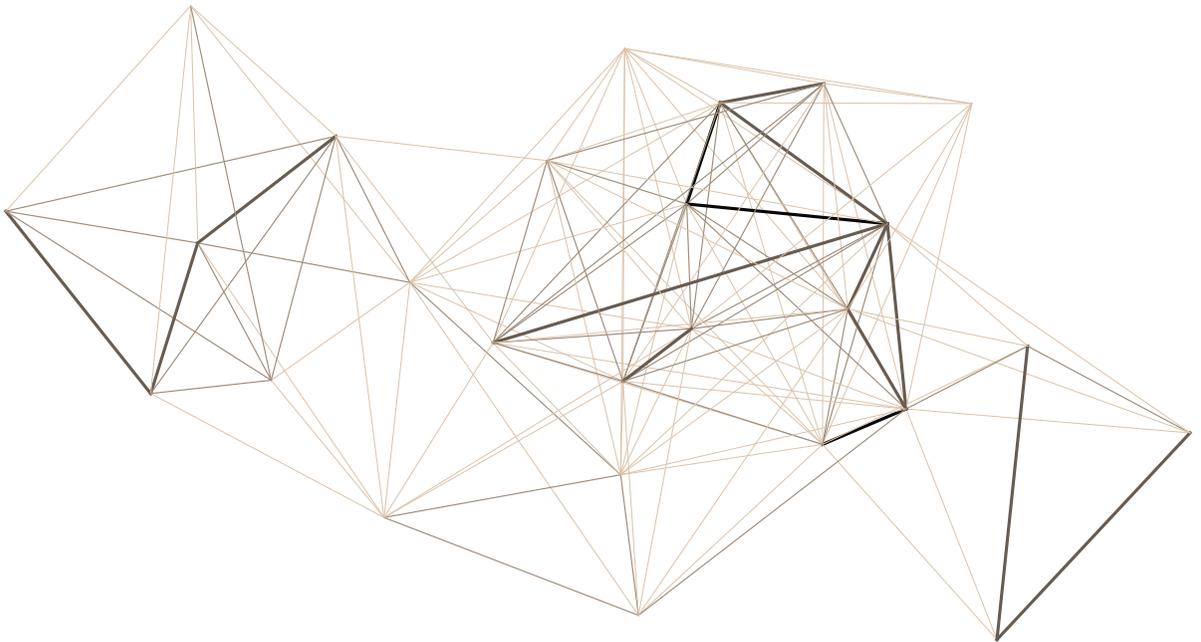


# Wiener Ansichten zur Kunst der Avantgarde

*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*

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](http://www.newacademicpress.at)

ISBN: 978-3-7003-2188-0

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

# Inhalt

<b>1. Prolog</b> .....	7
1.1 Die große Eselei von 1910 .....	7
1.2 Anfänge der Kunstkritik in Wien.....	8
<b>2. Forschungsfeld Wiener Avantgarde</b> .....	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
<b>3. Kritiker und die Theorie</b> .....	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
<b>4. Methode</b> .....	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
<b>5. Wiener Geschichte der Kunstkritik</b> .....	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

<b>6. Empirische Studie</b> .....	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
<b>7. Resümee</b> .....	218
<b>8. Dokumentation</b> .....	221
8.1 Abkürzungsverzeichnis .....	221
8.2 Siglenverzeichnis .....	222
8.3 Biographien .....	224
8.4 Ereignisliste .....	252
<b>9. Bibliographie</b> .....	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.<sup>1</sup>

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.“<sup>2</sup>*

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.“<sup>3</sup>*

## 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.“<sup>4</sup>* 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 [...]“<sup>5</sup>* 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.“<sup>6</sup> 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 Zuckermandl und Hugo Haberfeld „ihres kritischen Urteils wegen“ von der Vorbesichtigung der Frühjahrsausstellung der Wiener Secession ausgeschlossen.<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup>

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 taufersch erblihten Hyazinthe, die tanzenden weiße Mäuse in kranken Nerven erregen.“<sup>9</sup>

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.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup>*

---

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«.“<sup>12</sup>*

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.*<sup>13</sup>

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.“*<sup>14</sup> 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.“*<sup>15</sup>

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.“*<sup>16</sup>

---

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*“.<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> Zwanzig Jahre später füllte das von Weibel erneut zu dieser Thematik zusammengetragene Material bereits einen über 700 Seiten starken Ausstellungskatalog.<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup> 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 Avantgardekunst fungierten, in den letzten Jahren erforscht.<sup>22</sup>

### 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.<sup>23</sup>

- 
- 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 Kliem 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 Kunsthandlung 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.“<sup>24</sup>

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.<sup>25</sup> 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.<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup>

„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.*<sup>28</sup>

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.<sup>29</sup> 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.“*<sup>30</sup> Daher wird es bei dieser Methode auch immer notwendig sein, Mechanismen einzuplanen die einen kritischen Kommentar und ein Verweissystem ermöglichen.<sup>31</sup>

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 Nutzfreundschaften 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/netzfreundschaften-sind-nutzfreundschaften-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.*<sup>32</sup>

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.*<sup>33</sup>

## 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.*<sup>34</sup> 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, [...]“<sup>35</sup>*

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“.<sup>36</sup> 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.<sup>37</sup> 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.<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup> Er schreibt weiters, dass zu jeder Ausstellung „*pro und contra Kritiken erschienen, so wie sie der persönlichen Meinung jedes einzelnen Kritikers entsprachen*“.<sup>40</sup> 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.<sup>41</sup> 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/kuensterhaus/> (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.*<sup>42</sup>

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 Avantgardkunst 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.*<sup>43</sup>

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 erschienenen Monographie die Entwicklungsgeschichte dieser literarischen Gattung von der Antike bis in die Moderne.<sup>44</sup> 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 erschienenen 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.“<sup>45</sup>*

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.“<sup>46</sup>*

---

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.“<sup>47</sup>

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.<sup>48</sup> Unter diesem Pseudonym veröffentlichte Mitte des 19. Jahrhunderts der Pariser Kritiker Theophil Thoré (1807–1869) seine Rezensionen.<sup>49</sup> 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.<sup>50</sup> 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. I. 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/thore> (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 m<sup>2</sup> 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.<sup>51</sup> 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.“*<sup>52</sup> 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.“*<sup>53</sup>

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.“<sup>54</sup>*

---

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.“<sup>55</sup>*

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.“<sup>56</sup>*

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.<sup>57</sup>

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.“<sup>58</sup>*

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, je mehr 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.“<sup>59</sup>*

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),<sup>60</sup> 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.<sup>61</sup> 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.“<sup>62</sup> 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.“*<sup>63</sup>

Wilde sieht in ihm einen der Pioniere, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts die „sogenannte Kunstdliteratur“ 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.<sup>64</sup> 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.“<sup>65</sup>

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“. <sup>66</sup> 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.“*<sup>67</sup>

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. <sup>68</sup> Zweitens beweist er durch jeden von ihm öffentlich gemachten Einspruch sein rhetorisches Talent und seine Schlagfertigkeit. <sup>69</sup> 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 useemliness 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.“<sup>70</sup>*

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.“<sup>71</sup>* 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.«<sup>72</sup>*

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.<sup>73</sup> 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!“<sup>74</sup>*

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.



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

Ilg, seines Zeichen Kunsthistoriker war mit seiner wissenschaftlichen Ausbildung zu dieser Zeit noch eher eine Ausnahme unter den Wiener Kritikern. Andere bekannte Kritiker aus der Zeit des *Fin de Siècle* wie z.B. Emerich Ranzoni (1823–1898), Hans Grasberger (1836–1896), Ludwig Hevesi (1843–1910) oder eben auch Hermann Bahr fallen in die Kategorie des Schriftstellers. Aber auch Künstler betätigten sich zu dieser Zeit als Kritiker in Wien. Neben dem heute eher unbekanntem Maler Josef Reich, der Rezensionen für die „Reichspost“ verfasste, ist Emil Jakob Schindler (1842–1892) als einer der bekanntesten Namen zu nennen, die eine solche Doppelrolle ausübten.<sup>75</sup> Zu beobachten ist, dass sich in der Zeit nach 1900 mehr und mehr Kritiker mit kunsthistorischer Vorbildung am Diskurs beteiligten. Kunstgeschichte war damals an der Universität Wien noch ein relativ junges Fach, was sich auch an den personellen Verflechtungen in den Biographien zeigt. Beispielsweise war Ilg Schüler und Mitarbeiter von Robert Eitelberger (1817–1885), dem *spiritus rector* und Begründer der Wiener Schule der Kunstgeschichte. Dadurch, dass neue Berufsfelder und Wechselbeziehungen zwischen dem akademisch wissenschaftlichen Bereich auf der einen Seite und der Vermittlungstätigkeit auf der anderen Seite entstanden, nahm auch der Konkurrenzdruck unter den Kritikern zu. Seligmann grenzte sich bereits sehr früh in seinen Feuilletons deutlich von der Gruppe der Kunsthistoriker ab, die er 1913 erstmals abschätzig als „Anwälte der Moderne“ bezeichnete.

*„Die ernster zu nehmenden und ehrlicheren literarischen Anwälte der Moderne kommen meist von der Kunstgeschichte her; desgleichen die maßgebenden Galerievorstände [gemeint sind damit die Museumsdirektoren, Anm. des Autors]. Sie sind Theoretiker, nicht Praktiker. Der Kunsthistoriker verhält sich zum ausübenden Künstler oder zum Kunstkenner wie der Botaniker zum Gärtner. Dem ersteren wird ein seltener Schimmelpilz gewiß interessanter und wertvoller sein als die schönste Zentifolie. Der Gärtner ist freilich anderer Meinung. Es gibt eine große, sehr große Anzahl von Kunsthistorikern, die für spezifische künstlerische und technische Qualitäten überhaupt kein Auge haben.“<sup>76</sup>*

---

75 Laut Elke Doppler-Wagner zeichnete Schindler seine Rezensionen mit dem Pseudonym „Justus“. Als eine interessante Randnotiz ist dabei zu erwähnen, dass auf Schindler ein weiterer Maler als Kunstreferent der „Neuen Freien Presse“ nachfolgte; nämlich Adalbert Franz Seligmann. Vgl. Elke Doppler-Wagner, *Zur künstlerischen Rezeption Ferdinand Georg Waldmüllers*, Bd. 1: Text, Dissertation Wien 2007, S. 50–51.

76 Adalbert Franz Seligmann (A. F. S.), Wer Wind sät, wird Sturm ernten. (Zeitgemäße Betrachtungen zur modernen Kunst.) IV., in: *NFP*, Nr. 17501, 15.5.1913, S. 4.

Neben den gerade beschriebenen Wechselwirkungen zwischen den Bereichen Kunst, Literatur und Wissenschaft, musste die Frage welche Rolle die Kunstkritik erfüllen sollte bis jetzt unbeantwortet bleiben. Sie lässt sich vielleicht am besten durch eigene Aussagen der Wiener Kritiker beantworten.

In einem Essay mit dem vielsagenden Titel „In eigener Sache“ aus dem Jahr 1912 reüssiert Berta Zuckerkanndl über den aktuellen Stand der Kritik.

*„Für die produzierenden Künstler ist der Kunstkritiker und seine Rubrik eine Vermittlungsstelle, über die sie mit nachlässiger Selbstverständlichkeit verfügen. Das heißt, sie betrachten es als eine Pflicht der Kritik, jede ihrer öffentlichen Schaulustellungen zu besprechen und über Art und Wesen ihrer Vorführungen dem Publikum ein Bild zu entwerfen. [...] Solche Kunstrubrik lebt von der konventionellen Lüge. Denn sie gibt nicht, was allein sie geben dürfte. Das Aufzeigen eines künstlerischen Ereignisses, das Verfolgen von Entwicklungen, die unterstützende Erläuterung eines kühnen Versuches oder eines unfertigen Wollens; die Feststellung eines Niveaumaaßes; die Silhouettierung von Persönlichkeiten, Individualitäten oder Gemeinsamkeiten. Sie dient dem Kunstmarkt.“<sup>77</sup>*

Mit dem letzten Satz ist auch ein Vorwurf gegenüber der Wiener Künstlerschaft verbunden, die sich ihrer Meinung nach nicht so recht vom alten Schlag des Kunstrichters, der letztlich auch über den wirtschaftlichen Erfolg eines Künstlers zu entscheiden hatte, trennen mochte. Tietze, einer jener Kritiker, der nach dem Verständnis Seligmanns zu den „Anwälten der Moderne“ zu zählen ist, nennt als Auslöser und persönliche Motivation seiner Kritikertätigkeit seine Erlebnisse rund um die „Sonderausstellung für Malerei und Plastik“ im Hagenbund.<sup>78</sup> Die heftige Kontroverse, welche die Bilder von Kokoschka, Wiegele, Isepp usw. auslösten, und die damit verbundenen öffentlichen Anfeindungen waren für ihn ausschlaggebend. Nur wenige Monate nach dem Artikel von Zuckerkanndl versuchte er als einer der Ersten, unabhängig von der jeweiligen Zugehörigkeit zu einer der großen Künstlervereinigungen, aktuelle Trends und Strömungen in der österreichischen Kunst zu identifizieren und in seinen Artikeln zusammenfassend zu beschreiben.

Wenn Seligmann seine Rolle als Kritiker charakterisiert, setzt er sich bewusst in die ältere Tradition der Kunstrichter und grenzt sich gleichzeitig, wie schon erwähnt, von dem neueren und durch Tietze repräsentierten Typus ab.

77 Bertha Zuckekandl, In eigener Sache, in: WAZ, Nr. 10131, 13.1.1912, S. 3.

78 Vgl. Hans Tietze, »Frauenbildnis« von Franz Wiegele, in: DBK, 2. Jg., 1919, S. 136.

*„Der Durchschnittskritiker alten Schlages betrachtete sich als den Vertreter des »gebildeten, kunstverständigen« Publikums. Als solcher schlug er dem Künstler gegenüber oft einen gönnerhaften, belehrenden Ton an. Anders der Durchschnittskritiker von heute. Dieser fühlt sich gewöhnlich als Anwalt einer bestimmten, meist modernen Künstlergruppe oder Partei, als ihr Wortführer und Sprachrohr.“<sup>79</sup>*

Was nach seiner Vorstellung einen Kritiker besonders macht, ist dessen Befähigung technische und künstlerische Qualitäten zu erkennen, um die wirklich wichtigen Werke von jenen der Handwerker und Dilettanten zu unterscheiden. Die Antwort auf die Frage, wer außer ihm selbst diese „Befähigung“ haben könnte, bleibt Seligmann dabei allerdings schuldig. Was ihm stattdessen dadurch gelingt ist eine Mystifizierung seiner eigenen Person.

*„Beide Methoden, die alte wie die neue, führen zu falschen Resultaten, weil sie auf falschen Voraussetzungen aufgebaut sind: Die Grundlagen ihrer Bemessung künstlerischer Werte sind die rein äußerlichen Mittel der Darstellung, kurz gesagt, die Manier, in welcher der Künstler arbeitet. Nun kann aber eine jede Manier künstlerisch, handwerksmäßig und dilettantisch ausgeübt werden; den Qualitätsunterschied zwischen diesen drei Hauptkategorien, also das eigentlich Maßgebende für die Bewertung eines Kunstwerkes, erkennen nur wenige mit Sicherheit.“<sup>80</sup>*

Dass diese Form der Selbstbeweihräucherung Kritiker der Kritik auf den Plan ruft, ist nicht weiter verwunderlich. In der Avantgarde-Zeitschrift „Renaissance“ wird 1921 ein offener Brief des damals 23-jährigen Schriftstellers Josef Kalmer abgedruckt. Dabei nimmt sich dieser kein Blatt vor den Mund und spart nicht an harten Worten.

*„Herr Seligmann ist der Rezensent der Österreichischen Kunst. Es gibt keine anderen Götter neben ihm, denn er allein schreibt über Kunst »in die Presse«, durch die Oesterreichische Kultur nach außenhin offiziell repräsentiert wird. Immer noch: denn die Welt ist konservativ und die Stimme des Bürgers, der sie liest – der Bürger spricht, was die Frechheit einer ahnungslosen Journalle ihm kredenzt. Nicht auf das Urteil kommt es dem Untertan der »N.F.Pr.« an, auf das einer-Meinung-sein mit dem »Kritiker« vielmehr.“<sup>81</sup>*

---

79 Adalbert Franz Seligmann (A. F. S.), An der Kunst vorbei I, in: *NFP*, Nr. 20580, 14.12.1921, S. 2.

80 Ebenda.

81 Josef Kalmer, Herr Seligmann, in: *Renaissance*, 1. Jg., Nr. 8, August 1921, S. 14.

Welche Rolle Mitte der 1920er-Jahre die öffentliche Meinung für die Kunstkritik bereits hatte, gibt eine Passage aus einer Rezension von Alfred Markowitz wieder. Er weist darauf hin, dass für die objektive Kritik eine allzu starke Orientierung am Publikumsgeschmack auch eine Gefahr darstellt. Die Aufgabe des echten Kritikers muss daher die Vermittlung und Meinungsbildung sein. Damit zeichnet sich bereits jener Wandel ab, der in der Folge weg von der alten Form der Kunstkritik und hin zu einer Art von Kunstpädagogik führen soll.

