie Miethke. Eine Kunsthandslung im Zentrum der Moderne*, Ausst.-Kat. Jüdisches Museum Wien 2003–2004, Wien 2003; Susanne Gerold, *Hans Tietze (1880–1954). Eine Biographie*, Dissertation Wien 1985; Marie Tessmar-Pfohl, *Die Neue Galerie von 1923 bis 1938. Kunsthandel und Kunstpolitik im Wien der Zwischenkriegszeit*, Diplomarbeit Wien 2003; Alexandra Caruso, *Leben in der Kunst – eine moderne Inszenierung. Hans Tietzes „Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien“*, Diplomarbeit Wien 2008.
- 23 Vgl. dazu Folke Dietzsch, *Die Studierenden am Bauhaus*, 2 Bände, Dissertation Weimar 1991; Martin Papenbrock/Gabriele Sauer (Hg.), *Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen*, Bd. 1: Ausstellungen deutscher Gegenwartskunst in der NS-Zeit. Eine kommentierte Bibliographie, Weimar 2000.

„Die serielle Geschichtsschreibung, der dieses Projekt [gemeint ist das Projekt zu den Ausstellungen in der NS-Zeit, Anm. des Autors] zuzurechnen ist, entfaltet erst mit den neuen Medien ihre vielfältigen Möglichkeiten, so daß man annehmen könnte, quantitative Verfahren in den historischen Wissenschaften seien ein Kind der technologischen Modernisierung. Ebenso nahe läge es, als ihre Inspirationsquelle die Geschichte der Moderne zu vermuten, da es erst seit dem 19. Jahrhundert die Fülle an schriftlichen Dokumenten gibt, die sich zur historiographischen Reihenbildung zu eignen scheinen.“²⁴

Jutta Held hebt hervor, dass die Methode und ihre Anwendungsmöglichkeiten natürlich nicht nur für jüngere Epochen geeignet seien, sie aber dennoch durch die Charakteristika und die Fülle der Quellen begünstigt werden. Ihrer Ansicht nach käme es dabei zu einer „*Demokratisierung der Geschichtswissenschaften*“, weil auch zugleich „*der Beitrag eines jeden Mitglieds einer Bevölkerungsgruppe gewürdigt*“ würde.²⁵ Beide Projekte wurden in den letzten Jahren konsequenterweise mit der Methode der historischen Netzwerkforschung ein weiteres Mal untersucht. Die Arbeit von Folke Dietzsch zur Bauhaus-Bewegung fand im Projekt „Impuls-Bauhaus“ seine Fortsetzung, einer digitalen Forschungsinfrastruktur an deren Weiterentwicklung an der Bauhaus-Universität in Weimar gearbeitet wird.²⁶ Martin Papenbrock und Joachim Scharloth analysierten die aus dem Forschungsprojekt „Ausstellungsgeschichte des 20. Jahrhunderts“ gewonnenen Daten mit computerlinguistischen Methoden und präsentierten ihre Ergebnisse 2010 im Rahmen der Tagung „Netzwerke des Exils“ in München.²⁷

„Um sie [die Daten aus dem Projekt, Anm. des Autors] interpretierbar zu machen, werden im Zuge dieser Verfahren Bilder (Visualisierungen) generiert, die es zu interpretieren gilt,

24 Jutta Held, *Serielle Kunstgeschichte*. Ein Beitrag zur Erforschung der künstlerischen Verhältnisse im 20. Jahrhundert, in: Martin Papenbrock/Gabriele Sauer (Hg.), *Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen*, Band 1: Ausstellungen deutscher Gegenwartskunst in der NS-Zeit. Eine kommentierte Bibliographie, Weimar 2000, S. 14.

25 Ebenda, S. 15.

26 Das ursprüngliche Projekt wurde von Jens Weber und Andreas Wolter im Rahmen einer Masterarbeit umgesetzt und fand zwischen 2014–2017 seine Fortsetzung in dem DFG-Projekt „*Bewegte Netze. Bauhausangehörige und ihre Beziehungs-Netzwerke in den 1930er und 1940er Jahren*“. Vgl. dazu Jens Weber/Andreas Wolter, *Impuls-Bauhaus. Kulturelle Intervention eines sozialen Netzwerks*, Masterarbeit Weimar 2009; Projektbeschreibung Impuls-Bauhaus, <http://impuls-bauhaus.com/> (Zugriff 20.5.2016).

27 Vgl. dazu Martin Papenbrock/Joachim Scharloth, *Kunstaustellungen im Exil. Perspektiven einer daten-geleiteten Analyse*, in: Burcu Dogramaci/Karin Wimmer (Hg.), *Netzwerke des Exils. Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933*, Berlin 2011, S. 297–311.

*zwar keine künstlerischen, sondern technische Bilder, Graphen und Diagramme, aber Bilder, aus denen sich Erkenntnisse ableiten und Zusammenhänge erschließen lassen.*²⁸

Von Seiten der qualitativen Forschung wurde bei diesem Anlass die Kritik geäußert, dass diese Analysemethode fokussierter eingesetzt werden müsse und in ihrer Allgemeinheit mehr zur Unübersichtlichkeit beitragen würde als zur Klärung von Fragestellungen dienen könne.²⁹ Die Kunsthistorikerin Julia Gelshorn bringt die Problematik auf den Punkt, wenn sie darauf hinweist, dass sich *„immaterielle Beziehungen immer nur nach dem Modus der materiellen visualisieren lassen, nämlich als Gerüste, Kanalisationen, Schaltkreise oder Stickeen“* und dass *„deren Kausalität, Stabilität, ja Realität ganz anders geartet ist als diejenige immaterieller Bezüge.“*³⁰ Daher wird es bei dieser Methode auch immer notwendig sein, Mechanismen einzuplanen die einen kritischen Kommentar und ein Verweissystem ermöglichen.³¹

Eine andere Richtung verfolgen Projekte, bei denen es um die Auswertung und Vernetzung bestehender Datenbanken geht, also wo es um Datenbestände geht, die als *digital born* klassifiziert werden können. Mit dem prominenten Projekt *„A network framework for cultural history“* wurde ein Blick aus der Vogelperspektive auf die Kulturgeschichte der gesamten Menschheit geworfen. Ausgehend von der Verbindung von Personendatensätzen und deren Geburts- und Sterbedaten wurden die Wanderungsbewegungen von Künstlern über mehrere Jahrhunderte hinweg nachgezeichnet.

„The resulting network of locations provides a macroscopic perspective of cultural history, which helps us to retrace cultural narratives of Europe and North America using large-scale

28 Vgl. dazu Martin Papenbrock/Joachim Schaloth, Datengeleitete Analyse kunsthistorischer Daten am Beispiel von Ausstellungskatalogen aus der NS-Zeit: Musteridentifizierung und Visualisierung, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/248/> (Zugriff 20.5.2016).

29 Vgl. dazu Kilian Trotier, Netzfreundschaften sind Nutzfrendschaften Eine kunsthistorische Tagung über Kontakte im Exil, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung. Online-Ausgabe*, 16.11.2010, <http://www.faz.net/frankfurter-allgemeine-zeitung/natur-und-wissenschaft/netzfrendschaften-sind-nutzfrendschaften-eine-kunsthistorische-tagung-ueber-kontakte-im-exil-11071088.html> (Zugriff 21.5.2016).