*„Kunstkritik vertritt zwar die Stimme der Öffentlichkeit den Künstlern gegenüber, aber ihre Aufgabe besteht gleichwohl nicht bloß darin, zu erhörchen, wie sich die Öffentlichkeit zu den Künstlern verhält, und das Erhörchte wiederzugeben, so daß die Öffentlichkeit schwarz auf weiß lesen kann, was sie sich denkt. [...] Nur wenige Menschen haben aber heute noch die Muße, sich so in die Kunst einzuleben, daß sie instande sind, ohne weiteres echte von unechter Kunst zu unterscheiden. Hier hat nun die Kunstkritik einzuspringen.“<sup>82</sup>*

Ungefähr 10 Jahre später schreibt Wilhelm Dessauer in seinem Essay „Künstler und Publikum“ über die veränderten Realitäten des Kunstbetriebes. Als Hauptproblem sieht er, dass in den Lebenswelten des heutigen Menschen die Kunst nur mehr eine untergeordnete Rolle spielt.

*„Der tiefe Grund des sogenannten Unverständnisses ist der Mangel der Achtung vor dem Künstler. [...] Sie glauben ja selbst zu wissen, wie ein Bildwerk beschaffen sein muß, um in der Wohnung reputierlicher Menschen Aufnahme finden zu können. Was ihnen dabei vorschwebt, ist ein schwer entwirrbares Gemisch von schwächlichen, überlebten Konventionen und – ewigen Wahrheiten!“<sup>83</sup>*

„Ich hab ihn gern – schon deshalb, weil er den Leuten so zuwider ist“, beginnt Dessauer noch im selben Jahr seine Besprechung der aktuellen Frühjahrsausstellung des Hagenbundes.<sup>84</sup> Dieses Zitat, dass er Hermann Bahr zuschreibt, ist der Aufhänger seines Resümees über die Kunst der Avantgarde. *„Der Meinungsstreit wurde bei Gegnern und Vorkämpfern durch ein edles und bewundernswürdiges Gefühl befeuert; durch die Erkenntnis, daß die Kunst einer Epoche für ihre spätere Bewertung von entscheidender Bedeutung ist.“<sup>85</sup>*

---

82 Alfred Markowitz (A. M.), Sommerausstellung des Österreichischen Künstlerbundes, in: *AZ*, 39. Jg., Nr. 182, 4.7.1926, S. 22.

83 Wilhelm Dessauer, Künstler und Publikum, in: *NFP*, Nr. 25898, 16.10.1936, S. 2.

84 Wilhelm Dessauer, Jüngste Wiener Kunstausstellungen, in: *NFP*, Nr. 25778, 16.6.1936, S. 1.

85 Ebenda.

### 3.4 Kritik im Zeitalter des Expressionismus

Neben „*anständiger Kritik*“, „*produktiver Kritik*“ und „*eklektischer Kritik*“ gehen auch der Zeitstil und die damit verbundenen Ismen nicht spurlos an den Kritikern vorbei. In diesem Kontext ist auch die Frage zu stellen, in wie weit Stilkonzepte die für Kunstwerke wie Gemälde, Skulpturen oder Druckgraphiken gelten überhaupt auf Bildbeschreibungen bzw. kritisch-literarische Werke übertragbar sind.

Die Kunstgeschichte kennt auf globaler Ebene für die Zeit nach der letzten Jahrhundertwende eine klare Entwicklungsgeschichte der Kunst. Dass es dabei nicht nur ein Nacheinander, sondern auch ein Nebeneinander gab, zeigt das bereits erwähnte Diagramm von Alfred H. Barr. Auf lokaler Ebene ergibt sich dann noch eine größere Komplexität durch die Beteiligung unterschiedlich progressiver Künstler. Der Kunstkritiker bzw. die Kunstkritikerin bildet sich seinen bzw. ihren Personalstil zwar unter dem Eindruck der verschiedenen Kunstwerke dieser Künstler, aber immer aus einer gewissen Distanz und Objektivität heraus. Inwieweit er bzw. sie dabei für Zeitströmungen empfänglich ist, hängt vom jeweiligen Anspruch an die eigene Textproduktion ab; also ob er bzw. sie die Texte mehr dem Feld der Wissenschaft, der Literatur oder der Kunst zuordnet. Der Schriftsteller Robert Müller, ein österreichischer Vertreter des Aktivismus, differenziert 1921 zwischen dem impressionistischen und expressionistischen Stil wie folgt:

*„Der expressionistische Denker denkt genau mit denselben Elementen wie sein Hausmeister, auch wenn er moderne Gedichte oder Philosophien schreibt: Er spricht es anders aus; schärfer, geschulter, nach fruchtbaren Munderlebnissen, nach Denkstrapazen ohne Gleichen, die alle ihn kurz und elegant und selbstverständlich machten. [...] Der impressionistische Stil beschränkt sich nur auf die Kürzung des Technischen, des Grammatikalischen. Er kürzte das Satzbild, die Syntax, die Periode, interpunktierte ausgiebiger, er pointillierte. Er war aphoristisch und abgehackt, nicht kurz. Stärkste Impressionisten wie Peter Altenberg und Alfred Kerr sind noch verständlich.“<sup>86</sup>*

In diesen beiden Charakterisierungen steckt zugleich eine Wertung, die der jüngeren Richtung klar den Vorzug gibt. Diese Art von Propaganda war eine

---

<sup>86</sup> Robert Müller, Der neue Standpunkt, in: *Die Wage. Eine Wiener Wochenschrift*, 21. Jg., Nr. 30, 27.7.1918, S. 485–486.

übliche Praxis der verschiedenen Avantgarde-Gruppierungen, um sich von den früheren Richtungen und der zeitgleich existierenden Konkurrenz abzusetzen.

Die Kritikerin Erica Tietze-Conrat, die selbst expressionistische Gedichte verfasste, gibt mit ihren Bildbeschreibungen bzw. Rezensionen einen guten Eindruck, was im Sinne von Müller mit „*fruchtbaren Munderlebnissen*“ gemeint ist. Nachfolgende Passage schrieb sie beispielsweise 1921 anlässlich der Kollektivausstellung von Lilly Steiner in der Galerie Würthle.

*„Eine intensive Hingabe an die Natur ist die Grundlage ihrer Kunst. Aber nicht spielerisch verzettelt liegt vor ihr das bunte Bilderbuch der Erde. Zu angespannter Vereinfachung um einer stärksten Intensität willen sammeln sich Gebirg und Acker, Schneefeld und Regenbogen, ein kräftiger Rhythmus, der aber nicht als bloßes Kunstgesetz wirkt, sondern wirkliche Naturerscheinung ist, ebenso Rohstoff als Verarbeitung, schwingt durch das Bild.“*<sup>87</sup>

Interessant ist dabei die Tatsache, dass sie mit ihren Tagebüchern auch ihre Arbeitspraxis überliefert hat. Genauer gesagt geht aus diesen hervor, dass für ihre vielfältigen Tätigkeiten und ihre literarische Produktion der direkte Austausch mit expressionistischen Künstlern eine wichtige Rolle gespielt hat.

*„In Erica Tietze-Conrats frühen Aufzeichnungen nimmt der junge Maler und Grafiker Georg Ehrlich eine herausragende Stellung ein. Er ist ihr Visavis im künstlerischen Schaffensprozess, an seiner künstlerischen Vitalität partizipiert sie (»Er hat anscheinend gut gearbeitet und ich hab nach langer Unterbrechung wieder gedichtet«). [...] In ihrer Auseinandersetzung mit Kunst oszilliert Erica Tietze-Conrat zwischen dem Schaffen anderer, der pragmatischen Einstellung einer Künstlermanagerin und der distanziert-historisierenden Betrachtung der Kunsthistorikerin.“*<sup>88</sup>

Gegenüber der „*produktiven Kritik*“ hat sich die Position des Kritikers nicht geändert. Auch Tietze-Conrat schafft als Kunstkritikerin mit ihrer Rezension ein eigenständiges literarisches Werk. Doch die formale Beschreibung der Kunst – in diesem Fall die Zeichnungen Steiners – scheint mittlerweile veränderten Regeln

87 Erica Tietze-Conrat, Wien, in: *KKM*, 57. Jg., N.F. 33, Nr. 27, 1.4.1921, S. 527.

88 Alexandra Caruso, „Ein Wiener Versari“, in: Alexandra Caruso (Hg.), *Erica Tietze-Conrat. Tagebücher mit Geleitwort von Edward Timms und David Rosand*, Bd. 1: Der Wiener Vasari (1923–1926), Wien 2015, S. 21–22. – Ein weiterer Beleg für die lange und intensive Auseinandersetzung mit dem Künstler Georg Ehrlich ist eine Monographie, die 1956 im Exil in England erscheint. Vgl. dazu Erica Tietze-Conrat, *Georg Ehrlich. With a foreword by Eric Newton*, London 1956.

zu folgen. Noch deutlich wird der stilistische Unterschied, wenn man die Texte von Albert Paris Gütersloh zu einem Vergleich heranzieht. Der Künstler, der sich seit den frühen 1910er-Jahren mit Gedichten, Romanen wie „Die tanzende Törin“ und durch die Teilnahme an der „Sonderausstellung für Malerei und Plastik“ auch als bildender Künstler innerhalb der expressionistischen Szene einen Namen gemacht hat, versucht sich 1918 auch als Kritiker. Die 49. Ausstellung der Wiener Secession dient ihm als Anlass seine Deutung des Expressionismus zu publizieren.

*„Der Künstler im Expressionismus ist nicht mehr das Produkt seiner Zeit und seiner detailliertesten Umstände (nicht mehr Repräsentant mehrerer oder vieler Personen), als welches er mit anderen Künstlern von gleicher »repräsentativer« Konstitution, in der Uniform einer Richtung, unter der äußerlichen Form eines Stiles, doch nur zu einer Apotheose seiner Gesellschaft und ihrer Korrektive, welche letztere vor seinen überschwänglichen Augen leicht die Gestalt des wirklich Revolutionären annahm, zusammentritt, sondern Teil einer neuen Gesellschaft, die auf keinen anderen Grundlagen ruht, als auf der fanatischen Kameradschaft des Disparaten und auf der denkbar größten Intensität, womit das, in Stilen und Methoden einander Widersprechende in Erscheinung zu treten hat.“<sup>89</sup>*

Sucht man im Umfeld des „literarischen Expressionismus“<sup>90</sup> nach Autoren, die sich in ihren Rezensionen mit dem Wiener Ausstellungsgeschehen beschäftigten, wären Arthur Roessler und Max Roden zu nennen. Erstgenannter veröffentlichte zwischen 1913 und 1918, also während seiner Zeit als Kunstreferent der Wiener Tageszeitung „Arbeiter-Zeitung“, mehrere Beiträge in der von Franz Pfemfert herausgegebenen Avantgardezeitschrift „Die Aktion“. Der Zweite war als Kritiker der „Volks-Zeitung“ tätig und veröffentlichte seine Lyrik als eigenständige Gedichtbände oder als Einzelstücke in der Zeitschrift „Das junge Deutschland“. Seine Bücher wurden wiederum in Zeitschriften besprochen, die heute der Avantgarde zugeordnet werden. Das kann grundsätzlich als Beleg für eine Rezeption aus diesem Umfeld gesehen werden.<sup>91</sup>

89 Albert Paris Gütersloh, Deutung des Expressionismus. Anlässlich der 49. Ausstellung der Wiener Sezession, in: *DFR*, Bd. 1, Nr. 11, 5.4.1918, S. 264.

90 Der Begriff rekurriert im Wesentlichen auf die Grundlagenforschung von Literaturwissenschaftlern. Dabei handelt es sich namentlich in Deutschland um Paul Raabe und in Österreich um Armin Wallas. Beide beschäftigten sich mit der Erstellung von Bibliographien zum Thema des literarischen Expressionismus. Vgl. dazu Paul Raabe, *Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus. Repertorium der Zeitschriften, Jahrbücher, Anthologien, Sammelwerke, Schriftenreihen und Almanache 1910–1921*, Stuttgart 1964; Armin Wallas, *Zeitschriften und Anthologien des Expressionismus in Österreich*, 2 Bände, München 1994.

91 Rezensionen zu seinem Band „Anrufungen“ erschienen in den Zeitschriften „Insel“ und „Initiale“. Vgl. dazu Wallas, *Zeitschriften* (zit. Anm. 90), Bd. 2: Analytische Bibliographie und Register, S. 697.

In Roesslers Tagebuch sind zahlreiche Vermerke zu finden, über das was ihn in seiner stilistischen Entwicklung beschäftigte. Zeitlich fallen sie in jene Phase – zwischen 1908 und 1909 – als er eine fixe Anstellung als Kunstreferent einer Wiener Tageszeitung anstrebte. Am 25.12.1908 notierte er sich in seinem Tagebuch:

*„H. [Alexander Hummel, Anm. des Autors] erklärte m. Arbeiten zu kennen u. zu schätzen; H. meinte, daß ich sehr begabt sei u. viel wisse, mich gut zu schreiben verstünde, nur sei mein Stil noch »zu blumig«. Er hat Recht! Ich bin oft noch zu lyrisch. Weiß dies selber schon längst, daß ich klarer, männlicher, knapper werden muß.“<sup>92</sup>*

Ähnlich wie Erica Tietze-Conrat stand er als Autor in Kontakt mit expressivistischen Künstlern. In seinem Fall waren es die Maler Egon Schiele, Anton Faistauer, Felix Albrecht Harta oder Albert Paris Gütersloh. Nur einen Monat nach dem eben zitierten Tagebucheintrag kommt er auf das Thema der Rezeption durch andere Autoren zu sprechen.

*„Der Haß u. Neid einiger »Collegen« ist größer als ihr Talent. Man trachtet mir zu schaden, wo man kann. Natürlich immer feig versteckt und hinterrücks. Das Gelächter vermag mir aber doch keinen ernstlichen Schaden anzutun. [...] Einige stehen auch zu mir, namentlich unter den Jüngeren habe ich Anhänger, ohne sie persönlich zu kennen. So weiß ich durch Dr. F. Braun [Felix Braun, Anm. des Autors], daß mich Max Mell, Max Brod u.s.w. schätzen, freudig ernstnehmen. Meine Kunstreferate in der A.Z. finden aber alles Erwarten viel Beachtung. Die Notiz über die Ausstellung der 8 Künstlerinnen wirkte geradezu revolutionär. Ich kümmere mich weder um die Linie, noch um die andere Partei, lasse die Leute reden, schimpfen u[nd] loben, u[nd] arbeite ruhig weiter, so wie mir behagt, wie mir verlangt.“<sup>93</sup>*

Roden wird durch seine Gedichte u.a. auch als neuromantisch bezeichnet. Von Roessler existiert aus seiner Zeit in Wien keine vergleichbare Lyrik. Zieht man also die Ausstellungsrezensionen für einen Vergleich heran, findet man bei

---

92 Der in Triest lebende Architekt Alexander Hummel (1876–1914) musste auf Grund einer Krankheit seine berufliche Tätigkeit vorzeitig beenden und beschäftigte sich fortan mit Literatur und Kunst. 1901 schenkte er das Bild „Das Urteil des Paris“ von Max Klinger der Modernen Galerie. – Arthur Roessler, *Tagebucheintragen*, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Nachlass Arthur Roessler, H.I.N.-163772, S. 14.

93 Der Schriftsteller Felix Braun (1885–1965) studierte Philosophie, Germanistik und Kunstgeschichte an der Universität Wien. Neben seiner Tätigkeit als Lehrer erlangte er vor allem Bekanntheit durch seine Gedichte, Erzählungen und Bühnenstücke. 1928/29 wurde er zum Professor für deutsche Literatur an die Universität Palermo berufen. – Ebenda, S. 15.

beiden Autoren ebenso wie bei den Texten von Erica Tietze-Conrat diese „fruchtbaren Munderlebnisse“. Als ein vielsagendes Beispiel kann Roesslers Kommentar gesehen werden, den er 1921 zu den in der Frühjahrsausstellung des Hagenbunds ausgestellten Zeichnungen von Oskar Laske verfasste.

*„Eine »Nummer« für sich ist Oskar Laske, dieser liebe, wunderliche Kauz, der innerlich so »voller Figur« ist wie kaum ein zweiter seit langer, langer Zeit. [...] Später einmal, wenn all die vielzuvielen Farbenkleckser und Linienkräusler, die einstweilen noch in den Ausstellungen ihre künstlerische Notdurft verrichten, längst vergessen und verschollen sein werden, wird man Oskar Laske, den Meister der innigen Schnurre, der jokosen Legende, der putzigen Mythologie, dankbar für die von ihm gespendete Erquickung lobpreisen, und das Volk wird ihn lieben, weil es gern ebenso heiter ist wie dieser malende Erzähler, der beispielhaft dartut, wie reich jener ist, der fröhlich ist, mag er sonst auch noch so arm sein.“<sup>94</sup>*

Für eine Serie von Aquarellzeichnungen, die Laske während seines Sommeraufenthalts in Italien angefertigt hatte, wurde in der Herbstausstellung des Hagenbundes eine eigene Kollektivausstellung eingerichtet.<sup>95</sup> Roden findet bei der Beschreibung dieser Kunstwerke zu vergleichbaren lyrischen Formeln wie Roessler.