30 Julia Gelshorn/Tristan Weddigen, Das Netzwerk. Zu einem Denkbild in Kunst und Wissenschaft, in: Hubert Locher/Peter J. Schneemann (Hg.), *Grammatik der Kunstgeschichte: Sprachproblem und Regelwerk im „Bild-Diskurs“*, Berlin 2008, S. 58.

31 Gemeint sind zusätzliche Attribute wie z.B. Zeitangaben für eine dynamische Darstellung oder Labels für die Kanten.

*visualization and quantitative dynamical tools and to derive historical trends of cultural centers beyond the scope of specific events or narrow time intervals.*³²

Eine ähnliche Idee wird mit dem Projekt „Artl@s“ verfolgt, bei dem es um die Auswertung von Ausstellungskatalogen geht. Durch die Verknüpfung der darin gefundenen Einträge mit Personendatenbanken und geographischen Informationen soll, vereinfacht gesagt, die Frage nach dem Zentrum und der Peripherie des globalen Ausstellungswesens neu geschrieben werden.

„As the big numbers of quantitative analysis and spatial approaches to exhibition catalogues also favor the small, they can contribute by providing scholars with access to »peripheral« sources, and to reconsidering the importance given to the so-called center of art history, thus contributing to an effective decentering of our narratives.“³³

2.4 Thesenfindung

Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass die Tatsache, dass in Wien während der Zwischenkriegszeit eine künstlerische Avantgarde präsent war, aus heutiger Sicht außer Frage steht. Neben den europäischen Kunstzentren Paris, Berlin und Moskau spielten für die Avantgarde noch eine Reihe anderer Städte eine wichtige Rolle. *„Die Avantgarde war pluralistisch geworden; sie entstand in mehreren, oft kurzlebigen Zentren, wobei sich in jedem Tendenzen aus dem Ausland mit regionalen Traditionen subtil vermischten.*“³⁴ Das bedeutet, dass kurzzeitig durch bestimmte Ereignisse und das Zusammentreffen bestimmter Künstler die sogenannten „peripheren Randzonen“, und dazu ist 1918 auch Wien zu zählen, zu Zentren der internationalen Avantgarde werden konnten.

Der Wiener Kanon der Avantgarde definiert sich durch die Kunstwerke, Künstler, Ausstellungen und ihre zeitliche Dimension. Zu den Künstlern sind sowohl jene nationaler als auch internationaler Herkunft zu zählen. Sie handel-

32 Maximilian Schich/Chaoming Song/Yong-Yeol Ahn/Alexander Mirsky/Mauro Martino/Albert-László Barbási/Dirk Helbing, A network framework for cultural history, in: *Science*, Vol. 345, Issue 6196, p. 558.

33 Béatrice Joyeux-Prunel/Olivier Marcel, Exhibition Catalogues in the Globalization of Art. A Source for Social and Spatial Art History, in: *Artl@as Bulletin*, Vol. 4, Issue 2: Art Traceability, Herbst 2015, p. 99.

34 Timothy Benson, Transformation und Austausch. Die Internationalisierung der Avantgarden in Mitteleuropa, in: *!Avantgarden! in Ostmitteleuropa 1910 – 1930. Transformation und Austausch*, Ausst.-Kat. Haus der Kunst München/Martin-Gropius-Bau Berlin 2002, Leipzig 2003, S. 29.

ten als Einzelpersonen, schlossen sich aber genauso zu Gruppen und Vereinen zusammen. Die individuellen Biographien beschreiben nicht nur Künstler eines bestimmten neuen Typus, sondern beinhalten auch Karrieremodelle älterer Art.

*„In jeder Phase der geschichtlichen Entwicklung fügen sich den älteren neue soziale Typen an, ohne daß diese älteren verschwunden wären. Das akademische Schulhaupt steht neben dem revolutionären Neuerer, der Künstler als Universalgenie oder als Edelmann neben den Einsamen und Verkannten, und diese Vielfalt sozialer Bildung geht in das Künstlervolk des 19. Jahrhunderts ein, dem der gefeierte Liebling von Fürst und Land ebenso zugehört wie der Bohemien mit dem Schlapphut, [...]“*³⁵

Die Avantgarde versteht sich *per definitionem* als künstlerische Speerspitze. Deshalb rechnet man ihr nicht nur einen einzelnen Stil zu, sondern eine ganze Reihe an Stilrichtungen. Zu diesen wäre der Expressionismus, der Futurismus, der Kubismus, der Konstruktivismus oder die Neue Sachlichkeit zu zählen. Teilweise standen diese Richtungen, und dadurch letztlich auch die sie vertretenden Künstler, in direkter Konkurrenz zu einander. Um die eigene Position zu stärken wurden Manifeste geschrieben, Zeitschriften gedruckt oder Propaganda-Abende veranstaltet. Die Tatsache, dass jede Richtung in einer direkten oder indirekten Verbindung, also als Vorläufer oder Nachfolger, zu den bereits existierenden stand, führte zu einer Art von „Genealogie der Avantgarde“.³⁶ Das berühmteste Schaubild dafür stammt von dem US-amerikanischen Kunsthistoriker Alfred H. Barr Jr. und wurde von ihm 1936 anlässlich der Ausstellung „Cubism and Abstract Art“ im Museum of Modern Art (MOMA) in New York entwickelt. In Anlehnung an das Modell des Stammbaums, wie durch Barr vorgestellt, wurde 2012 im MOMA für die Ausstellung „Inventing Abstraction. 1910–1925“ ein Kontaktnetzwerk rekonstruiert und somit die Stil- und Epochen-geschichte durch eine *Histoire croisée* bzw. Verflechtungsgeschichte ersetzt.³⁷ Wäre es möglich das gleiche für die Wiener Avantgarde zu machen? Eine Frage, die letztlich schwierig zu beantworten ist, da bis heute die Kon-

35 Ernst Kris/Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler*, Wien 1934 (Nachdruck, 1. Auflage 1995), S. 27–28.

36 Solche Genealogien waren ein wichtiger Bestandteil der Avantgarde und wurden beispielsweise von Futuristen oder Dadaisten benutzt. Vgl. dazu Astrit Schmidt-Burkhardt, *Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde*, Berlin 2005, S. 123, 193 und 223.

37 Vgl. dazu Leah Dickermann (Hg.), *Inventing abstraction 1910–1925. How a radical idea changed modern art*, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art 23.12.2012–15.4.2013, New York 2012; *Interaktive Visualisierung zur Ausstellung*, <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/> (Zugriff 17.6.2016).

takte der einzelnen Künstler untereinander und zwischen den Gruppen nicht gleichwertig belegt werden können. Dafür fehlt es an der notwendigen Dokumentation und dem lückenlosen Quellenmaterial.