*„Ein unerhört bewegtes Tempo schlägt einem aus diesen kleinen Ausschnitten der großen Welt entgegen; man spürt förmlich die nervöse Hand, womit sie aufs Papier gebannt wurden, folgt unwillkürlich dem zuckenden Blick, der das Gewimmel eines Marktplatzes, einer belebten Straße in sich fangt. Die buntbewegte Stadt, das heimlich-stille Dorf, das einsame Felsenest, das Meer (ein wirklich weites Meer), das majestätische Bauwerk – ein Bild reiht sich ans andere, bald lyrisch empfunden, bald im breiten Ton des Künders der Historie vorgetragen, bald ernsterfüllt, bald humordurchwirkt.“<sup>96</sup>*

Rodens Wortschöpfungsgabe wurde auch von seinen Kollegen anerkennend bemerkt. So zum Beispiel von Richard Beer (1866–1945) in seiner Laudatio zu Rodens 40. Geburtstag. „Allein diese Prägung »mutterleise«, eine dieser Wort-

94 Arthur Roessler (A. R.-r.), Ausstellung im Hagenbund, in: AZ, 33. Jg., Nr. 136, 20.5.1921, S. 6.

95 Maximilian Kaiser, 40. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen [Kollektionen: Oskar Laske, Heinrich Revy, Alois Seibold], in: Agnes Husslein-Arco/Matthias Boeckl/Harald Krejci (Hg.), *Hagenbund. Ein europäisches Netzwerk der Moderne 1900 bis 1938*, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere 11.10.2014–1.2.2015, München/Wien 2014, S. 185.

96 Max Roden (–n.), Kunstschau. Oskar Laske: Hagenbund – Andere Ausstellungen, in: VZ, 67. Jg., Nr. 251, 13.9.1921, S. 2.

*schöpfungen, wie sie eben nur die Vorläufer der Sprache, die Poeten, ersinnen können, ist ein Gedicht für sich.*<sup>97</sup>

Auch Roesslers Personalstil wird von anderen Schriftstellern und Künstlern analysiert. *„Alle Entwicklungen, Richtungen, Strebungen, sofern sie nur wahr aus der Natur, aus dem Wesen fließen, gelten Arthur Roessler gleich hoch. Partei ergreift er nicht: er weiß, daß die Kunst nicht anders ist, als in »gesetzmäßigen Formen vollzogener Gefühlsausdruck«.*<sup>98</sup> So charakterisiert Felix Braun Rösslers Stil als Kritiker. Diese Textzeilen stammen aus einer Textsammlung, die Ida Roessler 1929 zum 50. Geburtstag ihres Mannes zusammengestellt hat. Interessant ist dabei zu beobachten, dass in dem ganzen Buch penibel darauf geachtet wird, Roessler mit keinem Stilbegriff in Verbindung zu setzen und schon gar nicht mit dem des Expressionismus. Dieses Thema wird vermieden und durch die metaphorische Beschreibung seines Personalstils umgangen. Selbst Johannes Fischer, ein Maler der als Vertreter des österreichischen Expressionismus gilt, vermeidet eine direkte Zuordnung.<sup>99</sup> Grund dafür dürfte der Zeitpunkt des Erscheinens gewesen sein, da sich bereits ab der Mitte der 1920er-Jahre das Ende des „Expressionistischen Jahrzehnts“ abzuzeichnen begann. Robert Musil schreibt in dieser Zeit ein treffendes Resümee auf die Kunstkritik.

*„Der Impressionismus verließ sich auf den Saft, vermeinend, daß die Kunst irgendeinen, physiologisch nicht ganz klaren, Weg unmittelbar ins Herz findet. Der Neo-Idealismus und der Expressionismus operierten mit irgendeiner nicht weniger unmittelbaren »Anschauung« von Gedanken, welche sich nicht ganz mit der Nachdenklichkeit deckt, auf welche es ankommt. [...] Die Folge war die Mein-Eindrucks-Kritik und die Kritik der Vokabelraketen, die Kritik des Mitschwingens und des Drauflosschwingens, welche soviel von dem Durcheinander heutigen Geistes am Gewissen haben. [...] Kritik in diesem Sinn ist nicht über der Dichtung, sondern etwas mit ihr Verwobenes.“*<sup>100</sup>

---

97 Richard Beer, Geburtstagsgang zu Max Roden. Dem Fünfziger, in: *Radio Wien*, 7. Jg., H. 42, 17.7.1931, S. 13.

98 Felix Braun, Ein Kunstschriftsteller von Herz, in: Ida Roessler (Hg.), *Würdigungen. Zwanzig Essays über Arthur Roessler*, Wien 1929, S. 18.

99 *„Es ist unmöglich Arthur Roesslers faszinierende Persönlichkeit auf die Prägnanz einer mathematischen Formel zu bringen [...]“* Vgl. Johannes Fischer, Fragmente eines geschriebenen Bildes, in: Ida Roessler (Hg.), *Würdigungen. Zwanzig Essays über Arthur Roessler*, Wien 1929, S. 18.

100 Adolf von Frisé (Hg.), *Robert Musil. Gesammelte Werke*, Bd. 8: Essays und Reden, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 1169.

## 4. Methode

### 4.1 Von einer Begriffs- zu einer Diskursgeschichte

In der Monographie „Apologie und Diffamierung des Österreichischen Expressionismus“ beschreibt Rainer Fuchs das Aufkommen dieser Stilrichtung an Hand der Rezeptionsgeschichte in Kunstzeitschriften und Tageszeitungen.

*„Im Für und Wider ihrer Stellungnahmen kristallisiert sich wie in einem dialektischen Verweisprozess die Geschichte des »Expressionismus« heraus, wobei die Protagonisten der Meinungen ein »intellektuelles Kräftefeld« aufbauen, das durch gleichgestimmte Absichten bzw. aufeinander bezogene Kontroversen in sich begrifflich vernetzt ist.“<sup>101</sup>*

Im Kern steckt darin schon die Idee, die Entwicklungsgeschichte der Avantgarde einerseits als Diskurs und andererseits als Netzwerk zu beschreiben. Nach Michel Foucault kann ein Diskurs als „*eine Menge von Aussagen, die einem gleichen Formationssystem zugehören*“ verstanden werden.<sup>102</sup> Die Avantgarde-Rezeption findet in der Zwischenkriegszeit größtenteils in Ausstellungsrezensionen der Wiener Tageszeitungen statt. In diesen Rezensionen kommen grundsätzlich drei kunsthistorische Stilmittel zur Anwendung: die Anekdote, der Vergleich und die Metapher. Letztere kann mit der Aussage in der Diskurstheorie gleichgesetzt werden. Hinter den einzelnen Sprachbildern stehen kunsttheoretische Konzepte, deren Summe die dazugehörige diskursive Formation ergeben.

Diskursanalyse hat laut Ingo Warnke und Jürgen Spitzmüller die Aufgabe „*die Struktur des »Netzes« und mithin die kontextuell geprägten Bedingungen gesellschaftlichen Wissens sichtbar zu machen. In diachroner Hinsicht will sie zeigen, wie (und warum) sich diskursive Formationen im Verlauf der Geschichte ändern.*“<sup>103</sup> Bei der Analyse des Diskurses steht an Stelle einer Ideen- oder Begriffsgeschichte, eine Geschichte der Rand und Nebenpositionen im Vordergrund. Es geht also um „*jenes seitliche Rumoren, jener alltäglichen und so*

---

101 Rainer Fuchs, *Apologie und Diffamierung des „österreichischen Expressionismus“*. Begriffs- und Rezeptionsgeschichte der österreichischen Malerei 1908 bis 1938, Wien 1991, S. 33

102 Foucault, *Archäologie* (zit. Anm. 43), S. 156.

103 Jürgen Spitzmüller/Ingo H. Warnke: *Diskurslinguistik. Eine Einführung in Theorien und Methoden der Transtextuellen Sprachanalyse*, Berlin (u.a.) 2011, S. 70.

*schnell verwischten Schrift, die nie den Status des Werks erhält oder sofort wieder herausfällt: Analyse der Sublitteraturen, der Almanache, der Revuen und der Zeitungen, der flüchtigen Erfolge, der unnennbaren Autoren.*<sup>104</sup>

Ein erklärtes Ziel dieses Buches ist daher die Untersuchung der Avantgarde-Rezeption in der Zwischenkriegszeit durch die in Wien lebenden Kunsthistoriker, Schriftsteller, Künstler, Sammler und Händler, einerseits in einem ersten Schritt als Geschichte der Wiener Kunstkritik und andererseits in einem zweiten Schritt auf Basis der verschiedenen Argumentationsstrategien als Diskursnetzwerk.

## 4.2 Recherchetätigkeit

Für die Umsetzung dieses Vorhabens waren vorab umfangreiche Archivrecherchen und die Erstellung eines Textkorpus der Wiener Kunstkritik notwendig. Im Zuge der Recherchen wurden die Zeitungs- und Zeitschriftenbestände der Österreichischen Nationalbibliothek, der Wienbibliothek im Rathaus und der Bibliothek der Arbeiterkammer Wien durchsucht. Als hilfreich für diese Arbeit haben sich auch das Tagblattarchiv und der sogenannte Zeitungsindex der Wienbibliothek erwiesen. Bei dem Erstgenannten handelt es sich um eine nach Schlagworten und Personennamen vorgenommene Zusammenstellung von Zeitungsausschnitten. Diese stammen aus Teilen des Redaktionsarchivs des „Neuen Wiener Tagblatt“ und der „Arbeiter-Zeitung“. Der Index liefert in Ergänzung dazu in Form eines alphabetischen Zettelkatalogs Kurzinformationen über die Berichterstattung in der Tagespresse zu kulturellen, sozialen, kommunalen und politischen Ereignissen Wiens aus dem Zeitraum 1900 bis 2012. Im Gegensatz zu den Zeitungen sind die Kunstzeitschriften durch ihre Inhaltsverzeichnisse leichter durchsuchbar und mittlerweile in vielen Fällen bereits digitalisiert. Für die Avantgarde-Zeitschriften sind die analytischen Bibliographien von Paul Raabe und Armin Wallas unverzichtbare Nachschlagewerke.

Als Vorarbeiten zu diesem Arbeitsschritt mussten Listen der relevanten Autoren und Medien erstellt werden. Eine erste Auswahl wurde dafür auf Basis der bei Fuchs erwähnten Quellen getroffen. Nachdem sich seine Untersuchung auf die Rezeption des Expressionismus konzentrierte, in der Zwischenkriegszeit aber auch Werke anderer Stilrichtungen wie z.B. Futurismus, Kubismus

---

104 Foucault, *Archäologie* (zit. Anm. 43), S. 195.

oder Konstruktivismus auf Wiener Ausstellungen vertreten waren, mussten einzelne Ereignisse überprüft und die Listen dementsprechend erweitert werden. Nach den bei Fuchs genannten Quellen wurden Detailinformationen auch noch aus der den Kanon der Avantgarde definierenden Forschungsliteratur ergänzt. Aufbauend auf diesem Forschungsrastrer konnten dann die Recherchearbeiten für den Textkorpus durchgeführt werden. Die Möglichkeit, dass im Zuge der Recherchen neue Ausstellungen und Autoren gefunden werden können, musste dabei ebenfalls berücksichtigt werden. Das heißt, dass dieser Raster nicht als endgültige starre Form gedacht war. Ein ähnliches Vorgehen wurde auch bei der Auswahl der Ereignisse gewählt (s. Kapitel 8.4).

Der zeitliche Rahmen bzw. Ereignishorizont für die Recherchen wurde grob mit dem Zeitraum 1918–1938 abgesteckt. Für die quantitative Analyse wurde dieser aber auf jene acht Jahre zwischen 1918 und 1925 eingegrenzt, die heute von der Forschung als die Zeit mit der stärksten Präsenz der Avantgarde verbunden wird. Nach dem die Ereignisliste komplett recherchiert und überprüft war, zeigte sich, dass auf diese Periode zwei Drittel (77 von 114 Ereignissen) aller der Avantgarde zuzuordnenden Ereignisse fallen (Abb. 3).

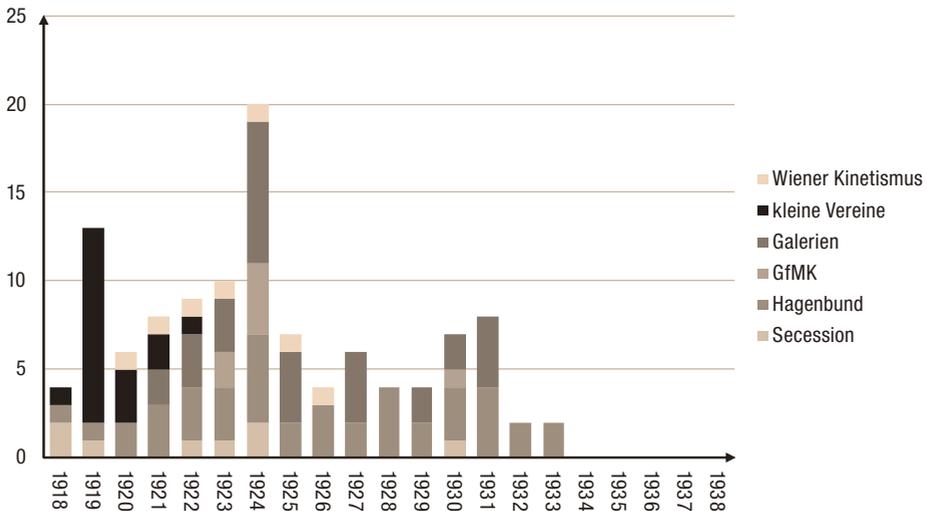


Abb. 3: Anzahl der Ereignisse pro Jahr nach Abschluss der Recherchen (Graphik des Autors)

Veranschaulicht man sich vor dem Hintergrund der bekannten Migrationswellen zwischen 1918 und 1938 die Gesamtanzahl an Ereignissen pro Jahr, stützt es auf den ersten Blick die eingangs erwähnte Migrations-These (Abb. 4). Die Analyse des Diskurses dient darüberhinausgehend einerseits dazu den Blick auf die Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der Rezeption zu vertiefen und andererseits eine mögliche Antithese bereitzustellen.



Abb. 4: Migrationswellen nach Petroupolos (Graphik des Autors)

Zu all jenen Autoren, die bei der Erstellung des Textkorpus Berücksichtigung fanden, wurden aus biographischen Nachschlagewerken zusätzliche Informationen zu deren Ausbildung, Tätigkeits- und Wirkungskreis ermittelt. Darauf aufbauend wurde danach zu jedem Kritiker und jeder Kritikerin eine aktualisierte Kurzbiographie erstellt (s. **Kapitel 8.3**). Die Aufschlüsselung der meist unter Pseudonymen oder Autorenkürzel veröffentlichten Texte war eine eigene Aufgabe, deren Ergebnis – falls eine Auflösung möglich war – in den Anhang der jeweiligen Kurzbiographie eines Autors bzw. einer Autorin Eingang fand. Nützliche Zusatzinformationen über heute nicht mehr bekannte Publikationstätigkeiten oder die Verwendung von Pseudonymen bzw. Auto-

renkürzel konnten in manchen Fällen aus älteren Ausgaben von Personenlexika oder „Who’s who?“ ergänzt werden. Daraus ergab sich eine Gruppe von 54 Kritikern und Kritikerinnen die nachweislich in dem entsprechenden Zeitraum in Wien aktiv waren und die auch über die Avantgarde geschrieben haben. Alle Autorenkürzel, die nicht aufgelöst werden konnten, sind stellvertretend zu einem 55. Eintrag in der biographischen Dokumentation zusammengefasst worden.

Da der Fokus der empirischen Studie nicht auf einer Auswahl an vorab bekannten Autoren und Autorinnen liegt, sondern sich an einer Kette von Ereignissen, den bekannten Wiener Medien und dem zeitlichen Rahmen orientiert, kann der Eindruck entstehen, dass manche Positionen unterrepräsentiert erscheinen.<sup>105</sup> Dazu ist anzumerken, dass die Liste der Autoren und Autorinnen allein auf den eben genannten objektiven Auswahlkriterien und den daraus abgeleiteten Verfahren der Stichprobenziehung beruht.