Was allerdings umfangreich dokumentiert ist, sind die Kunstwerke der Avantgarde und die Liste von Ausstellungsereignissen, bei denen diese gezeigt wurden. Die Dokumentation erfolgt üblicherweise durch Ausstellungskataloge oder Ephemera wie z.B. Plakate oder Einladungskarten. Diese Praxis hat sich seit den Anfängen der Avantgardeforschung in den 1980er-Jahren bewährt und zieht sich durch die spezifische Literatur wie ein roter Faden.³⁸ Für „die Zuordnung“ lassen sich außer dem Kanon auch noch die Rezensionen in Tageszeitungen und Kunstzeitschriften selbst heranziehen. Fakt ist, dass den bekannten Ausstellungen eine noch unbekannte Größe an weiteren Ereignissen und nicht mehr erhaltenen Kunstwerken gegenübersteht, wobei in diesen Fällen der Forschung allein die Überlieferung durch die Kunstkritik bleibt. Eine erste Annahme ist, dass Kritiker und Kritikerinnen mit einer spezifischen Sprache auf diese Kunst reagiert haben und dadurch die Avantgarde mit diesen Texten sichtbar gemacht wurde. Aus diesem Grund kann Kunstkritik als Indikator für Avantgarde-Ereignisse herangezogen werden. Das Ziel dieser Arbeit ist, durch systematische Grundlagenforschung in den Archiven noch nicht bekannte Ereignisse über die Berichterstattung in den Tageszeitungen und Kunstzeitschriften zu finden, gegebenenfalls den Kanon zu erweitern und als Endergebnis dieser Recherchen einen Korpus der Wiener Kunstkritik zu erhalten. Innerhalb der Rezensionen ist zu beobachten, dass Kritiker ähnliche Metaphern für ihre pro oder contra Argumentation verwenden. Die Verwendung solcher Sprachbilder beschränkt sich oftmals nicht nur auf einen einzelnen Text, sondern zieht sich von einem Artikel in den nächsten. Dadurch wird es schlussendlich möglich Kunstkritik als Diskurs zu verstehen und als solchen auch zu analysieren.

Die vielleicht umfangreichste Ausstellungsdokumentation im Zusammenhang mit dem Wiener Ausstellungswesen gibt es zu den Ereignissen im Künst-

38 Eine der ersten Auflistungen von Ausstellungen der großen Künstlervereinigungen ist Antonia Hoerschelmann zu verdanken. Weitere Listen sind in Ausstellungskatalogen, Diplomarbeiten und Dissertationen zu finden. Vergleich auch dazu die aktualisierten Listen im Kapitel 8.4 dieser Arbeit. Als Auswahl sei erwähnt: Antonia Hoerschelmann, *Tendenzen der österreichischen Malerei zwischen 1918 – 1938 und ihre Relationen zur europäischen Kunst des 20. Jahrhunderts*, Dissertation Wien 1989; Tobias G. Natter (Red.), *Die verlorene Moderne. Der Künstlerbund Hagen 1900–1938*, Ausst.-Kat. Österr. Galerie Belvedere im Schloß Halbturn 7.5.–26.10.1993, Wien 1993; Susanne Bichler (Red.), *Galerie Würthle. Gegründet 1865*, Ausst.-Kat. Galerie Würthle 8.6.–1.7.1995, Wien 1995.

lerhaus. Wladimir Aichelburg, langjähriger Archivar der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens, schreibt über die Entwicklung der Kunstkritik, dass sie sich nach der Gründung der Secession zunehmend hin zu einer „*radikal, politisch und emotionell*“ gefärbten entwickelte.³⁹ Er schreibt weiters, dass zu jeder Ausstellung „*pro und contra Kritiken erschienen, so wie sie der persönlichen Meinung jedes einzelnen Kritikers entsprachen*“.⁴⁰ Eine zweite Annahme ist, dass durch die „*politische*“ Färbung, das heißt die individuelle Argumentationsweise und unterschiedliche Verwendung der Metaphern, Muster erkennbar werden und Einzelpositionen von Kritikern sich im Sinne einer Diskursnetzwerkanalyse bestimmen lassen.

Bis jetzt gilt die Emigration von Künstlern als Erklärungsmodell für das Ende der künstlerischen Avantgarde in Wien während der Zwischenkriegszeit.⁴¹ Dieses „Ende“ ist über den Kanon mit dem Jahr 1926 klar definiert. Johannes Itten hatte 1919 Wien in Richtung Bauhaus verlassen, der Großteil der Künstler der Freien Bewegung war 1922 in den Hagenbund übergewechselt, Lajos Kassák und sein Kreis gingen 1926 zurück nach Ungarn, Friedrich Kiesler emigrierte im gleichen Jahr in die USA und auch Franz Čížeks fortschrittliche „Klasse für Ornamentale Formenlehre“ an der Kunstgewerbeschule wurde zu dieser Zeit endgültig eingestellt. Hans Tietze schreibt über die Situation 1930 in einem Flugblatt zu der Ausstellung „Die Kunst in unserer Zeit“, der letzten bekannten Ausstellung von Avantgarde-Kunst in Wien, folgendes:

„Man könnte nicht sagen, daß gar keine Kunst vorhanden wäre, aber sie übt keine Wirkung aus; wir wissen mit der Kunst nichts anzufangen. [...] Denn sonst könnte jemand die Behauptung von der Gleichgültigkeit unserer Zeit gegen die Kunst für übertrieben halten, wenn er gewisse auffallende Erscheinungen denkt wie etwa an die nie dagewesenen Preise, die für einzelne Kunstwerke bezahlt worden sind oder an die zahllosen Kunstausstellungen, mit denen das großstädtische Publikum überfüttert wird oder an das Aufsehen, das gewisse radikale Kunstrichtungen vor einigen Jahren erregt haben. Sogar in den Witzblättern waren die verschiedenen »ismen« eine ständige Rubrik, manche Leute haben diese Bestrebungen überhaupt nur auf diesem Wege kennengelernt. Aber das war damals, heute kräht kein Hahn

39 Wladimir Aichelburg, *150 Jahre Wiener Künstlerhaus 1861–2011*, <http://www.wladimir-aichelburg.at/kuenstlerhaus/> (Zugriff 17.6.2016).

40 Ebenda.

41 Vgl. dazu Jonathan Petroupos, Über den Vorrang von Kulturpolitik. Toleranz, Hegemonie und Subsumtion im Österreich zwischen den Weltkriegen als Hintergrund seiner Exilkünstler, in: *Emigrates and Exiles. A lost Generation of Austrian Artists in America. 1920–1950*, Ausst.-Kat. Mary and Leigh Block Gallery Northwestern University und Österreichische Galerie Belvedere Wien, Evanston 1996, S. 101–132.

*mehr danach und wenn ein Streit um künstlerische Dinge geführt wird, so hört ihm niemand zu als die paar Leute, die beruflich damit zu tun haben; und auch die meistens ungern.*⁴²

Der Migrationsthese wird in dieser Arbeit eine Diskursthese gegenübergestellt. Zentraler Punkt dieser Hypothese ist der, dass einerseits durch den Wechsel der Perspektive hin zu einer Geschichte der Wiener Kunstkritik und andererseits durch die Neuvermessung des Ereignishorizonts ein weiteres Erklärungsmodell für das Ende der Avantgarde geliefert werden kann.