Ein anderer Aspekt des Diskurses wurde bereits von Peter M. Bode im Vorwort der zweiten überarbeiteten Auflage von Dresdners „Entstehung der Kunstkritik“ angesprochen. „*Erst seit der Begründung der neuen Literaturgattung entwickelt sich das Laienurteil zu einem geordneten, einem konstruktiven Faktor des Kunstlebens, und damit gewinnt denn auch die Forschung sicheren Boden unter den Füßen.*“<sup>106</sup> Was bei Dresdner als „*qualifiziertes Laienurteil*“ gemeint ist, deckt sich mit jenem „*seitlichen Rumoren*“ der „*unnennbaren Autoren*“ aus der Diskurstheorie Foucaults. Mit Laien meint Bode all jene Autoren,

---

105 Um ein Beispiel dafür zu geben, sei auf die Rolle österreichischer Pionierinnen in den Bereichen kunsthistorische Forschung, Kunstvermittlung oder auch Kunstkritik dieser Zeit, zu denen beispielsweise Lili Fröhlich-Blum (geb. 1886), Alma Wittlin-Frischauer (geb. 1889) und Hilde Zaloscer (geb. 1903) zu zählen wären, kurz eingegangen. Die Tatsache, dass neben Erica Tietze-Conrat, die als eine der ersten Kunsthistorikerinnen Österreichs in vielerlei Hinsicht durch ihre Arbeit hervorsteht, noch eine Reihe weiterer Frauen wie z.B. Alexandra Ankwicz (geb. 1886) oder Else Hofmann (geb. 1893) im Kontext der Kunstkritik zu erwähnen sind, war dem Autor bewusst und spiegelt sich in den Biographien dieser Autorinnen im Anhang wieder. Wäre die Auswahl nach Personennamen, bekannten Texten und Positionen erfolgt, hätten sich naturgemäß andere Möglichkeiten ergeben. Ein Blick in das „Österreichische Biographische Lexikon. 1815–1950“ oder „biogfA. Lexikon österreichischer Frauen“ zeigt außerdem, dass viele der entsprechenden Biographien, die mit der Berufsbezeichnung „Kunstkritikerin“ gekennzeichnet wurden, erst den Generationen der ab 1880 geborenen Frauen zu zurechnen sind. Der Anteil an studierten Akademikerinnen ist wiederum in dieser Gruppe sehr hoch. Bei der Gruppe der früher geborenen Frauen teilt sich das Feld auf in jene die einerseits schriftstellerisch tätig waren wie z.B. Rosa Mayreder (geb. 1859; sie ist in beiden genannten Lexika u.a. als „Schriftstellerin“ beschlagwortet) und mit einer Kritikertätigkeit verbunden werden können. Andererseits besteht genauso die Möglichkeit, dass es Frauen gab, die schriftstellerisch tätig waren und deren Verbindungen zur damaligen Kunstberichterstattung bisher durch die Forschung noch nicht entdeckt wurden.

106 Peter M. Bode, Vorwort, in: Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, Neuaufgabe Dresden 2001, S. 25–26.

die nicht als kunstwissenschaftliche Fachautoren tätig waren, also Journalisten, Schriftsteller, Künstler, Sammler und Händler. Ein entscheidendes Prinzip des Diskurses ist, dass durch die breite Basis an Teilnehmern sich jene Elemente der Theorie herauszukristallisieren beginnen, die für die spätere Forschung von Bedeutung sind. Foucault setzt anstelle der Abfolge „*Bewußtsein – Erkenntnis – Wissenschaft*“ jene der „*diskursive[n] Praxis – Wissen – Wissenschaft*“.<sup>107</sup> Durch die Ausweitung der Textrecherche auf die Ebene der Medien konnte außerdem sichergestellt werden, dass damit eine für die Analyse relevante Größe des Textkorpus garantiert wird. Vergleicht man die bei Fuchs erwähnten Autoren und Medien mit den Listen, die sich nach Beendigung der Recherchen ergaben, zeigt sich ein Gesamtbild das mehr Autoren beinhaltet und weiter verzweigt ist als zuvor (Abb. 5, 6).<sup>108</sup>

Statistik für das	Netzwerk nach Fuchs	Netzwerk nach Kaiser
Zeitraum:	1905–1938	1918–1938
Anzahl an Autoren:	14	77
Anzahl an Kanten:	30	178

Die verschiedenen Dimensionen des Autorennetzwerks erklären sich durch den vorher erwähnten zeitlichen Rahmen. Da die Anfänge des Expressionismus in die letzten Jahre der Monarchie zurückreichen, begann Fuchs mit dem Jahr 1905. Das betraf naturgemäß auch seine Auswahl der Quellen.<sup>109</sup> Da die Recherche, die dieser Arbeit zugrunde liegt, auf die Jahre der Zwischenkriegszeit fokussiert, ist für den Vergleich jener Teil der zeitlich früher entstandenen Quellen bei dem Autorennetzwerk, dass auf der Arbeit von Fuchs aufbaut, ausgeblendet. Sie machen zahlenmäßig in etwa ein Drittel aus. Bei dem zweiten Netzwerk, das die Resultate der Recherchen aus dieser Arbeit widerspiegelt, sind Autoren, wie z.B. Ludwig Hevesi, Richard Muthar oder Erik Ludwig Tesar

107 Foucault, *Archäologie* (zit. Anm. 43), S. 260.

108 Sämtliche Netzwerkvisualisierungen wurden mit der Software „visone“ erstellt. Vgl. visone, *visualise social networks*, <http://visone.info/> (Zugriff 21.4.2017); Michael Baur, *visone Software for the Analysis and Visualization of Social Networks*, Dissertation Konstanz 2008.

109 Um ein paar weitere Besonderheiten des „Netzwerks nach Fuchs“ zu nennen, sind noch die Quellen aus dem Ankwicz-Kleehoven-Archiv zu erwähnen. Dabei handelt es sich in den meisten Fällen um Presse-Clippings, die als unbekannte Quellen dargestellt werden. So etwa im Fall einer Zeitungsmeldung über eine Trauerrede, welche anlässlich des Begräbnisses von Albin Egger-Lienz gehalten wurde. Vgl. Karl E. Hirt, *Trauerrede auf Prof. Dr. h.c. Albin Egger-Lienz*, (gehalten am 14.11.1926 in der vom Tiroler Künstlerbund veranstalteten Trauerfeier), Research Center der Österreichischen Galerie Belvedere, Xerokopie im Archiv Ankwicz-Kleehoven, o. S.

deshalb nicht mehr enthalten. Die Anordnung der Knoten erfolgt nach einem auf mathematischen Prinzipien basierenden Algorithmus, der Autoren mit mehreren Verbindungen näher ins Zentrum rückt und jene mit weniger an der Peripherie positioniert. Die Publikationsmedien wurden in die drei Kategorien „Tageszeitung“, „Kunstzeitschrift“ und „Avantgarde-Zeitschrift“ eingeteilt. Was durch den Graphen sehr gut verdeutlicht wird, ist die vielschichtige Vernetzung dieser drei Bereiche. Eine scharfe Trennlinie zwischen den verschiedenen Diskursschauplätzen ist danach nur mehr schwer vorstellbar. Die Akteure bewegten sich in der Zwischenkriegszeit durch ihre vielseitigen publizistischen Tätigkeiten zwischen den verschiedenen Schauplätzen hin und her. Ein wichtiges Charakteristikum des Autorennetzwerks ist die Unterscheidung zwischen jenen Akteuren die in mehr als einem Medium publiziert haben und denen die ihre Tätigkeit nur auf ein einziges verlagert haben. Seligmann beispielsweise trat als langjähriger Kunstreferent in weitaus regelmäßigeren Abständen mit Artikeln an die Öffentlichkeit als Franz Ottmann, der für die kunsthistorische Fachzeitschrift „Die bildenden Künste“ tätig war. Solche Qualitäten, wie z.B. die Intensität einzelner Verbindungen bzw. die Netzwerkdynamik, konnten in diesem einfachen Netzwerkmodell jedoch nicht berücksichtigt werden.

Was sich aber visualisieren lässt, ist die Tatsache, dass es Unterschiede zwischen den liberaleren Blättern und der Parteienpresse hinsichtlich der Exklusivität bei der Mitarbeit von Autoren gab. So boten z.B. das „Neue Wiener Tagblatt“ oder das „Neue Wiener Journal“ im Gegensatz zu der „Arbeiter-Zeitung“ je nach Thema und fachlicher Kompetenz mehreren Autoren eine Plattform. Es lassen sich außerdem eine Reihe von Autoren identifizieren, die neben ihrer Tätigkeit für eine der Tageszeitungen, Artikel auch noch in Medien der beiden anderen Kategorien veröffentlicht haben. Gerade dieses Charakteristikum ist für die weiteren quantitativen Analysen von Interesse und ist der Mehrwert dieser Netzwerkgrafik.

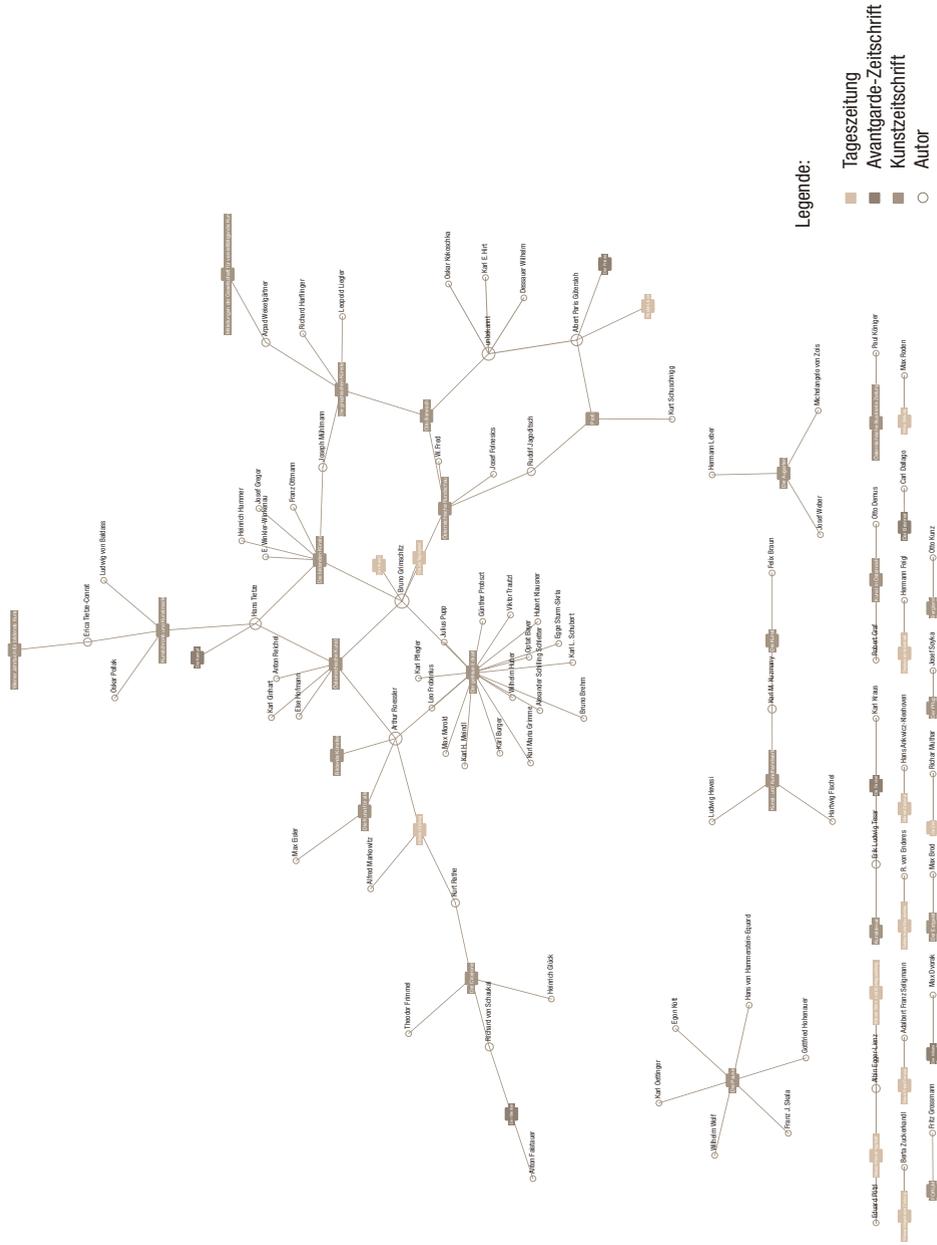


Abb. 5: Autorennetzwerk nach Rainer Fuchs (Graphik des Autors)

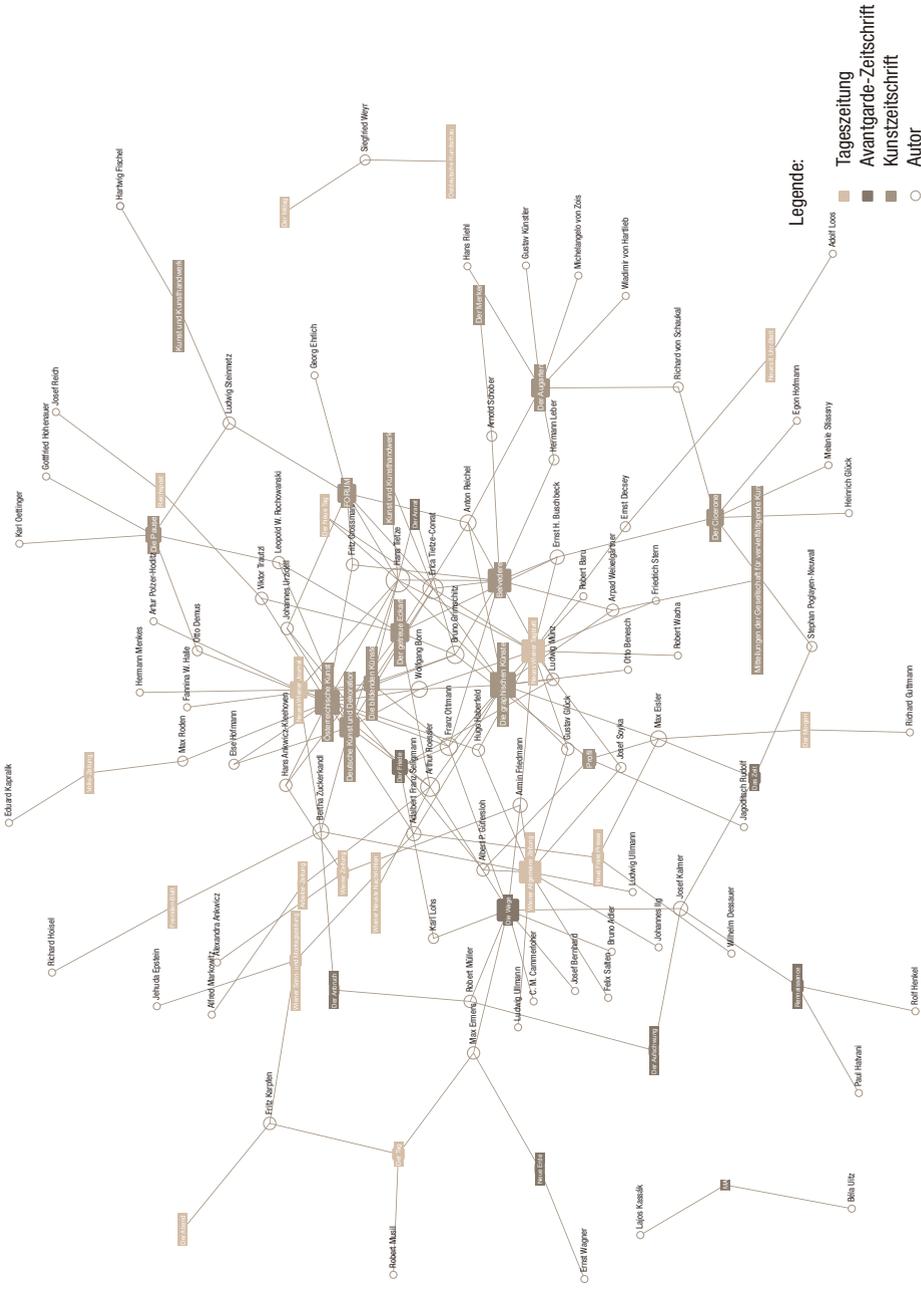


Abb. 6: Autorenetzwerk von Maximilian Kaiser (Graphik des Autors)

### 4.3 Annäherung an eine Geschichte der Kunstkritik

Exemplarisch für die Gesamtgruppe der 54 Kunstkritiker und Kunstkritikerinnen des Autorennetzwerks wurden drei Biographien stellvertretend für die Generationen der in den 1860er-, 1870er- und 1880er-Jahre geborenen Personen ausgewählt. Die Entscheidung fiel auf Adalbert Franz Seligmann als Repräsentant der ersten Generation, auf Arthur Roessler als Vertreter der zweiten Generation und auf Erica Conrat-Tietze als Repräsentantin der dritten und damit jüngsten Generation zugehörige Kritikerin. Das biographische Material zu der Gesamtgruppe lässt sich grob in die drei Kategorien „Nachrufe, Kurzbiographien und Autobiographien“, „Angaben zur beruflichen Tätigkeit, Werk- und Literaturlisten“ und „Manuskripte, Tagebücher und Korrespondenz“ einteilen. Als eine Besonderheit der drei ausgewählten Personen kann das Vorhandensein von Material aus der letztgenannten Gruppe gelten. Mit diesem lässt sich die Ereigniskette aus einer individuellen Perspektive beschreiben und gleichzeitig auch die von Foucault als „nicht-diskursive Praxis“ benannte Rahmenhandlung erzählen. Diese Tatsache unterstützt die Auswahl.