Das führt zu folgenden zwei Fragestellungen:

1. Gab es nach 1926 Ereignisse der Avantgarde die wir noch nicht kennen?
2. Falls ja, was sind die Gründe dafür, dass die Avantgarde aus dem öffentlichen Diskurs verschwand und in letzter Konsequenz nicht Teil des Kanons werden konnte?

Diese Fragen sollen mit den vorher erwähnten Methoden der *Digital Humanities*, konkret der Diskursnetzwerkanalyse, untersucht werden. An Stelle einer Epochen- und Stilgeschichte stehen die Autoren und ihre unterschiedlichen Positionen zur Avantgardekunst im Vordergrund. Die Avantgarde ist ein zentrales Kapitel der Geschichte der Wiener Kunstkritik und trägt durch den von den Kritikern geführten Diskurs, wie in der „Archäologie des Wissens“ von Michel Foucault beschrieben, einen wesentlichen Teil zu der später folgenden wissenschaftlich-kunsthistorischen Auseinandersetzung bei.

*„Die Frage wäre zum Beispiel nicht, zu bestimmen, von welchem Augenblick an ein revolutionäres Bewußtsein erscheint [...]; es würde sich nicht darum handeln, die allgemeine und exemplarische Biographie des revolutionären Menschen nachzuzeichnen oder die Verankerung seines Vorhabens zu finden; sondern zu zeigen, wie sich eine diskursive Praxis und ein revolutionäres Wissen gebildet haben, die sich in Verhaltensweisen und Strategien anlegen, die einer Gesellschaftstheorie Raum geben und die die Interferenz und die wechselseitige Transformation der einen wie der anderen bewirken.“*⁴³

In dieser spezifischen Bedeutung ist die Avantgarde von der Kunstgeschichte *bis dato* noch nicht erkannt worden.

42 Hans Tietze, *Die Kunst in unserer Zeit*, Flugschrift Wien 1930, S. 3. Zit. n. Almut Krapf-Weiler (Hg.), *Lebendige Kunstwissenschaft. Texte 1910–1954*, S. 217–218.

43 Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. Main 1981, S. 278.

3. Kritiker und die Theorie

3.1 Zur Geschichte der Kunstkritik

Die Anfänge der modernen Kunstkritik reichen bis ins späte 18. Jahrhundert zurück und sind mit den Ausstellungen des Pariser Salons verbunden. Voraussetzung dafür war die im Jahr 1737 erfolgte Öffnung der Ausstellungshallen für ein breiteres Publikum und die damit neu gewonnene Öffentlichkeit. Albert Dresdners „Geschichte der Kunstkritik“ nennt als Stammvater den Schriftsteller Denis Diderot (1713–1784) und schildert in der 1915 erschienen Monographie die Entwicklungsgeschichte dieser literarischen Gattung von der Antike bis in die Moderne.⁴⁴ Für ihn stellen Diderots Besprechungen des Pariser Salons schlussendlich den Beginn der modernen Kunstkritik dar. Die Tatsache, dass Dresdner damit Neuland beschreitet, würdigt auch Adalbert Franz Seligmann in einer 1916 erschienen Buchbesprechung. Interessant ist dabei einerseits wie ausführlich sich der Wiener Kritiker der Besprechung dieses Buchs widmet und andererseits der Umstand, dass er ausgehend von der historischen Analyse es versteht Parallelen zu seiner eigenen Tätigkeit als Kritiker zu ziehen.

„Ein großer Teil dessen, was darin gesagt ist, hat auch heute noch seinen vollen Wert behalten. Im ganzen aber muß man – wie Dresdner (Seite 247) ganz richtig bemerkt – kunsttheoretische Ansichten und kritische Bewertungen »gleich politischen Theorien vor allem als Spiegel, Echo und Rechtfertigung der gleichzeitigen Wirklichkeit« zu betrachten wissen.“⁴⁵

Seligmann stimmt mit Dresdner auch überein, wenn es um die Einordnung der Kunstkritik in einen größeren Zusammenhang geht.

„Der Verfasser definiert die Kunstkritik sehr richtig als ein Grenzgebiet, auf dem Wissenschaft, Literatur und Kunstbegabung – wenn auch keine produktive, so doch eine rezeptive! – zusammentreffen. Es ergibt sich daher, daß in einer Geschichte dieser Disziplin fortwährend Fragen aus allen diesen Bezirken gestreift und besprochen werden müssen.“⁴⁶

44 Vgl. Albert Dresdner, *Die Kunstkritik, ihre Geschichte und Theorie*, Bd. 1: Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens, München 1915.

45 Adalbert Franz Seligmann (A. F. S.), *Neue Kunstbücher*, in: *NFP*, Nr. 18645, 19.7.1916, S. 2.

46 Ebenda, S. 3.

Dass es bis heute keine Gesamtgeschichte der Kunstkritik gibt, wird auch von der jüngeren Forschung bemerkt. Stefan Lüddemann charakterisiert in seiner Dissertation „Kunstkritik als Kommunikation“ den Forschungsstand zur historischen Kunstkritik als „*Terra Incognita*“, also als unentdecktes Land, und zitiert eine frühere Einschätzung der Arbeit Dresdners als „*mahnenden Platzhalter*“ innerhalb der Kunstgeschichte.

„Heute verzeichnen Standardwerke zur Einführung in die Kunstgeschichte nicht einmal seinen Namen (vgl. Belting. 1988, Bauer. 1989, Kultermann. 1996) oder erwähnen ihn gerade in einer Fußnote (vgl. Baumgartner. 1998: 87). Ein aktuelles Wörterbuch zur Kunstwissenschaft hält nicht einmal ein Stichwort zum Thema Kunstkritik bereit (vgl. Pfisterer. 2003). Die Erforschung der Kunstkritik ist ein Torso – bis heute.“⁴⁷

Bis zu Dresdners „Geschichte der Kunstkritik“ wurden vorrangig Anthologien berühmter Kritiker veröffentlicht. Von 1908 auf 1909 erscheint auf Deutsch beispielsweise die drei Bände umfassende Gesamtausgabe der Salon-Besprechungen Wilhelm Bürgers.⁴⁸ Unter diesem Pseudonym veröffentlichte Mitte des 19. Jahrhunderts der Pariser Kritiker Theophil Thoré (1807–1869) seine Rezensionen.⁴⁹ Die Tatsache, dass diese Texte auch in deutscher Übersetzung erschienen, zeigt die Bedeutung die einerseits dem Salon als Institution und andererseits dem Kritiker selbst in seiner Rolle beigemessen wurde. Auch von Wiener Kritikern sind solche Textsammlungen veröffentlicht worden.⁵⁰ Das zeigt nicht nur, dass es sich um eine weitverbreitete Praxis handelte, die vor allem der Zirkulation der darin enthaltenen Ideen und Konzepte diente, sondern auch, dass die Autoren beabsichtigen ihre eigene Arbeit in einen Kanon vergleichbarer älterer Literatur einzureihen.