Für die Erarbeitung des Kapitels „Wiener Geschichte der Kunstkritik“ waren die zwei Texte „die biographische Mode“ von Leo Löwenthal und „Korrespondenzen und Konstellationen“ von Siegrid Weigl maßgebend.<sup>110</sup> Löwenthals Beobachtung der „biographischen Mode“ ist dadurch interessant, dass die Verwendung gleicher Stationen bei der Beschreibung der Lebens- oder Karriereverläufe aus seiner Sicht die Biographien vergleichbar machen. Übertragen auf das Thema dieses Buches bedeutet das, dass die Kunstkritiker sich in Beziehung setzen lassen durch häufig vorkommende Ausbildungsstationen wie etwa der Universität Wien, die Arbeit für bestimmte Medien wie z.B. die Avantgarde-Zeitschrift „Der Anbruch“ oder Aufenthalte im Ausland. Solche Muster helfen bei der Suche nach jenen Korrespondenzen, die Weigel mit dem postalischen System beschrieben hat. Dadurch fügen sich die einzelnen „Splitter“ zusammen und ermöglichen die Konstruktion alternativer Zusammenhänge im Gegensatz zu bekannten oder etablierten Sichtweisen.

---

110 Leo Löwenthal, Die biographische Mode, in: Bernhard Fetz/Wilhelm Hemecker, *Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar*, Berlin 2011, S. 199–222; Siegrid Weigel, Korrespondenzen und Konstellationen. Zum postalischen Prinzip biographischer Darstellungen, in: Christian Klein (Hg.), *Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens*, Stuttgart/Weimar S. 41–54.

*„An die Stelle des Verhältnisses von äußeren Einwirkungen und Innerlichkeit tritt die Konstellation, an der der betreffende Schriftsteller einen aktiven Part hat. An die Stelle des Einflusses treten Dialogizität und Intertextualität, d. h. die Korrespondenzen mit den Schriften anderer Autoren. [...] Alle sogenannten biographischen Dokumente, alle Spuren und Zeugnisse, die zur Hinterlassenschaft eines Schriftstellers gehören, sind als Übertragungen im doppelten Wortsinn zu begreifen. Sie sind nicht als Ausdruck von etwas zu deuten, vielmehr müssen sie gelesen werden, d. h. entziffert im Hinblick auf die Konstellation, der sie entspringen und die sie mit hergestellt haben“<sup>111</sup>*

Konkret haben, ausgehend von autobiographischen Quellen der einzelnen Kritiker, sich drei Konstellationen ergeben. Jede dieser Personen entstammt dem bürgerlichen Milieu, unterscheidet sich aber durch seine bzw. ihre Zugehörigkeit zu einer Altersgruppe (1860er | 1870er | 1880er), das berufliche Tätigkeitsfeld und den persönlichen Werdegang. Die Erste Konstellation ergibt sich durch Adalbert Franz Seligmann (geb. 1862), dem Kritiker der „Neuen Freien Presse“. Seine Biographie beginnt mit der Rückkehr nach Wien in den 1880er-Jahren. Eine mehr als 30 Jahre später von ihm veröffentlichte Artikelserie schildert in der Art von Memoiren seine Anfänge als Künstler in Wien, beschreiben seine eigenen negativen Erfahrungen mit Kritikern und gibt darüber Aufschluss wie er sich vom Künstler zum Kritiker wandelte. Seine erste Rezension erscheint 1904 in der Tageszeitung „Neue Freie Presse“. Arthur Roesslers (geb. 1877) erster Eintrag in sein Tagebuch fällt in das Jahr 1905, zu einem Zeitpunkt als Seligmann bereits ein etablierter Kritiker war. Roessler, der Bekanntheit als Förderer von Künstlern wie etwa Egon Schiele erlangte, begleitet die Avantgarde von 1908 bis 1922 als Kritiker der „Arbeiter-Zeitung“. Das Tagebuch von Erica Tietze-Conrat (geb. 1883) startet mit dem Jahr 1923, einem Zeitpunkt, als die Avantgarde kurz davor stand ihren Zenit zu erreichen. Dadurch, dass sie sich sowohl als Schriftstellerin als auch als Kunsthistorikerin betätigte, geben ihre Aufzeichnungen Einblick in die komplexen Wechselwirkungen zwischen Avantgardkunst und Kritikertätigkeit. Der Zusammenhang, der sich durch die Episoden und Begegnungen in den autobiographischen Erzählungen ergibt, ist der, dass sich einerseits mehrere Ereignis- und Erzählstränge zusammenführen lassen. Andererseits lassen sich die verschiedenen Perspektiven auf Themen und Ereignisse, die sich auf Grund des Alters beispielsweise unterscheiden können, sukzessive auch in ihren Gegensätzen dar-

---

111 Vgl. Weigel, *Konstellationen* (zit. Anm. 110), S. 47.

stellen. Statt einer Geschichte der historischen Avantgarden kann ausgehend von diesen Materialien und Überlegungen jene der Wiener Kunstkritik geschrieben werden.

#### 4.4 Diskursnetzwerkanalyse

Nach Abschluss der Recherchen, der Identifizierung der verschiedenen für die Medien tätigen Autoren und einer ersten Analyse des Autorennetzwerks folgte eine quantitative Analyse der gefundenen Texte. Zu diesem Zweck wurden Ausstellungsrezensionen, die entweder im Feuilleton oder der Kunstrubrik der Tageszeitungen erschienen sind, ausgewählt. Der Fokus auf die Tageskritik begründet sich darin, dass diese Texte unter ähnlichen Bedingungen (wie z.B. Entstehungsdatum, Textlänge, Reichweite usw.) entstanden sind und dadurch eine bestmögliche Vergleichbarkeit gewährleistet ist. Von Interesse innerhalb der Artikel sind dann in weiterer Folge die einzelnen Aussagen über die Avantgarde-Kunst. Der zeitliche Rahmen orientiert sich, wie schon an anderer Stelle erläutert, am etablierten Kanon der Avantgarde und an dessen Ereignishorizont.

##### Liste der Tageszeitungen

Arbeiter-Zeitung	Neue Freie Presse	Volks-Zeitung
Der Abend	Neues Wiener Journal	Wiener Allgemeine Zeitung
Der Morgen	Neues Wiener Tagblatt	Wiener Mittag
Der Neue Tag	Ostdeutsche Rundschau	Wiener Neueste Nachrichten
Der Tag	Reichspost	Wiener Zeitung

Ausgehend von den Kunstkritikern, welche die Avantgarde direkt miterlebt hatten, was am nachfolgenden Beispiel von Robert Musil zu zeigen sein wird, finden sich auch in der Forschung Ansätze für eine Diskursanalyse.

*„Es hat eigentlich keinen Sinn, Bücher der Reihe nach vorzunehmen, wie sie der Buchhändler auf den Markt wirft, sie zu beschreiben u. mit Hilfe von hochgerechnet 50 konventionellen Wertmaßen zu bewerten. Gerade das tut aber der Durchschnittskritiker. Er ist in seiner soziol. Bedingtheit Journalist, in seiner Aufmachung Aeternist. Es wäre eine der wichtigsten Aufgaben eines Preisausschreibens, einen feingeistigen genauen Menschen zu bewegen, daß er ein Inventar der Begriffe aufnehme, mit denen unsre Kritik operiert. Ihre völlige Inhaltslosigkeit würde vermutlich schon daraus hervorgehen, daß ihre verschiedenen Nuancen sich*

*gegenseitig bis zur Nichtigkeit aufheben, was sich durch einen umfassenden Vergleich herausstellen müßte. Es ist das nicht zu beweisen, solange man nicht das Material geordnet hat, aber es mache einer den Versuch, alle an einem Tage aufliegenden Kritiken eines bestimmten Journalistenkreises, der etwa von der Aktion über die Neue Rundschau bis zur NFP reichen kann, durchzulesen und er wird an den meisten Tagen über die Übereinstimmung lachen. Sie ist eine des Wortes, der Vagheit u. nicht des Begriffs.*<sup>112</sup>

Ziel der quantitativen Studie ist die Anwendbarkeit des Diskursbegriffes zu prüfen und durch die Analyse des Diskursnetzwerks ein alternatives Erklärungsmodell für das Verschwinden der Avantgarde zu schaffen. Die zweite und komplexere Aufgabe ist die eigentliche Analyse des Diskursnetzwerkes. Um diese Analyse vornehmen zu können, soll die diskursive Formation, also alle in den recherchierten Artikeln getroffenen Aussagen pro oder contra der Avantgardekunst, in einer Datenbank erfasst und ausgewertet werden. Dafür wurde die für die politische Diskursnetzwerkanalyse entwickelte Software „Discourse Network Analyzer“ (DNA) von Philipp Leifeld verwendet.<sup>113</sup> Die Annotation der Texte erfolgte nach dem folgenden System: Die in den Texten getroffenen Aussagen wurden in einem ersten Schritt auf die zwei Gegenpole „Natur“ und „Abstraktion“ hin kategorisiert. Foucault schreibt zu der Aussageebene, dass diese *„nicht durch eine formale Analyse, eine semantische Untersuchung oder eine Verifikation vollzogen werden kann, sondern durch die Analyse der Verhältnisse zwischen der Aussage und dem Raum der Differenzierung, worin sie selbst die Unterschiede auftauchen läßt.*<sup>114</sup> Dieser Logik folgend wurde jede Textpassage entweder als Ablehnung oder als Zustimmung zu einer der beiden Basiskategorien zugeordnet. Diese Annotationen dienen dann als Grundlage für die weitere Analyse als Diskursnetzwerk und bei der Suche nach Allianzen. Unter dem Begriff „Allianz“ sind in diesem Kontext Gruppen mit identen Positionen und Meinungen gegenüber den auf Ausstellungen gezeigten Kunstwerken der Avantgarde zu verstehen.

*„Die Eigentümlichkeiten, die das Verhältnis zwischen künstlerischer Produktion, Publikum und Kritik in Österreich und besonders in Wien früher gekennzeichnet haben, haben sich höchstens in mancher Beziehung noch etwas ver-*

---

112 Frisé, *Musil* (zit. Anm. 100), S. 1332.

113 Sämtliche Rezensionen wurden mittels DNA (Version 1.31) annotiert. Vgl. dazu Philip Leifeld, *Discourse Network Analyzer* (DNA), <https://github.com/leifeld/dna> (Zugriff 20.4.2017); Philip Leifeld, *Discourse Networks and German Pension Politics*, Dissertation Konstanz 2011.

114 Foucault, *Archäologie* (zit. Anm. 43), S. 133.

*schärft.*<sup>115</sup> Das bemerkte Alexander Demetrius Goltz 1929. Allerdings soll es nicht allein um die Erforschung der zwei gegensätzlichsten Pole im für und wider der Avantgarde-Kunst gehen. Die Erforschung von möglichen Positionen dazwischen stellt ebenso ein besonderes Forschungsdesiderat dar. Dabei handelt es sich um jene Autoren, die sich zwischen diesen beiden Lagern hin und her zu bewegen verstehen. Welche der Gruppen anteilmäßig überwiegt, wird das Ergebnis der quantitativen Analyse zeigen. Oder es verhält sich wie bei dem von Goltz im Zusammenhang mit der Wiener Kunstszene gebrachten Schnitzler-Zitat: „Bei uns ist die Entrüstung so wenig echt wie die Begeisterung. Nur die Schadenfreude und der Haß gegen das Talent, die sind echt bei uns.“<sup>116</sup>

---

115 Alexander Demetrius Goltz, Kunst und Künstler, in: Wilhelm Exner (Hg.), *10 Jahre Wiederaufbau. Die staatliche, kulturelle und wirtschaftliche Entwicklung der Republik Österreich 1918–1928*, Wien 1929, S. 169.  
 116 Arthur Schnitzler, *Gesammelte Werke*, Bd. 3: Der Weg ins Freie, Berlin 1912, S. 40.

## 5. Wiener Geschichte der Kunstkritik

### 5.1 Wiener Moderne

Mit 25 Jahren kehrte 1887 Adalbert Franz Seligmann nach dem Abschluss seines Kunststudiums von München in seine Heimatstadt Wien zurück und bezog ein Atelier auf der Mariahilferstraße. Begonnen hatte er seine Ausbildung bei den Professoren Christian Griepenkerl und Carl Wurzinger an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Abgeschlossen hatte er aber schließlich bei dem ungarischen Historienmaler Sándor (Alexander) von Wagner an der Münchner Kunstakademie. Sein künstlerisches Debut folgte noch im selben Jahr mit dem großen Historienbild „Leopold von Babenberg rettet Kaiser Otto auf der Bärenjagd“ im Künstlerhaus.<sup>117</sup> Auch im darauffolgenden Jahr nahm er an der Jahresausstellung der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens teil. Interessant ist dabei mit welchen Gemälden er sich daran beteiligte. Das eine betitelte er „Kunstkritiker“ und das andere „Die heilige Familie“. Das erste Bild zeigte jenen Moment in dem der junge Maler in seinem Atelier stehend seine Arbeit unterbricht, damit zwei ältere Herren seine Arbeit kritisch begutachten können (Abb. 7).

Diese Anspielung wurde von den meisten Kritikern mit Humor aufgenommen, die Interpretation des religiösen Themas jedoch wurde heftig attackiert. Für die Mehrheit der Kritiker stellte der Realismus, den Seligmann in seiner Darstellung der Szene wählte, ein Problem dar. Dieser weckte Erinnerungen an jene „hyperrealistischen Schreckensbilder“ des russischen Künstlers Wassili Wassiljewitsch Wereschtschagins wach, die drei Jahre zuvor im Künstlerhaus einen veritablen Skandal hervorgerufen hatten.<sup>118</sup> „*Ich wollte zeigen, daß man einen solchen Stoff naturalistisch behandeln könne, ohne das Erhabensymbolische ins Alltägliche herabzuziehen, und ohne daß ein frommes Gemüt sich dadurch verletzt fühlen mußte.*“<sup>119</sup> Bewusste Provokation oder zufällige Ähnlichkeit, dem jungen Künstler wurde sein Bild jedenfalls zum Verhängnis.

117 1886 stellte Seligmann lediglich „*ein paar energisch charakterisierte Studienköpfe*“ aus. Vgl. dazu Anonymus, Die permanente Kunstaussstellung im Künstlerhaus, in: *NFP. Abendblatt*, Nr. 7712, 15.2.1886, S. 5.

118 Vgl. dazu Autorenkürzel I., Wereschtschagin, in: *Die Presse*, 38. Jg., Nr. 298, 29.10.1885, S. 3; Konstantin Akinsha, Russische Kunst in Wien 1873–1921, in: Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger (Hg.), *Silver Age. Russische Kunst in Wien um 1900*, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere 27.6.–28.9.2014, Wien 2014, S. 22–25.

119 Adalbert Franz Seligmann (A. F. S.), Erinnerungen eines Malers I., in: *NFP*, Nr. 20520, 14.10.1921, S. 1.



Abb. 7: Reproduktion des Gemäldes „Kunstkritiker“ von Adalbert Franz Seligmann in der Zeitschrift „Neue Illustrierte Zeitung“ (*Neue Illustrierte Zeitung*, 6. Jg., II. Band, Nr. 32, 13.5.1888, S. 752; Österreichische Nationalbibliothek | ANNO)

Der Vorwurf Emerich Ranzonis, dass er „*die heilige Geschichte trivialisiert*“, war noch eine der mildereren Reaktionen der Kritik.<sup>120</sup> Dazu kam noch, dass Kunstwerke die mehrfach solch negative Resonanz hervorgerufen hatten, den passenden Stoff für die Karikaturisten der humoristischen Blätter lieferten. So erging es Seligmann nicht anders. Im „Figaro“ erschien nach der Eröffnung im Künstlerhaus eine Zeichnung die den frierenden Künstler vor einem Waschzuber stehend zeigte (Abb. 8).

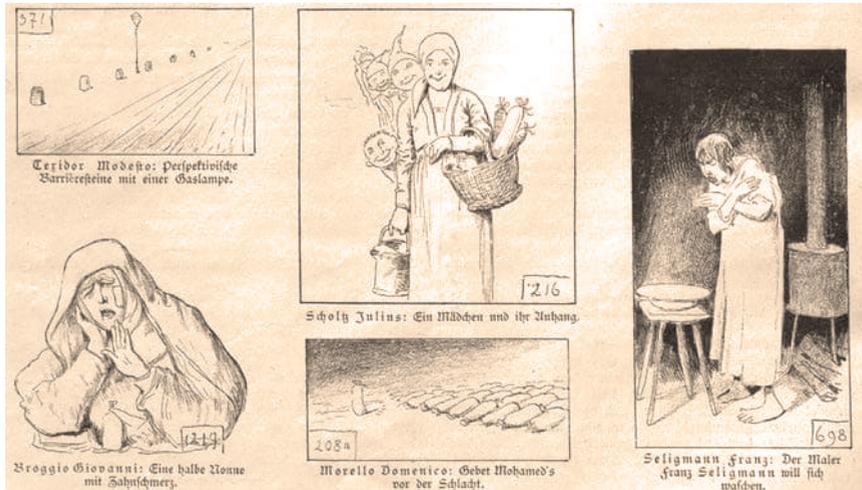


Abb. 8: Karikatur zu dem Gemälde „Heilige Familie“ von Adalbert Franz Seligmann in der Satirezeitschrift „Figaro“ (*Figaro. Humoristisches Wochenblatt*, 32. Jg., Nr. 12, 24.3.1888, S. 8; Österreichische Nationalbibliothek | ANNO)

Zu den heftigeren Attacken zählte die des Schriftstellers Ludwig Ganghofer (1855–1920), damals neu ernannter Referent der Tageszeitung „Wiener Tagblatt“. Er warf in einem längeren Feuilleton Seligmann auf Grund des Realismus seines Gemäldes Effekthascherei vor. In den ersten beiden Teilen der Artikelserie „Aus den Erinnerungen eines Malers“, die Seligmann mehr als 30 Jahre nach diesen Ereignissen in der „Neuen Freien Presse“ veröffentlichte, lies er die Erlebnisse rund um diese Ausstellung nochmals Revue passieren.