Seitdem der Salon nicht mehr im Louvre stattfand, sondern in das 1855 an-

47 Stefan Lüddemann, *Kunstkritik als Kommunikation. Vom Richteramt zur Evaluationsagentur*, Wiesbaden 2004, S. 12.

48 Wilhelm Bürger, *Kunstkritik. 1. Neue Bestrebungen der Kunst: Landschaftsmalerei*, Leipzig 1908, VII.

49 Theophil Thoré betrieb auch kunsthistorische Forschungen z.B. zur holländischen und spanischen Malerei des 17. Jhdts. und veröffentlichte Sammlungskataloge. Vgl. dazu Lee Sorensen (ed.), *Thoré, [Etienne-Joseph-] Théophile, sometimes, Thoré-Bürger; Wilhelm Bürger*, in: *Dictionary of Art Historians*, <https://arthistorians.info/thoret> (Zugriff 2.7.2016).

50 Um nur eine Auswahl hier anzuführen seien erwähnt: Adalbert Franz Seligmann, *Kritische Studien. Von Plein-air*, Wien 1904; Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Secession (März 1897–Juni 1905). Kritik – Polemik – Chronik*, Wien 1906; Berta Zuckerkandl, *Wiener Zeitkunst. 1901–1907*, Wien 1908; Ludwig Hevesi, *Alt-kunst – Neukunst. Wien 1894–1908*, Wien 1909; Adalbert Franz Seligmann, *Kunst und Künstler von gestern und heute. Gesammelte Aufsätze*, Wien 1910; Arthur Roessler, *Schwarze Fahnen. Ein Künstlertotentanz*, Wien 1922.

lässlich der Weltausstellung errichtete Palais de l'Industrie verlegt wurde, stieg die Anzahl der ausgestellten Werke sprunghaft an. Das neue Gebäude stand mit seiner ca. 27.000 m² umfassenden Ausstellungsfläche einer räumlichen Expansion nicht mehr im Weg. Durch die Masse an Kunstwerken mit denen Kritiker dabei konfrontiert wurden, beschränkten sich damals die Kritiker darauf nur wenige Werke zu besprechen. Diese stammten meist von ausgewählten Künstlern, die ihren persönlichen Maßstäben genügten.⁵¹ Das war der alte Modus, der sich erst in den 1860er-Jahren zu ändern begann. Durch die zunehmend restriktiv agierende Ausstellungs-Jury nahm der Anteil an abgelehnten Werken und Künstlern stetig zu. Waren es 1861 noch 2.903 Werke, die abgelehnt wurden, waren es bei der Ausstellung zwei Jahre später bereits 5.000 Werke. Deshalb versuchten die Organisatoren des Salons von 1861 auf die Proteste zu reagieren und verteilten versuchsweise die Kunstwerke nach dem jeweiligen Anfangsbuchstaben des Familiennamens. Auf diesen neuen Modus nahmen auch die Kritiker Bezug. Beispielsweise betitelte Théophile Gautier (1811–1872) humorvoll seine Besprechung „Abécédaire du Salon de 1861“. Dass diese Verteilung nach dem Zufallsprinzip mit einer ernstesten Absicht verbunden war, war Gautier durchaus bewusst. *„Les mêmes noms se présentaient presque toujours aux débuts des rendus comptes avec une certaine monotonie. Des rapprochements et des contrastes curieux naîtront sans doute des hasards alphabétiques.“*⁵² Vielleicht noch deutlicher als bei ihm wird es bei der Lektüre des Salon-Berichts „A–Z. Ou le salon en miniature“ aus demselben Jahr von Albert de La Fizelière (1819–1878). Ähnlich wie Gautier folgt er einem alphabetischen Aufbau, nutzt aber die Gelegenheit nicht nur die großen Namen, sondern auch einige der weniger bekannten Künstler zu besprechen.

*„Il n'a pas à s'enquérir de l'étiquette des manières; il juge les peintres non pas d'après les préjugés d'une caste ou d'une classe, mais d'après leur œuvre même, tenant pour bonne et louable toute production qui porte le cachet d'une conviction sincère, d'un effort courageux, d'un sentiment profond, toutes qualités qui éloignent l'artiste d'être le courtisan d'une coterie, et le flatteur d'une passion mauvaise ou d'un goût dépravé.“*⁵³

51 In dem Zeitraum in dem Theophil Thoré die Ausstellungen des Pariser-Salons rezensierte, verdoppelte sich beinahe die Zahl der jährlich ausgestellten Gemälde, Skulpturen, Graphiken und Zeichnungen von 2.423 im Jahr 1844 auf 4.213 Kunstwerke im Jahr 1868. Zur Veranschaulichung der Ausstellungsdimensionen sei erwähnt, dass im Vergleichszeitraum auf den Ausstellungen im Münchner Glaspalast nur etwa ein Drittel und bei denen im Wiener Künstlerhaus ungefähr ein Viertel der Werke gezeigt wurden.

52 Théophile Thore, *Abécédaire du Salon de 1861*, Paris 1861, S. 15.

53 Albert de La Fizelière, *A–Z. Ou le Salon en miniature*, Paris 1861, S. 6.

Durch den öffentlich geführten Protest der zurückgewiesenen Künstler griff der französische Kaiser Napoleon III. persönlich ein und lies neben dem offiziellen Salon im Palais de l'Industrie eine weitere Ausstellung, nämlich den sogenannten Salon de Refusés, einrichten. Physisch getrennt waren die beiden Ausstellungen dabei nur durch ein Drehkreuz. Der Salon der abgelehnten Künstler entwickelte sich fortan zu einer eigenständigen Ausstellungsreihe, dessen Erfolg sich aus heutiger Sicht schon allein durch die Liste der Teilnehmer, darunter sind z.B. Gustave Courbet, Camille Pissarro, Édouard Manet, Paul Cézanne oder Claude Monet zu finden, erklärt. Mit der neuen Künstlergeneration und den veränderten Ausstellungsbedingungen im Salon traten wiederum andere Kritikerpersönlichkeiten hervor. Über die Wahrnehmung der verschiedenen Salonkritiker gibt 1881 ein zeitgenössischer Bericht in der „Neuen Freien Presse“ Einblick.

„Natürlich sind auch die Nachkommen Diderot's vollzählig vertreten. Die »Salonniers«, die zehn Monate lang meist eine ziemlich untergeordnete Rolle spielen, werden nun plötzlich auf zwei Monde gar wichtige Herren, welche ehrerbietig begrüßt, gefürchtet und umschmeichelt werden. »Faire le Salon« ist im Pariser Journalismus eine vielbenedete Rolle. Es gibt elastische Salonniers wie der verstorbene Planche, der nur auf David und Proudhon schwur, romantische wie der farbige Stylist Paul de Saint-Victor, dessen Abgott Delacroix ist, ferner realistische oder naturalistische wie Champfleury, Zola und der jüngst entschlafene Duranty, welche nur von Courbet, Manet und unserem Menzel wissen wollen, und endlich eklektische, die alles Schöne von jeder Richtung anerkennen und entweder ernsthafte Kritik treiben, wie Charles Blanc, Paul Mantz und Fourcaud, oder aber nach dem Vorbilde von Karr und About in leichter feuilletonistischer Manier kunstschriftstellern, wie Albert Wolff und Claretie.“⁵⁴

54 Gottlieb Ritter, Zur Eröffnung des „Salons“, in: *NFP*, Nr. 6000, 12.5.1881, S. 2–3. – Der Artikel erscheint unter einem Pseudonym. Eigentlicher Autor ist der deutsche Kunstkritiker Theophil Zollinger (1841–1901), welcher nach Beendigung seiner Studienzeit in Zürich, Wien, Heidelberg und Berlin nach Paris geht, um sich dort literatur- und kunsthistorisch weiterzubilden. 1881 kehrt er nach Berlin zurück und übernimmt dort die Redaktion der Tageszeitung „Die Gegenwart“.