120 Emerich Ranzoni, Jubiläums-Ausstellung im Künstlerhause (Geschichtsmalerei, religiöse Malerei), in: *NFP*, Nr. 8463, 17.3.1888, S. 2–3.

*„Der Effekt auf das Publikum war, soweit ich das beobachten konnte, ein recht geringer, die Besprechungen in den Zeitungen meist kurz und in jenem lau anerkennenden Ton, der dem abgestumpften Berufskritiker zwar naturgemäß der geläufigste ist, dem Besprochenen aber, wofern er noch zu den Jüngeren und Sanguinischen gehört, die Galle am meisten steigen läßt. Zum Überfluß aber erschien noch im »Figaro« eine parodistische Zeichnung von [Ernst] Juch, worin der Maler des Bildes auf eine ganz persönliche, und man darf wohl sagen, gemeine Art verspottet wurde; zugleich im »Wiener Tagblatt« eine wahrhaft vernichtende Besprechung, die, wo nicht ein ganzes Feuilleton, doch soweit mir erinnerlich, mehrere Spalten eines solchen umfaßte. Hier wurde nun die ganze Verworfenheit meines Charakters enthüllt; wie es mir offenbar bloß darum zu tun gewesen sei, Aufsehen zu erregen, von mir reden zu machen, wie mir auch das Heiligste nicht zu hochgestanden habe um damit meine schmutzigen Absichten zu erreichen, und dergleichen angenehme Dinge mehr. [...] Das Bild wurde mir durch all das gründlich verleidet. Ich stellte es wohlverpackt in einen magazinartigen Raum in das Haus eines Freundes und habe es durch viele Jahre nicht mehr angesehen.“<sup>121</sup>*

Seligmann wurde noch im selben Jahr, in dem er nach Wien zurückgekehrt war, ordentliches Mitglied in der Genossenschaft bildender Künstler Wiens. Über seine Erfahrungen mit der Genossenschaft berichtete er 1930 im dritten und letzten Teil seiner Artikelserie.

*„Die »Genossenschaft« war nicht nur die größte und angesehenste Künstlervereinigung, sondern überhaupt die einzig repräsentative. Alles was auf Namen und Bedeutung Anspruch erheben konnte, gehörte ihr an, daneben natürlich auch eine große Anzahl von Begabungen zweiten und dritten Ranges. Es hatte daher nicht allzuviel zu sagen, wenn man Mitglied dieser Vereinigung war, dagegen um so mehr, wenn man es nicht war. Das galt im Publikum – mit einem gewissen Recht! – als Zeichen künstlerischer Minderwertigkeit. [...] Daß man mich als ganz junges Mitglied in den Vergnügungsausschuß aufgenommen hatte, bedeutete gewissermaßen eine Anerkennung meiner gesellschaftlichen und repräsentativen Qualitäten. Es war aber auch so ziemlich die einzige, die mir durch die Genossenschaft zuteil wurde.“<sup>122</sup>*

---

121 Adalbert Franz Seligmann (A. F. S.), Aus den Erinnerungen eines Malers II., in: *NFP*, Nr. 20552, 16.11.1921, S. 2.

122 Adalbert Franz Seligmann (A. F. S.), Aus den Erinnerungen eines Malers III., in: *NFP*, Nr. 23565, 22.4.1930, S. 1–3.

Trotz der schlechten Erfahrungen im Zuge seiner ersten Teilnahme an einer Ausstellung stellte er noch weitere Gemälde wie z.B. „Der Billrothsche Hörsaal“ 1890, „Hermes und Psychopompos“ 1893 oder „Belladonna“ 1898 im Künstlerhaus aus. Auf internationalen Ausstellungen wurden seine Bilder mit diversen Auszeichnungen bedacht.<sup>123</sup> Seinen größten Erfolg feierte er aber 1912 mit dem Historienbild „Die Überreichung der pragmatischen Sanktionen“, einem Bild das für die Ausstattung der Neuen Hofburg vorgesehen war und für das er mit der kleinen goldenen Staatsmedaille ausgezeichnet wurde. Der kommerzielle Erfolg, den er durch seine Kunstwerke erzielte, blieb trotz der allmählich steigenden Anerkennung und Aufmerksamkeit über die Jahre eher bescheiden.

*„Darüber, daß ich im Verlaufe von etwa zwanzig Jahren, während derer ich regelmäßig im Künstlerhaus ausstellte, nur ein einziges Bild verkauft habe – es soll gleich über diesen Ausnahmefall berichtet werden, weil er eine ganz lustige Pointe hat – durfte ich mich freilich nicht beklagen, denn nahezu alle meine Bilder waren entweder durch ihren Umfang oder ihren Gegenstand so gut wie unverkäuflich. [...] Als ich nun am Firnistage mit einigem Herzklopfen die Ausstellungssäle betrat, erblickte ich zu meiner freudigen Ueberraschung nicht nur das besagte Bild an einem ganz guten Platz, sondern auch darunter den magisch wirkenden blauen Zettel mit dem Vermerk »Angekauft«. Ein russischer Staatsrat, der sich in Wien niedergelassen hatte, war der Käufer. Als ich ihn nach Jahren kennenlernte und das Bild in seiner Wohnung wiedersah, teilt er mir mit, was ihn bewogen habe, es zu erwerben: Die auffallende Aehnlichkeit der Dargestellten mit einer Jugendbekanntschaft [...]. Wie wenig diese Eröffnung geeignet war, meinen Künstlerstolz zu heben, mag man sich vorstellen.“<sup>124</sup>*

Seit den 1890er-Jahren begann er sich berufliche Alternativen zu seiner künstlerischen Arbeit aufzubauen und engagierte sich vorerst einmal als Lehrer. Seine Unterrichtstätigkeit begann er 1889 mit Kursen über historische Kostümkunde an der Universität für darstellende Kunst. Ein weiterer Zusatzverdienst für ihn war der private Zeichen- und Malunterricht, den er in seinem Atelier gab. So lernte er die aus München zurückgekehrte Malerin Olga Prager kennen. Auf ihre Initiative hin gründeten sie 1897 gemeinsam die „Kunstschule für Frauen und Mädchen“ nach dem Vorbild der bereits seit 1884 in München

123 Vor allem das Bild „Der Billrothsche Hörsaal“ trug Seligmann internationalen Ruhm ein. Es wurde auf Ausstellungen in Amsterdam, Madrid, Chicago, London und Berlin gezeigt und mehrfach prämiert. Vgl. Richard von Schickh, Die Frühjahrsausstellung im Künstlerhaus, in: *SUS*, 15. Jg., Nr. 15, 6.4.1912, S. 13.

124 Seligmann, *Erinnerungen III*. (zit. Anm. 122), S. 3.

existierenden „Münchener Damen-Akademie“.<sup>125</sup> Zu dieser Zeit gab es eine Fülle an privaten Malschulen wie z.B. die „Münchener Zeichen- und Malschule“ von Heinrich Strehblow, an der auch ein gemischter Unterricht stattfand (Abb. 9). Trotz allem war die Kunstschule die Seligmann mitbegründete für Wien eine Besonderheit, weil an ihr ausschließlich Mädchen und Frauen unterrichtet wurden. Zuerst einmal bestand die Schule nur als Verein. Erst nach über 10 Jahren wurde sie schließlich von den offiziellen Stellen anerkannt. Zeitlang blieb er mit dieser Institution als Lehrer verbunden, ab Mitte der 1920er-Jahre wurde er sogar zum Direktor dieser Institution ernannt.



Abb. 9: Einblick in die private Zeichen- und Malschule Strehblow (*Österreichisch Illustrierte Zeitung*, 8. Jg., Nr. 15, 9.4.1899, S. 5; *Österreichische Nationalbibliothek | ANNO*)

125 Vgl. Megan Marie Brandow-Faller, *An Art of their own. Reinventing Frauenkunst in the female academies and artist leagues of late-imperial and first republic Austria, 1900–1930*, Dissertation Washington 2010, p. 205–207.

1892 erschienen schließlich seine ersten Ausstellungsrezensionen unter dem Pseudonym Plein.-air. in der „Wiener Sonn- und Montagszeitung“. Durch die zunehmende Verlagerung seiner beruflichen Tätigkeit auf das Unterrichten und das Verfassen von Zeitungsartikeln zog er sich von der aktiven Teilnahme an dem Ausstellungsgeschehen nach und nach zurück. In diese Zeit dürfte auch die Aussprache und Aussöhnung mit dem Kritiker Ganghofer fallen, für dessen Bücher „Die Martinsklause“, „Das Gotteslehen“ und „Das Neue Wesen“ er später die Illustrationen anfertigte.

*„Die Wunden, welche mir seine Kritik geschlagen hatten, waren längst vernarbt und ich konnte ihm wirklich unbefangen entgegentreten, ja ich hatte hier vorderhand sogar die bessere Position; denn Ganghofer selbst, obwohl für seine Person gegen Zeitungsangriffe höchst unempfindlich und geneigt, derlei auf die allerleichteste Achsel zu nehmen, fühlte sein Gewissen mir gegenüber doch wohl einigermaßen belastet – hatte er doch den Menschen, nicht den Maler angegriffen! – und suchte dies durch doppelte Freundlichkeit auszugleichen.“<sup>126</sup>*

Der Beginn der Avantgarde wird für Wien generell mit dem Austritt der Secessionisten aus dem Künstlerhaus im Jahr 1897 verbunden. In Gang gesetzt wurde diese Entwicklung durch die Ausstellung der Münchener Secession 1894 und die dadurch aufkeimende Unzufriedenheit mit den konservativen Kräften innerhalb der Genossenschaft. Die „Jungen“ begann sich zu organisieren, zuerst in informellen Stammtischgruppen und Freundeskreisen wie der „Haagengesellschaft“ oder dem „Siebener-Club“. Als Josef Engelharts „Kirschpflückende Mädchen“ 1897 von der Jury der Jahresausstellung im Künstlerhaus abgelehnt wurde, kam es schlussendlich zur Gründung der Wiener Secession und der ersten Abspaltung aus einer Vereinigung.<sup>127</sup> Dadurch entwickelte sich innerhalb der Wiener Künstlerschaft eine Eigendynamik, welche die nachfolgenden Entwicklungen ermöglichte.

Dieses Schlüsselereignis führt auch zu einer Spaltung der Kritiker in ein La-

---

126 Seligmann erzählt in diesem Zusammenhang auch von den geselligen Zusammenkünften in der Wohnung Ganghofers, bei denen sich „Literaten, Zeitungsleute und Schauspieler“ versammelten. Bei diesen Gelegenheiten dürfte er auch Ludwig Hevesi getroffen haben, den er in seinem Artikel ausführlich beschreibt und charakterisiert. Vgl. Seligmann, *Erinnerungen II.* (zit. Anm. 120), S. 1.

127 Ankwicz-Kleehoven ist eine erste Überlieferung der damaligen Ereignisse zu verdanken, die sich in ihren Quellen u.a. auch auf Gespräche mit den Zeitzeugen und Protagonisten der damaligen Geschehnisse wie Sigmund Walter Hampel, Josef Edgar Kleinert, Johann Viktor Krämer, Carl Moll und Josef Hoffmann bezieht. Vgl. Hans Ankwicz-Kleehoven, Die Anfänge der Wiener Secession, in: *Alte und moderne Kunst. Österreichische Zeitschrift für Kunst, Kunsthandwerk und Wohnkultur*, 5. Jg., H. 6/7, 1960, S. 8–10.

ger der Befürworter und eines der Gegner. Seligmann stand schon zu Zeiten der Genossenschaft den verschiedenen Lagern innerhalb der Vereinigung äußerst skeptisch gegenüber. Er sah auch die Lagerbildung auf Seiten der Kunstkritiker als bedenklichen Trend.

*„Mit der Kunst hat sich auch die Kritik geändert. Beide sind polemisch, aggressiv geworden. [...] Sie versucht, das Publikum über die Künstler zu belehren, während sie früher die Künstler über die öffentliche Meinung aufzuklären unternahm. Zweifellos ist das ein Fortschritt, denn es ist ganz logisch, daß die Leute, die etwas verstehen, diejenigen belehren, die nichts verstehen. Nun müssen wir annehmen, daß die Kritiker etwas von der Kunst verstehen, diejenigen belehren, die nichts verstehen – wären sie denn sonst Kritiker? –, den Künstlern wird man immerhin dasselbe zugestehen müssen: bleibt selbst Boshaftesten nur der Schluß übrig, daß das Publikum am wenigsten versteht, und eher von der Kritik belehrt werden muß, als der Künstler.“<sup>128</sup>*

Der Skandal um Klimts Gemälde „Medizin“, sein zweites Fakultätsbild, im Jahr 1901, war aus der Sicht von Seligmann einerseits ein Paradebeispiel dafür welche Kettenreaktionen die Kunst der Secession auszulösen im Stande war und andererseits wie sich die Grenzen zwischen objektiver Berichterstattung und tendenziösem Journalismus vermischen konnten.

*„Die Kritiker sind das Sprachrohr der Künstler geworden, sie geben dem was sie von den Künstlern hören, eine mehr oder minder literarische Form, ordnen das Ganze nach »höheren« Gesichtspunkten, und während sie früher von den Künstlern gefürchtet waren, sind sie es jetzt vom Publikum. [...] Nach den nationalökonomischen Grundsätzen unserer Zeit bildet man Kartelle und Trusts nicht nur in Stahl oder Petroleum, sondern auch in Kunst und Kritik.“<sup>129</sup>*

Am engagiertesten verteidigte der Schriftsteller Hermann Bahr die Werke Klimts. Nicht nur auf publizistische Weise, sondern auch im Rahmen eines Leseabends der Journalisten- und Schriftstellervereinigung „Concordia“ am 24.3.1901.<sup>130</sup> Als ein Beispiel dafür wie sehr sich Bahr mit den Ereignissen um

128 Adalbert Franz Seligmann, *Kunst und Künstler von gestern und heute. Gesammelte Aufsätze*, Wien 1910, S. 230.

129 Ebenda, S. 231.

130 Autorenkürzel m. f., Eine Conférence über Klimt. Vom Leseabend der „Concordia“, in: *NWJ*, Nr. 2664, 26.3.1901, S. 6.

das Bild von Klimt auseinandergesetzt hat, mag eine zwei Jahre später von ihm veröffentlichte chronologische Zusammenstellung von nationalen und internationalen Pressemitteilungen sein. Sie ähnelt nicht ganz zufällig in ihrer Form und ihrem Aufbau Whistlers „The Gentle Art of Making Enemies“. Darin findet sich nicht nur ein klares Bekenntnis zur Kunst Klimts, sondern auch die These, dass seine „Berufskollegen“ das schreiben, was sich *„der gemeine Wiener denkt und wie er sich zur Kunst verhält“*.<sup>131</sup>

Neben einer Reihe an Zeitungsartikeln, die wie gewohnt nach der Eröffnung der Secessions-Ausstellung erschienen, wurde in der Zeitschrift „Ver sacrum“ ein von Ernst Stöhr verfasstes allgemeines Regelwerk zur Interpretation von Kunst abgedruckt. Darin heißt es sinngemäß, dass es für die Kritik in Form der üblichen journalistischen Berichterstattung in den Tageszeitungen keine höhere Notwendigkeit mehr gäbe und nur das *„Kunstbedürfnis“* des Publikums und die *„Konkurrenz unter den Künstlern“* eine Berechtigung haben.<sup>132</sup> In einem Artikel in der „Neuen Freien Presse“ meldete sich auch der damalige Präsident der Secession, der Künstler Carl Moll, zu Wort. Darin vertrat er die Meinung, *„daß Laienmeinungen Privatangelegenheiten bleiben müssen, daß jeder Versuch von Nichtkünstlern, richtunggebenden Einfluß auf die Entwicklung der Kunst zu nehmen, thöricht ist.“*<sup>133</sup> Nach damaligem Verständnis fielen unter den Begriff des Laienurteils aus der Sicht von Künstlern sowohl Stellungnahmen von Kunsthistorikern als auch Kunstkritikern. Auf den Artikel von Moll reagiert der Kunsthistoriker Richard Muther (1860–1909), der bis dahin ähnlich wie Ludwig Hevsi, Herman Bahr oder Berta Zuckermandl eigentlich zu den Befürwortern der Secessions-Kunst zu zählen ist, in der Wochenschrift „Die Zeit“ mit einer eloquent geschriebenen Erwiderung.<sup>134</sup>

*„Klimt gehört nicht zu den Gewaltigen, die, aus dem Nichts herauswachsend, neue Zeitalter einleiten, sondern er ist das Product seiner Zeit; er läßt sich ableiten. [...] Denn das Feldgeschrei L'art pour l'art, das Faseln von Kunstverständigen und Laien war das Ergebnis*

---

131 Hermann Bahr, *Gegen Klimt*, Wien 1903, S. 5.

132 Ernst Stöhr, Ueber Kunst, Kritik und Interpretation, in: *Ver Sacrum. Mittheilungen der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Sonderdruck*, Jg. 4, H. 7, 1901, S. 133.