3.2 Anständige, produktive und eklektische Kritik

Auch in Wien war der Kritiker auf den Ausstellungen des Künstlerhauses mit einer großen Anzahl an Kunstwerken konfrontiert und stand wie seine französischen Kollegen vor ähnlichen Herausforderungen. Hermann Bahr versucht die Situation 1894 in „Kritik der Moderne“ mit einer Parabel zu umschreiben.

„Nehmen wir an: Ich habe einen Freund, der malt. Ein neues Bild ist fertig, und er ruft mich. Ich soll meine Meinung sagen. Ich komme und schaue. Es ist ein Kellner aus unserem Café, den er gemalt hat. Ich kann mir aber nicht helfen: die zierlichen Marquisen des Watteau, das rosige Fleisch verliebter Schäferinnen von Boucher und die verschämte, sanfte Bürgerlichkeit des Greuze sind mir lieber. Ich schwärme für das Rococo. [...] Das ist aber das Verfahren der Wiener Kritik. Da hat Jeder seine Marquise. Und den Kellner des Malers lässt man nicht gelten.“⁵⁵

Bahr sieht die eigentliche Rolle des Kritikers – vereinfacht gesagt – als den Ratgeber und Lehrer des Künstlers. Ausgehend von dem was der Künstler wolle, müsse der „anständige Kritiker“ beurteilen ob dieser es auch wirklich kann, oder falls nicht, ihm vermitteln wie er seine Ziele mit besseren Mitteln erreichen könne. *„Dann erst, wenn er dem Einzelnen so zu sich selber verholphen hat, mag er an der Entwicklung des Ganzen, wie er sie aus vielen Zeichen zu erkennen glaubt, den Werth und Unwerth eines Jeden messen.“⁵⁶*

Bahr nennt als die drei Antitypen den Gelehrten, den Kenner und den Liebhaber. Keiner von diesen erfüllt seiner Meinung nach die notwendige Funktion des Lehrers oder des Mentors. Er nennt als seine Vorbilder die Kritiker Albert Wolff, Gustave Geoffroy, Heinrich Helferich und Cornelius Gurlitt.⁵⁷

⁵⁵ Bahr, *Kritik* (zit. Anm. 4), S. 218–219.

⁵⁶ Ebenda, S. 220.

⁵⁷ Albert Wolff (1835–1891) war ein deutscher Kritiker, der durch seine Salon-Besprechungen sowohl in Frankreich als auch in Deutschland bekannt wurde. Als sein bekanntestes Werk gilt „La Capitale de L’Art“ von 1886, eine Hommage an die Kunstmetropole Paris. Gustave Geoffroy (1855–1926) war ein französischer Journalist, Kunsthistoriker und Schriftsteller. In seinem achtbändigen Werk „La vie artistique“ bespricht er nicht nur die Salon-Ausstellungen von 1890 bis 1900, sondern schreibt auch über die Künstler des Impressionismus. Heinrich Helferich war das Pseudonym von Emil Heilbut (1861–1921), einem deutschen Sammler, Händler und Kritiker, der u.a. als Redakteur für die von Bruno Cassirer herausgegebene Zeitschrift „Kunst und Künstler“ tätig war. Dadurch, und seine in zahlreichen anderen Zeitschriften publizierten Artikel, gilt er heute, ähnlich wie der Kunsthistoriker Cornelius Gurlitt (1850–1938), als einer der bekanntesten Verfechter der modernen Kunst.

„Er braucht eine Empfindsamkeit und Wandelbarkeit der Nerven und der Sinne, welche selten sind. Albert Wolff und jetzt Gustave Geffroy, in einiger Distanz auch Hermann Helferich und Cornelius Gurlitt, mögen als Muster gelten. Man sollte wenigstens streben, von ihnen zu lernen. Man sollte, so viel ein Jeder es vermag, ihrem Beispiele folgen.“⁵⁸

Zeit- und stilmäßig fällt Bahr mit den Schriftstellern Alfred Kerr (1867–1934) und Oscar Wilde (1854–1900) zusammen. In dieser Generation wird die Vorstellung, dass durch Kritik ein eigenständiges neues Werk geschaffen wird stark vertreten. Kerr beschreibt in „Das neue Drama“ gleich zu Beginn seine Vorstellung von „produktiver Kritik“.

„Ja, wenn Kritik eine Wissenschaft wäre. Aber das Inponderabile ist zu stark. Sie ist im schönsten Fall eine Kunst. Sie wird umso größer sein, jemehr sie Kunst ist. [...] Was ist produktive Kritik? Es hat noch kein Kritiker einen Dichter erzeugt, produziert! Produktive Kritik ist solche, die ein Kunstwerk in der Kritik schafft. Jede andere Deutung ist leer. Unter den Kritikern hat nur das Recht, einem abgestempelten »Dichter« zu nahen wer selbst einer ist.“⁵⁹

Auch der aus Irland stammende Wilde vertrat eine ähnliche Vorstellung von Kunstkritik. In seinem Werk „Fingerzeige“ aus dem Jahr 1891 verarbeitet er seine theoretischen Überlegungen einerseits in einer autobiographischen Skizze von Thomas Griffith Wainewright (1794–1847),⁶⁰ der eine größere Bekanntheit durch seine Giftmorde als durch seine Tätigkeit als Kritiker erlangt hatte, und andererseits in einem fiktiven Dialog zweier Kunstfreunde. Der Wiener Kunstkritiker Arthur Roessler beschäftigt sich schon früh mit den Essays und Dialogen Wildes. Seine Übersetzungen, die er gemeinsam mit seiner Frau durchführte, zählen zu den ersten in die deutsche Sprache überhaupt und waren u.a. auch in Wiener Zeitschriften erschienen.⁶¹ Zu Wainewright schreibt Wilde: *„Doch es ist sicher, daß er als einer der ersten erkannte, welches der Schlüssel zum ästhetischen Eklektizismus ist; ich meine den wahren Einklang al-*

58 Bahr, *Kritik* (zit. Anm. 4), S. 224.

59 Alfred Kerr, *Das neue Drama*, Berlin 1905, XI.

60 Das abenteuerliche Leben Wainewrights diente auch als Vorlage für das Buch „Hunted Down“ von Charles Dickens aus dem Jahr 1859. Für eine wissenschaftliche Biographie vgl. V. W. Hodgman, „Wainewright, Thomas Griffiths (1794–1847)“, in: *Australian Dictionary of Biography*, Erstveröffentlichung in der Printausgabe 1967, <http://adb.anu.edu.au/biography/wainewright-thomas-griffiths-2762/text3919> (Zugriff 25.8.2016).