133 Carl Moll, Die öffentliche Meinung über Werke der Kunst, in: *NFP*, 31.3.1901, Nr. 13146, S. 6.

134 Der Kunsthistoriker Richard Muther hat größere Bekanntheit durch sein 5 Bände umfassendes Werk „Die Geschichte der Malerei“ erlangt. Sein Positionswechsel gegenüber der Wiener Secession kann gut in der zweibändigen Anthologie nachvollzogen werden. Vgl. Richard Muther, *Studien und Kritiken*, 2 Bd., Wien 1901.

*einer Zeit, als die Kunst schemenhaft im Leeren schwebte. Heute beginnt sie ihre Wurzeln ins Leben zu senken.*<sup>135</sup>

Seligmann sah sich dadurch in seiner Position bestätigt, dass eine offene Parteinahme sich letztlich nur als fatale Fehlentscheidung für einen Kritiker erweisen könne.

Zwei Jahre später gründete sich der Hagenbund aus einer mit der Secession vergleichbaren Motivation heraus. Vier Jahre später gelang ihm dann auch der Einzug in ein eigenes Ausstellungsgebäude in der Zedlitzgasse. Das hob ihn auf einen ähnlichen Rang wie die beiden anderen großen Wiener Künstlervereinigungen Genossenschaft und Secession. Der Hagenbund sah sich selbst in dieser Phase als moderates Lager zwischen den beiden Polen konservativ und revolutionär.<sup>136</sup> Die Secession lieferte in ihren ersten Jahren ein spektakuläres Ausstellungsprogramm und überraschte das Publikum immer wieder mit Ausstellungen französischer Impressionisten oder japanischer Kunst. Die als Gesamtkunstwerk konzipierte Beethoven-Ausstellung und die Präsentation von internationalen Künstlerpositionen wie z.B. Max Klinger, Cuno Amiet, Axel Gallén oder Ferdinand Hodler waren weitere Highlights dieser Zeit. Viele dieser großen Namen wurden dabei durch die Secession dem Wiener Publikum zum ersten Mal präsentiert. Der Hagenbund lud einmal Mitglieder der tschechischen Künstlervereinigung Mánes und ein anderes Mal den Bund zeichnender Künstler Münchens nach Wien ein. Zu den bekannteren Künstlerpersönlichkeiten, denen der Verein eigene Einzelausstellungen widmete, sind die Retrospektive zu dem 1901 verstorbenen Schweizer Maler Arnold Böcklin und die Ausstellung von Werken des Ehepaars Mediz zu zählen. Bei den Ausstellungen im Künstlerhaus hingegen wurde weiterhin versucht ein unaufge-regtes Programm zu machen und auf Kontinuität gesetzt. Durch die Konkurrenzsituation, in der sich die Vereine befanden, färbte die internationale Ausrichtung der Secession auch auf die Genossenschaft ab. Von 1900 bis 1905 waren dort neben den Kollektionen von „Jung-Belgien“ oder jener der „Luitpoldgruppe“ aus München auch zahlreiche Gäste aus Deutschland, Frankreich,

---

135 Vgl. Richard Muther, Kunst und Größenwahnsinn, in: *Die Zeit*, 27. Bd., Nr. 340, 6.4.1901, S. 8.

136 Roessler zitiert in seiner Besprechung der 35. Hagenbund-Ausstellung im Frühjahr 1912 aus dem Katalogvorwort. Darin wird anlässlich des Jubiläums nochmals betont, dass sich der Hagenbund anno dazumal „mit der Tendenz einer gemäßigten Moderne“ gegründet hatte. Vgl. dazu Arthur Roessler, Hagenbund, in: *AZ*, 24. Jg., Nr. 131, 14.5.1912, S. 1; *Katalog der Frühjahrsausstellung 1912*, Ausst.-Kat. Künstlerbund Hagen, Wien 1912, S. 7.

Belgien, den U.S.A. und Schottland zu sehen. Wichtigste Termine der Wiener Ausstellungssaison blieben aber unabhängig davon nach wie vor die Jahresausstellungen der Genossenschaft.

### 5.1.1 Kunstwanderungen

Parallel zu den herkömmlichen Berichterstattungen zu diesen Ereignissen entstand 1902 die Kunstwanderung als ein neues Vermittlungsformat. Dazu formierte sich offiziell im Frühjahr 1903 ein Komitee aus Kunstsammlern und Kunstvermittlern. Die erste Gruppe, dazu zählten Vertreter des Großbürgertums und des Adels, stellten ihre privaten Kunstsammlungen der Öffentlichkeit zur Verfügung. Anfangs dürfte das Programm in erster Linie auf die sozialen Kreise dieser Familien abgestimmt gewesen sein. Es wurden „*Palais, Interieurs, Sammlungen und Künstlerateliers*“ besucht.<sup>137</sup> Als Vermittler zwischen Sammlern, Künstlern und Publikum positionierte sich bei diesen Veranstaltungen eine Gruppe, welche sich mehrheitlich aus Kunstreferenten der namhaften Wiener Zeitungen wie z.B. Friedrich Stern (1848–1921), Franz Servaes (1862–1947), Ludwig Hevesi und Adalbert Franz Seligmann zusammensetzte. Sie organisierten und leiteten die fachkundigen Führungen vor Ort.

*„Da mag man ein Unternehmen loben, das im vergangen Jahr damit einsetzte, auf die in Wien im Verborgenen aufgestapelten Schätze aufmerksam zu machen und den Anblick derselben Öffentlichkeit zu erschließen: Die Kunstwanderungen durch Paläste und die Salons solcher Persönlichkeiten der Gesellschaft, denen Reichtum, gepaart mit Kunstliebhaberei, die Ansammlung von Kunstschätzen ermöglichte.“*<sup>138</sup>

Diese Veranstaltungen fanden nur in unregelmäßigen Abständen statt. Auch bei den nachfolgenden Kunstwanderungen standen die herrschaftlichen Sammlungen immer noch im Vordergrund. Die Kritik an der Zurschaustellung sozialer Unterschiede zwischen der besitzenden Klasse und den ärmeren Schichten wurde im Satireblatt „Figaro“ thematisiert.

*„Die eben unter so großem Beifall des Publikums wieder aufgenommen Wiener Kunstwanderungen sollen diesmal, wie wir hören, auch auf bürgerliche Wohnungen ausgedehnt*

137 Anonymus, Kunst, in: *SUS*, 6. Jg., Nr. 7, 14.2.1903, S. 29–30.

138 Autorenkürzel A. H., Kunstwanderungen, in: *SUS*, 6. Jg., Nr. 8, 21.2.1903, S. 29.

*werden. [...] Das Interieur dieses Speisezimmers ist von dem Wohnungsinhaber, einem schlichten Postoffizianten, auf Abzahlung gekauft worden. Man muß wirklich die Kunst bewundern, mit der er, trotz seines kläglichen Gehaltes die Raten pünktlich einhält, denn, beachten Sie wohl, nirgends finden Sie die Möbel mit den so stilvollen Amtssiegeln des Exekutionsgerichtes verziert.*<sup>139</sup>

Ab 1909 fiel die Organisation dem Kunsthistoriker Ludwig W. Abels (1867–1937) zu.<sup>140</sup> Abels konnte im selben Jahr einen großen Erfolg mit seiner Monographie „Alt – Wien. Eine Geschichte seiner Kunst“ verbuchen. Er führt die Veranstaltungsserie daraufhin unter dem erweiterten Titel „Kunstwanderungen durch Wiener Sehenswürdigkeiten“ bis 1918 fort. 1920 gründete Abels, der durch seine Monographie und die Kunstwanderungen größere Bekanntheit erlangt hatte, in Wien neben der Lukasgalerie am Josefsplatz ein Büro für Kunstexperten. Die eigentlichen Kunstwanderungen konnte er erst 1922, nach einer mehrjährigen Unterbrechung, wieder fortsetzen. Einem Zeitpunkt, zu dem die Kunstwanderungen bereits zu einem geflügelten Wort geworden waren und von zahlreichen Vereinen und Organisationen angeboten wurden. Als ein Beispiel kann der Aufruf eines „Kulturbundes der Freunde Wiens“ in der „Reichspost“ aus dem Jahr 1919 herangezogen werden. Dort heißt es über die Zielsetzung, dass „zur Abwehr der immer erschrecklicher zutage tretenden Verpöbelung und Verschädigung des Wiener Lebens, zum Schutze der geistigen, künstlerischen und geselligen Kultur und zum sittlichen und ästhetisch-kulturellen Wiederaufbau Wiens“ sich dieser Verein gründet und dafür regelmäßig neben Ausstellungen und Lesungen u.a. auch Kunstwanderungen abzuhalten beabsichtigte.<sup>141</sup>

## 5.2 Beginn der Avantgarde in Wien

Die nächste Entwicklung setzte mit dem Jahr 1905 ein. Wie acht Jahre zuvor kam es erneut zu Verwerfungen innerhalb der Wiener Künstlerschaft. Nach Spannungen innerhalb der Secession zwischen der sogenannten „Klimtgruppe“ und dem Kreis um Engelhart spaltete sich die erstgenannte Gruppe ab und gründete den „Bund Österreichischer Künstler Kunstschau“. Grund dafür war

139 Pseudonym Aladin, Bürgerliche Kunstwanderungen, in: *Wiener Luft. Beiblatt des Figaro*, 7.3.1908, o. S.

140 Anonymus, Dr. Ludwig W. Abels, in: *WZ. Abendblatt*, 224 Jg., Nr. 62, 16.3.1927, S. 2–3.

141 Anonymus, Schaffung eines Kulturbundes der Freunde Wiens, in: *RP*, 26. Jg., Nr. 424, 14.12.1919, S. 4.

der Plan die „*verwaiste Galerie Miethke*“ zu übernehmen und als zusätzliches Verkaufslokal der Secession anzugliedern.<sup>142</sup> Innerhalb des Hagenbundes kam es ebenfalls zu Konflikten die zum Austritt von Mitgliedern führten.<sup>143</sup> Im Unterschied zur Gruppe um Klimt wechselten diese aber lieber zurück in die Genossenschaft anstatt einen eigenen Verein zu gründen. Diese Entwicklung beobachtend gründete der Maler Anton Hlavacek gemeinsam mit dem Bildhauer Otto Jarl und dem Maler Johann Michael Kupfer den „Österreichischen Künstlerbund“ (OeKB).<sup>144</sup> Das Motiv Hlavaceks, der in den 1880er-Jahren bereits Mitglied der Genossenschaft gewesen war, ist dabei weniger ein ideologisches als ein vordergründig soziales Engagement. Liest man sich die Statuten des Bundes durch, schwebte ihm dabei nicht nur eine Ausstellungsorganisation vor, sondern auch eine frühe Form der Künstlerfürsorge. Auf die Kritiker bezogen heißt das, dass in kürzester Zeit eine Fülle an zusätzlichen Ausstellungsformaten und Terminen zu bewältigen waren. Außerdem kam hinzu, dass eine differenziertere Kunstkritik gefragt war. Alte Praktiken griffen nicht mehr. Auch die reflexartige Reaktion der Rezensenten auf das jeweilige andere Lager, also ob es sich um eine Ausstellung der Genossenschaft, des Hagenbund oder der Secession handelte, halfen nur mehr bedingt.

Ludwig Hevesi, von dem das Credo „Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit“ am Eingang der Secession stammt, schließt mit seinem Buch „Acht Jahre Secession. Polemik – Kritik – Chronik“ sein Kapitel zu dieser Phase der Avantgarde ab. Er widmete es seinen Freunden und Feinden gleichermaßen „zur Erinnerung an eine bewegte und für beide Teile fruchtbringende Kunstepoche“. Im Vorwort hält er fest, dass es nicht als Lehrbuch der Secession gedacht ist. Es enthält vielmehr durch die aufeinander folgende Reihung der Artikel eine lückenlose Chronik der Ereignisse. Genauer gesagt verstehen sich die Beiträge als „*Erörterung der Tag um Tag aufgeworfenen Kunstfragen, Angriff und Abwehr im Dienste des dringenden Augenblicks, Kriegesbericht und diplomatische Verhandlung, gesellschaftliches Ereignis und kunstkritisches Idyll, ausführliche Charakteristiken*

---

142 Ankwicw-Kleehoven, *Secession* (zit. Anm. 127), S. 9.

143 1905 kommt es im Rahmen einer Mitgliederversammlung zwischen dem Architekten Joseph Urban und dem Bildhauer Hans Rathauský, den Malern Eduard Kasparides und Hans Ranzoni d. Ä. zu einem offenen Konflikt der schlussendlich alle Beteiligten vor Gericht landen lässt. Dieser Konflikt zog sich weiter bis 1909, dem Jahr in dem Urban schließlich austrat und in die U.S.A. emigrierte. Vgl. dazu Anonymus, Die Affäre im Hagenbund, in: *NWT*, Nr. 109, 19.4.1905, S. 9.

144 Maximilian Kaiser, 16. Jahresausstellung des Österreichischen Künstlerbundes, in: Agnes Husslein-Arco/Matthias Boeckl/Harald Krejci (Hg.), *Hagenbund. Ein europäisches Netzwerk der Moderne (1900–1938)*, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere 11.10.2014–1.2.2015, München/Wien 2014, S. 187.

und geflügeltes Stenogramm mitten aus dem Handgemenge“.<sup>145</sup> In dieser pointierten Zusammenfassung schwingt im Kern auch die Erfahrung darüber mit, mit welcher harten Bandagen der Kunstdiskurs geführt wurde. Mit dem Vorwort belegt er auch seine Weitsicht in der Zusammenstellung dieses Buches.

*„Aus solchen verschollenen Aufsätzen hat der Mann in Amt und Würden manchen Gedanken für Katheder und Lehrbuch geholt. Und manches Schlagwort auf allen Lippen stammt aus der nämlichen periodisch laufenden Quelle. [...] Welch Freude für einen Forscher der Vergangenheit, wenn er in der staubigen Papierwüste plötzlich auf einen solchen Lebensborn von Mitteilung stößt. Auch die ganz große Geschichtsschreibung befaßt sich jetzt eifrig mit dem Studium der Zeitstimmungen. Nächstens wird eine Geschichte der Imponderabilien kommen.“*<sup>146</sup>

In diese Zeit fällt auch Seligmanns Wechsel zur „Neuen Freien Presse“. Er folgt in dieser Funktion Kritikern wie dem Maler Jakob Schindler, dem Schriftsteller Emerich Ranzoni und zuletzt dem aus Deutschland stammenden Schriftsteller Franz Servaes nach. Seine ersten Kritiken erscheinen noch unter seinem Klarnamen. Interessant ist seine Besprechung des Buchs „Moderne Kunst. Eine Skizze“ von Theodor Frimmel aus dem Jahr 1904. Darin verpackt findet man seine Kritik an der momentanen Form der Kunstkritik.

*„Mann kann auf mannigfache Art Kunstschriftstellerei treiben. Als Enthusiast, als Kritiker und als Statistiker. Vielleicht ist nun – wie an der Geschichte – auch an der Kunst das Beste der Enthusiasmus, den sie erregt; jedenfalls aber ist er die bequemste Art, sich einem Kunstwerke gegenüber zu stellen, denn er setzt weder Gelehrsamkeit noch Verständnis voraus und verlangt nur ein leicht entzündliches Gemüt. [...] Der Statistiker endlich hat weder mit Gefühlen noch mit Urteilen zu tun. Er trägt möglichst vollständiges Material zusammen, gruppierte es und bringt die Masse der Erscheinungen in übersichtlicher Gliederung zur Anschauung. Es ist wohl kaum nötig, zu bemerken, daß diese drei Typen selten, ja fast niemals vollständig rein auftreten, und daß namentlich eine Kombination der ersten und dritten die weitaus häufigste Erscheinungsform der heute üblichen Kunstschriftstellerei darstellt.“*<sup>147</sup>

Ab dem Moment, als er eine fixe Anstellung als Kunstreferent hatte, veröffentlichte er seine Artikel nur mehr unter dem Kürzel „A. F. S.“. Diese Paraphe

145 Vgl. Hevesi, *Secession* (zit. Anm. 50), VII.

146 Ebenda, VIII.

147 Adalbert Franz Seligmann (A. F. S.), *Moderne Kunst. Eine Skizze* von Th. Von Frimmel, in: *NFP*, Nr. 14143, 10.1.1904; S. 35.

wurde in den nachfolgenden Jahren zu dem am meisten respektierten und zu gleich auch gefürchtetsten Symbol der Wiener Kunstkritik. Es scheint auch nicht gerade ein Zufall zu sein, dass er in jener Zeit, in der er seinen Wechsel vorbereitete, einen Sammelband mit einer Auswahl seiner besten Rezensionen herausgab. Ein darin zu findender Text zum Thema der anonymen Kritik ähnelt sehr in seinem Aufbau jener dialogischen Form, die man auch bei Oscar Wildes „Intentions“ finden kann.