61 Vgl. Oscar Wilde, *Intentionen*, übersetzt von Ida und Arthur Roessler, Leipzig 1905, XXIV.

les wahrhaft Schönen, ohne Rücksicht auf Zeit und Ort der Entstehung, ohne Rücksicht auf Schule und Stil.“⁶² Eigentliches Problem bei der „eklektischen Kritik“ ist die Anwendung historisch-wissenschaftlicher Kategorien für die Beurteilung zeitgenössischer Kunst. Wilde stimmt darin mit Bahr überein, der eine vergleichbare Arbeitsweise dem Antityp des Gelehrten zuschreibt.

*„Die Gegenwart, sagt er [Wainwright, Anm. des Autors], erscheint mir ebenso angenehm verwirrt, wie Ariost beim ersten Lesen . . . Das Moderne blendet mich. Ich muß die Dinge durch das Fernrohr der Zeit betrachten. Elia klagt, ihm sei der Wert eines geschriebenen Gedichtes immer ungewiß. Der Druck, sagt er vorzüglich, erledigt die Frage. Fünfzig Jahre Nachdunkeln tun den gleichen Dienst in der Malerei.“*⁶³

Wilde sieht in ihm einen der Pioniere, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts die „sogenannte Kunstliteratur“ in Großbritannien entwickelten und setzt ihn damit in Bezug mit großen Namen wie John Ruskin und Robert Browning. In „Fingerzeige“ findet man auch ein Kapitel in dem stellvertretend für den Autor ein fiktiver Dialog zweier Kunstfreunde über Ästhetik und die Beurteilung von Kunstwerken geführt wird.⁶⁴ Wilde lässt einen der beiden Charaktere dabei eine ähnliche Position wie Alfred Kerr einnehmen, wenn er diesen sagen lässt, dass „ein wirklicher Kritiker aus den wertlosesten Stoffen — zum Beispiel den Bildern der letzten Akademie-Ausstellung, den Gedichten von Morris, den Romanen Ohnets — sobald es ihm einfällt, seinen Blick darauf zu verwenden — ein Werk schaffen, die in Schönheit und sicherem Takt glänzend ist. Warum nicht? [...]. Was ist der Stoff einem so schöpferischen Künstler wie dem Kritiker? Nicht mehr und nicht weniger als dem Dichter und Maler. Wie sie, findet er seine Anregungen überall. Wie man etwas behandelt, darauf kommt es an. Es gibt nichts, was nicht Anregung und Keime enthielte.“⁶⁵

Als ein interessantes Detail aus der Biographie von Oscar Wilde kann dessen Freundschaft mit dem US-amerikanischen Künstler James McNeill Whistler (1834–1903) gesehen werden. Whistler erlangte durch den Gerichtsprozess gegen den Kritiker John Ruskin und die damit verbundene öffentliche Diskussion zweifelhaften Ruhm. Dieser hatte 1872 das Gemälde „Nocturne in Black and

62 Oscar Wilde, *Fingerzeige*, übersetzt von Felix Paul Greve, Minden 1905, S. 72.

63 Ebenda, S. 76.

64 Original erschien dieser Teil als eigenständige Publikation unter dem Titel „The Critic as Artist“ bereits 1890.

65 Wilde, *Fingerzeige* (zit. Anm. 62), S. 149.

Gold – The Falling Rocket“ von Whistler in einer Rezension heftig verrissen. Als Retourkutsche zu den Attacken, die seine Gegner in der Tagespresse und den Zeitschriften führten, schrieb der Künstler dann das Buch „The gentle Art of making enemies“. ⁶⁶ Darin bezog er klar Stellung gegenüber der Kunstkritik.

„For some time past, the unattached writer has become the middleman in this matter of Art, and his influence, while it has widened the gulf between the people and the painter, has brought about the most complete misunderstanding as to the aim of the picture. For him a picture is more or less a hieroglyph or symbol of story. Apart from a few technical terms, for the display of which he finds an occasion, the work is considered absolutely from a literary point of view; indeed, from what other can he consider it? And in his essays he deals with it as with a novel — a history — or an anecdote. He fails entirely and most naturally to see its excellences, or demerits — artistic — and so degrades Art, by supposing it a method of bringing about a literary climax.“ ⁶⁷

Whistler sticht durch zwei weitere Tatsachen aus der Masse an Künstlern hervor. Erstens reagiert er auf jede Form der öffentlichen Kritik prompt und ohne Zögern mit ähnlichen journalistischen Mitteln wie seine Kontrahenten. ⁶⁸ Zweitens beweist er durch jeden von ihm öffentlich gemachten Einspruch sein rhetorisches Talent und seine Schlagfertigkeit. ⁶⁹ Dadurch dass er es nicht allein bei der Opferrolle belässt, sondern auch die des Verteidigers einnimmt, stilisiert er sich zweifelsohne zum Vorkämpfer der Künstlerschaft und gewinnt dadurch internationale Bekanntheit. Eine vielsagende Anekdote ist durch Arthur Roessler überliefert. Darin beschreibt der Münchner Maler Franz von Stuck (1863–1928) seine erste Begegnung mit Whistler und wie er bei dieser Gelegen-

66 Die Erstausgabe erschien bereits 1890 in London. Das Werk wurde vor seiner Übersetzung ins Deutsche im Jahr 1909 mehrmals neu aufgelegt (1892, 1904, 1906 usw.). Vgl. James McNeill Whistler, *The gentle art of making enemies. As pleasingly exemplified in many instances, wherein the serious ones of this earth, carefully exasperated, have been prettily spurred on to uselessness and indiscretion, while overcome by an undue sense of right*, London 1904.

67 Ebenda, p. 146.

68 Whistler schrieb zahlreiche Leserbriefe an die verschiedenen Tageszeitungen („Pall Mall Gazette“, „Sunday Times“, „The Sun“ usw.) und Zeitschriften („Truth“, „Magazine of Art“, „The Studio“ usw.). Vgl. dazu Margaret F. MacDonald/Patricia de Montfort/Nigel Thorp (eds.), *The Correspondence of James McNeill Whistler, 1855–1903*, Online-Edition, University of Glasgow, <http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/> (Zugriff 2.9.2016)

69 Vergleich hierzu die durch in „Die artige Kunst sich Feinde zu machen“ wieder abgedruckten Episoden in denen er z.B. seine 10-Uhr-Vorträge verteidigt. James McNeill Whistler, *Die artige Kunst sich Feinde zu machen. Mit einigen unterhaltenden Beispielen, wie ich die Ernsthafte dieser Erde zuerst mit Vorbedacht zur Raserei und dann in ihrem falschen Rechtsbewußtsein zu Unanständigkeit und Torheit gebracht habe*, Berlin 1909, S. 240–243.

heit eine Aufnahme in dessen Werkstatt erwirken wollte. Nachdem die Präsentation seiner Zeichenmappe den Meister nicht bewegen konnte, holte Stuck stolz eine Reihe positiver Rezensionen aus deutschen Tageszeitungen hervor. Auch darauf hin reagiert Whistler mit Ablehnung.

„Ich lese Kritiken über andere nie. Nutzlos. Wozu auch? Ich lese auch Kritiken über mich nicht, außer es wird mir gesagt, daß sie schlecht sind. Denn die schlechten Kritiken sind wenigstens amüsant, während die sogenannten guten immer nur langweilig borniert sind. Der Kritiker ist einer, der den Künstler, den er »bespricht« für noch dümmer hält als er selber ist. Und der Künstler ist in der Tat dumm, der auf Kritiken etwas gibt. Dem Kritiker verleihen die Götter mit dem Amt auch den nötigen Unverstand. Hüten Sie sich, junger Mann, vor den Kritikern. Die Freundschaft zwischen einem Künstler und einem Kritiker ist meistens nur ein Komplott gegen einen dritten – Kritiker oder Künstler.“⁷⁰

In seinem Nachruf auf Whistler schreibt Emil Heilbut auch über dessen Beziehung zu Wilde. *„Er war auch ein Freund von Oscar Wilde gewesen, an dem er sich rieb – aber dessen Kunstanschauung ihm doch tief unter der seinen zu stehen schien, so dass er ihn im Grunde verachtete.“⁷¹* Genauer gesagt haben sich einige Begebenheiten überliefert in denen Whistler seinem Freund Wilde vorwarf, dass dieser ihm seine geistreichen Aussprüche gestohlen haben soll.

„Viele der funkelnden Paradoxe über Kunst, die man in Wildes »Intentions«, in seinem »Verfall der Lüge« und seinem »Dorian Gray« lesen kann, stammen nicht von Wilde selber, sondern von Whistler. Dieser, der ebenfalls sehr eitel war, ärgerte sich darüber, schwieg aber. Einst sassen beide bei einem Diner einander gegenüber und Whistler liess wieder einmal ein Brillantfeuerwerk von Paradoxen steigen. Wilde war begeistert und registrierte das Neue schnell in seinem Gehirn. Bei einem besonders schlagenden Ausspruch rief er aus: »Schmetterling [Whistler signierte seine Bilder zu dieser Zeit mit einem stilisierten Schmetterling, Anm. des Autors], der Witz ist gut, der ist sehr gut, den möchte ich selbst gemacht haben.« Whistler entgegnete ruhig: »Keine Angst, Oskar, ich bin sicher, du wirst ihn machen.«⁷²

70 Arthur Roessler, Wie ich zu Whistler kam. Erinnerungen eines deutschen Malers, in: *KFA*, 26. Jg., H. 1, 1.10.1910, S. 18.

71 Emil Heilbut, Paris, in: *KUK*, 1. Jg., 1902/1903, S. 449.

72 Anonymus, Künstleranekdoten, in: *KUK*, 16. Jg., 3. H., 1918, S. 124. – Diese Anekdote hat sich bis heute gehalten und ist auch von anderer Seite her belegt. Vgl. Joseph Bristow/Rebecca N. Mitchell, On Oscar Wilde and Plagiarism, in: *The Public Domain Review*, <https://publicdomainreview.org/2016/01/13/oscar-wilde-and-plagiarism/> (Zugriff 25.8.2016).

3.3 Wie die Wiener die Rolle des Kritikers sehen

Die Positionsbestimmung und die damit verbundene Frage wer letztlich die Deutungshoheit über Kunst hat, war schon zwischen Künstlern und Schriftstellern nicht unumstritten wie es das Beispiel von Whistler und Wilde gezeigt hat. Tatsache war, dass dem Kritiker durch seine journalistische Tätigkeit eine breite Öffentlichkeit garantiert war. Das war ein messbarer und wirkungsmächtiger Faktor, der sich bei verschiedenen Anlässen auch in Wien wiederholt zeigte und dann oftmals mit Konsequenzen verbunden war. Als Beispiel kann hier ein Artikel von Albert Ilg (1847–1896) herangezogen werden, den dieser 1894 anlässlich des Wettbewerbs für das geplante Goethe-Denkmal veröffentlichte. Ilg, der selbst auch als Juror bei den Ausstellungen des Künstlerhauses fungierte und als Beamter im Museum für Kunst und Industrie tätig war, bot den Künstlern eine breite Angriffsfläche. Der aufgestaute Unmut entlud sich bei der eben genannten Gelegenheit und führte dazu, dass dem Protektor des Künstlerhauses, Erzherzog Ludwig Salvator, eine von den Künstlern der Genossenschaft verfasste Protestnote vorgelegt wurde.⁷³ Die Bildunterschrift zu einer Karikatur die auf dem Cover der Satirezeitschrift „Der Floh“ aus diesem Anlass abgedruckt wurde, spricht dazu Bände (Abb. 2).

*„Der Ilg griff stark die Künstler an,
Sie hau'n zurück nun Mann für Mann
Selbst Puppen und Modelle,
Machen ihm heiß die Hölle,
Doch's Beste wär wohl für Beede
Wär' wegget – ilgt schon die Fehde!“⁷⁴*

73 Anonymus, Eine Debatte in der Künstlergenossenschaft, in: *NFP*, Nr. 10698, 6.6.1894, S. 7–8.

74 Fritz Georg Graetz, Coverzeichnung, in: *Der Floh*, 26. Jg., Nr. 24, 17.6.1894, S. 1.

XXVI. JAHRGANG NR. 24. Preis einer Nummer 15 kr. WIEN, 17. JUNI 1894.

DER FLOH.

Abonnement für Österreich-Touristen im Hauptverlag, Kunzengasse 5, in allen Buchhandlungen und bei allen Zeitungsverkäufern vorschicklich mit Bestellung im Heft oder Vierteljahr für Previs 2 K. 1. W.

Abonnement für das Ausland. Die aus dem Ausland für den Preis von 2 K. 50 Pf. für die deutsche, belgische, holländische, spanische, portugiesische, schweizerische, dänische, norwegische, schwedische, holländische und den Previs 2 K. 1. W. Ansehen 2 K. 50 Pf. 1. W.

Redaktion Administration und Expedition: 1. Stockgasse 2. Inzerat-Preis 20 kr. 1. W. per Zeile pro Woche. Jede Anzeigenspalte 10 Zeilen. Für die deutsche, belgische, holländische, spanische, portugiesische, schweizerische, dänische, norwegische, schwedische, holländische und den Previs 2 K. 1. W. Ansehen 2 K. 50 Pf. 1. W.

Postamtliche Check-Conto 830.975. ERSCHIEHT JEDEN SONNTAG. Telefon: 8281.

Alle Rechte für sämtliche Artikel und Illustrationen vorbehalten. — Nachdruck ohne Quellenangabe wird verfolgt.

Manuskripte werden nicht zurückgegeben.

Künstler contra Kritiker.



Der Floh greift stark die Künstler an,
 Sie bau'n zuviel nur Mann für Mann
 Selbst Fippen und Blokkie,
 Mäcken ihm heil die Scher,
 Doch's Bleck war' wohl für Mecke
 Wär' wegget-igt schon die Scher!

Abb. 2: Coverdarstellung der Satirezeitschrift „Der Floh“ (Der Floh, Nr. 24, 17.6.1894, S. 1.; Österreichische Nationalbibliothek | ANNO)