*„U. Möglich! Aber was hat das alles mit der Frage zu tun, von der wir eigentlich ausgegangen sind, mit der Anonymität der Kritik?“*

*X. Merken Sie noch nichts? Wenn es sich bei einer Kritik in erster Linie darum handelt, nicht die persönlichen Empfindungen des A oder B einem Kunstwerke gegenüber zu schildern, sondern eine auf Sachverständnis beruhende, objektive, unpersönliche Erklärung dieses Kunstwerkes zu geben, wird nicht dieser unpersönliche Charakter besser in einer anonymen Besprechung zum Ausdruck kommen, als wenn ein Name darunter steht?“<sup>148</sup>*

Im Jahr 1905 kehrte der Kunstkritiker Arthur Roessler aus München zurück. Er hatte dort sein in Wien begonnenes Studium fortgesetzt und konnte bereits erste Erfahrungen als Kritiker für die Münchner „Allgemeine Zeitung“ oder die in Wien erscheinende Zeitschrift „Sport und Salon“ sammeln. Durch sein Buch „Neu-Dachau“ lernte er den Maler Adolf Hölzel kennen, der ihn wiederum an den Maler Carl Moll verwies. Dieser war zu diesem Zeitpunkt künstlerischer Berater der Galerie Miethke, der damals bedeutendsten Vertretung moderner Künstler in Wien. Mit diesem Jahr beginnt Roessler auch seine persönlichen Aufzeichnungen in Form eines Tagebuchs.<sup>149</sup> Differenzen mit Moll führten schon nach einem Jahr zu einem Zerwürfnis und dem Ende der beruflichen Tätigkeit für die Galerie Miethke. Daran im Anschluss, also im Jahr 1906, setzte er seine Arbeit als freier Autor und Journalist fort. Für Alfred Rei-

148 Seligmann, *Studien* (zit. Anm. 50), S. 75.

149 Das Tagebuch beginnt eigentlich ein Jahr zeitversetzt mit einem Rückblick auf das Jahr 1905. Es war ein Geschenk seiner Frau Ida Roessler, das Sie ihm zu Weihnachten desselben Jahres gemacht hatte. Der erste Eintrag stammt vom 7.1.1906. Die Seiten des ersten Tagebuchs sind bis 1917 fortlaufend durchnummeriert. Für die Jahre 1918 und 1919 sind lose Seiten ohne Nummerierung eingelegt. Bei Zitaten aus diesen Passagen werden die jeweiligen Tagesdaten an Stelle der genauen Seitenzahlen angeführt. Für 1923 und die darauffolgenden Jahre führte Roessler kleine Taschenkalender bei denen er sich lediglich tageweise kurze Notizen machte. – „Weihnachten 1905 kaufte mir Ida dieses Buch. Ich soll darin aufzeichnen, was mir von äußeren und inneren Erlebnissen in diesem neuen Jahr der Aufzeichnung wert erscheint. Also ein Tagebuch, ein Buch der stillen Sonntage, denn der Werktag meines neuen Amtes macht mich müde u[nd] unlustig der Federführung.“ Vgl. dazu Roessler, *Tagebucheintragen* (zit. Anm. 92), S. 1.

chert, einen in Paris lebenden Wiener Kaufmann, reiste er dann nach Frankreich und vermittelte eine Sammlung Alter Meister an die Galerie Miethke. Diese beruflichen Nebenverdienste sowie seine Sammlertätigkeit begleiteten Roessler sein weiteres berufliches Leben. Durch die Arbeit an einer zweibändigen Monographie über den Künstler Ferdinand Georg Waldmüller kam er in Kontakt mit dem Galeristen Gustav Pisko, der ihn von 1907 bis 1908 als wissenschaftlichen Hilfsarbeiter und künstlerischen Beirat anstellte. Die Monographie machte ihn über Nacht in weiten Kreisen von Fachleuten, Verlegern, Sammlern und Galeristen bekannt. Das brachte ihm auch zahlreiche Veröffentlichungsmöglichkeiten in internationalen Kunst- und Kulturzeitschriften wie z.B. „Kunst und Künstler“, „Die Kunst für alle“ oder „Über Land und Meer. Deutsche illustrierte Zeitung“ ein.

Seinen Durchbruch als Kritiker erlangte Roessler in Wien aber erst durch seine Tätigkeit für die „Arbeiter-Zeitung“. Die Blattlinie einer Tageszeitung spiegelte sich einerseits in den beschäftigten Autoren und Redakteuren wider, andererseits in den inhaltlichen Botschaften und Themenschwerpunkten. Im Fall der „Arbeiter-Zeitung“ standen sozialdemokratische Programmpunkte im Vordergrund. In einem Artikel des Schriftstellers Gustav Biberich-Kovacs (1872–1942) zum Thema Kunstkritik aus dem Jahr 1907 klingt deshalb nicht nur die Kritik an der derzeitigen Form durch, sondern auch ein Plädoyer für volksbildnerische Ziele.

*„Ich behaupte also: unsere Kunstkritik bewegt sich zum größten Teil auf ganz falschen Bahnen oder vielmehr: sie steht schon seit weiß Gott wie lange auf demselben verwachsenen und verwilderten Platze, von dem aus sich kaum der schmalste Fernblick öffnet, geschweige ein Weg ins Licht. Da liest man zum Beispiel Kunstausstellungsfeuilletons, deren Länge und Tiefe mit irdischen Maßen nicht zu messen sind, nur freilich aus entgegengesetzten Gründen (denn einmal ist das Gemessene zu groß und das anderemal – das Maß), Feuilletons, in welchen der Schreiber kaum mit einer Zeile verrät, daß er sich bewußt gewesen sei, wozu und für wen er eigentlich schreibe. [...] Denn der Herr Referent hat natürlich tausenderlei Kenntnisse vorausgesetzt, oder gibt vor, sie vorauszusetzen, die nicht vorhanden sind. Eine geradezu lächerliche Verkennung der Vorbildung bei der ungeheuer überwiegenden Mehrzahl der Ausstellungsbesucher und Feuilletonleser – ja, das zum mindesten ist der Vorwurf, der unsere Kunstkritik trifft. Besonders hinsichtlich kunsthistorischer Kenntnisse.“<sup>150</sup>*

---

150 Gustav Biberich (Gustav Er.), Kunstkritik und Publikum, in: AZ, 19. Jg., Nr. 201, 25.7.1907, S. 1.

Einblick darüber, wie die Rekrutierung Roesslers für die „Arbeiter-Zeitung“ genau abgelaufen war, gab der Kritiker 40 Jahre später im Zuge eines Zeitungsartikels. Durch eine zufällige Begegnung in einem Bücherantiquariat soll er den Reichsratsabgeordneten Engelbert Pernerstorfer kennen gelernt haben.<sup>151</sup> Dieser bemühte sich mehrmals darum, so die durch Roessler erzählte Legende, einen Gesprächstermin zwischen Viktor Adler und dem Kunstkritiker zu arrangieren. In dem Artikel überlieferte er in einer dialogartig beschriebenen Szene die erste Begegnung der beiden.

*„Ich hatte schon früher oft gute Sprecher, ja Meister der Redekunst gehört, ihre Beherrschung der Sprechtechnik, der Satzformung und den Gehalt an Geist und Gefühl bewundert, wußte daher nach Gebühr zu schätzen, was Dr. Adler mich hören ließ; aber ich blieb vorerst dennoch »unbetört«, gefeit durch eine Wahrnehmung des Auges, die mich bewog, »auf der Hut« zu sein. Auf dem Schreibtisch Dr. Adlers sah ich nämlich einige meiner Bücher liegen, zwischen deren Seiten Lesezeichen steckten. Ah, dachte ich sogleich, der seelenkundige Menschenfischer rechnet mit der Eitelkeit eines jungen Autors, der sich geschmeichelt fühlen muß, seine »Werke« auf dem Arbeitstisch eines so bedeutenden, vielbeschäftigten Politikers als griffbereite Lektüre liegen zu sehen! [...] Ich weiß genau, was Sie eben dachten! Aber Sie irren! Ihre Bücher liegen nicht deshalb auf meinem Tisch, um Ihnen zu schmeicheln und Sie mir willfährig zu machen; wahrhaftig nicht. Die Bücher entlieh ich, weil ich Sie daraus noch besser kennen und erkunden wollte, ob sie zum Kunstkritiker für die A.-Z. taugen. Nun um es ohne Umschweife zu sagen: ich überzeugte mich davon, daß Sie die Eignung besitzen. Deshalb ließ ich Sie zu einer Zwiesprache einladen und deshalb bitte ich Sie jetzt, da Sie kamen ohne Floskeln und Flausen und Floskeln: Übernehmen Sie das Referat! Ich kann Ihnen allerdings, die A.-Z. ist ein armes, über keinerlei Subventionen verfügendes Blatt, keine ertragreiche Inseratenplantage, als Monatsfixum nur ein, Zigarettengeld als Entschädigung für Ihre Arbeit bieten – jeder einzelne Mitarbeiter der A.-Z. begnügt sich mit dem notdürftigsten Gehalt – dafür biete ich Ihnen jedoch die Gewähr, daß Sie sich in der A.-Z. unbehindert als der Volkserzieher betätigen können, der zu sein Sie bestrebt sind, wenn mich der Eindruck nicht täuscht, den ich von Ihnen habe. Sie werden das nicht zu bereuen brauchen, denn nirgendwo werden Sie ein lernbegierigeres und dankbareres Leserpublikum finden als bei uns.“<sup>152</sup>*

151 Ernst K. Herlitzka, Engelbert Pernerstorfer (1850–1918), Politiker und Publizist, in: *ÖBL 1815–1950*, Bd. 7 (Lfg. 35, 1978), S. 427.

152 Arthur Roessler, Wie ich zur Arbeiter-Zeitung kam, in: *AZ*, 1.1.1949. TBLA (TP 043071).

Zwei Details in dieser Erzählung sind für die Geschichte der Wiener Kunstkritik bemerkenswert. Einerseits die von Adler lediglich als „Zigarettegeld“ titulierte Höhe der Bezahlung und andererseits die durch die Leserschaft der „Arbeiter-Zeitung“ in Aussicht gestellte Reichweite. Prüft man das Tagebuch Roesslers auf den entsprechenden Zeitraum dieser Ereignisse um den Jahreswechsel von 1908 auf 1909 hin, findet man mehrere Einträge zu dem Thema der Rekrutierung. Diese vervollständigen das Bild hinsichtlich der Genauigkeit und des tatsächlichen Ablaufs. Roessler hatte sich in dieser Zeit schon länger um eine fixe Anstellung als Kunstreferent bemüht. Es dürfte aber in den meisten Fällen an seinen Gehaltsvorstellungen gescheitert sein. Am 4. Dezember 1908 vermerkt er erstmals:

*„Stefan Großmann lud mich vor einigen Tagen neuerdings ein in ein fixes Verhältnis zur A.Z. zu treten, deren Redaktion mich schon einmal durch den Reichsratsabgeordneten Pernersdorfer [gemeint ist Engelbert Pernerstorfer, Anm. d. Autors] einlud das Kunstreferat gegen ein monat[liches] Honorar von 150 K[ronen] zu übernehmen. Die Sache zerschlug sich, weil ich 200 K[ronen] begehrte. Nun bandelt die A.Z., die es in der Zwischenzeit mit verschiedenen Leuten versuchte, wieder bei mir an. Bis zu einer endgültigen Vereinbarung soll ich im Feuilleton »Gastspiel« abschicken.“<sup>153</sup>*

Eine Woche nach diesem ersten Gespräch wurde Roessler wieder in die Redaktion der „Arbeiter-Zeitung“ bestellt. Dazu notierte er sich: *„Bei Pernersdorfer, Die Redaktion der A.Z. will mit dem Engagement ernst machen, Pernersdorfer lobte meinen »Daumier«-Artikel sehr, Goldene Halskette als Weihnachtsgeschenk für Ida gekauft.“<sup>154</sup>* Wie sehr ihn die Qualität seiner Artikel in dieser Probezeit beschäftigte belegen mehrere knappe Eintragungen in seinem Tagebuch. Aktuell war zu dieser Zeit eine Ausstellung des französischen Künstlers Honoré Daumier bei Miethke. Als Maß aller Dinge galten ihm damals die Artikel von Ludwig Hevesi, die es laut den Eintragungen in seinem Tagebuch zu übertreffen galt. Das Gespräch mit Viktor Adler, bei dem seine Anstellung fixiert wurde, dürfte aber erst zwei Monate später stattgefunden haben. Offen muss dabei die Frage bleiben, ob sich die Begegnung mit Adler tatsächlich wie von ihm beschrieben ereignet hatte. In seinem Tagebuch notierte

153 Roessler, *Tagebucheintragungen* (zit. Anm. 92), S. 11.

154 Ebenda, S. 12.

er zu diesem Anlass nur knapp: „mit Dr. Viktor Adler im Beisein Pernestorfers u[nd] Emmerlings »abgeschlossen«.“<sup>155</sup>

Das zweite Argument Viktor Adlers, das sich auf die zukünftige Reichweite bezog, dürfte gegenüber der eigentlichen Entlohnung letztlich für Roessler den Ausschlag gegeben haben. Dazu ist vorab ein Blick auf die Presselandschaft von 1848 bis 1938 notwendig. Diese wird durch den Zeitungswissenschaftler Kurt Paupié grob in vier Bereiche eingeteilt:

1. die Regierungspresse
2. die liberalen Blätter (Großpresse und Boulevardblätter)
3. die Parteienpresse und
4. die unabhängige Presse (unpolitische Tagespresse).<sup>156</sup>

Die „Arbeiter-Zeitung“, welche die Parteienzeitung des sozialdemokratischen Lagers war, konnte seit ihrer Gründung 1895 kontinuierlich ihre Auflage steigern. In dem Zeitraum von 1900 bis 1914 schaffte man es die Auflage von den anfangs 24.000 Exemplaren täglich auf mehr als 54.000 zu verdoppeln.<sup>157</sup> Die Tageszeitung rückte damit in kürzester Zeit an die Auflagenstärke der Großpresse wie z.B. die „Neue Freie Presse“ heran. Andere Parteienzeitungen wie z.B. die „Reichspost“ waren davon weit entfernt (Abb. 10). Roessler erreichte also durch seine Entscheidung für die „Arbeiter-Zeitung“ tätig zu werden, im Vergleich zu anderen Kritikern, mit seinen Rezensionen tatsächlich ein weitaus größeres Publikum. Die Tatsache, dass seine Texte als Feuilletons in Zukunft an prominenter Stelle des Blattes platziert erscheinen würden, sprach ebenfalls für seine Entscheidung.

Bereits vier Monate später ergab sich für Roessler eine erste Gelegenheit sich als kunstverständiger Schriftsteller und Kritiker vor Viktor Adler zu beweisen. Nach der Meldung des plötzlichen Ablebens des Kunsthistorikers Richard Muthers am 29. Juni bekam er noch am selben Abend einen Anruf aus der Redaktion.

---

155 Ebenda, S. 16.

156 Vgl. dazu Kurt Paupié, *Handbuch der Österreichischen Pressegeschichte 1848–1959*, Bd. 1: Wien, Wien 1960, S. 42.

157 Ebenda, S. 88.

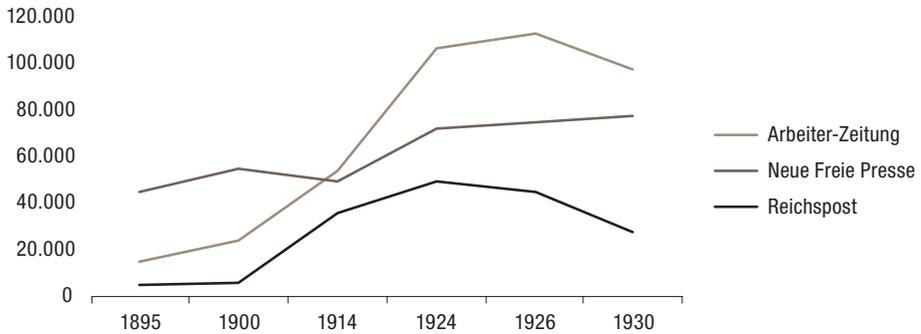


Abb. 10: Auflagenstärke der Wiener Presselandschaft basierend auf den Angaben des Presseforschers Kurt Paupié (Graphik des Autors)

„29.6.09 11 h. Heute 9 Uhr abends telefonierte mir die Redaktion der A.Z., daß Muthers gestorben sei, u[nd] daß ich sofort einen Nachruf von 50 Druckzeilen schreiben müsse. Ich tat dies, u[nd] fuhr in einem »Constable« in d[ie] Redaktion. – Dr. V[iktor] Adler sprach mit mir wegen der Interpellation über das Ergebnis der Ideenkonkurrenz für das Techn[ische] Museum.“<sup>158</sup>

Die Konkurrenz um die Errichtung eines Neubaus für das Technische Museum schlug damals große Wellen. Otto Wagner, der den Wettbewerb als Erstplatzierter gewonnen hatte, wurde bei der Auftragsvergabe durch höchste Stellen übergangen. Zu dem Lager der Befürworter und Unterstützer Otto Wagners zählte sich auch Berta Zuckermandl. Sie brachte die brisante Situation pointiert in einem ihrer Artikel zur Sprache.

„Endlich ist es der Kunstkritik gegönnt, sich mit dem Entscheidendsten, dem Bedeutsamsten, dem Fundamentalen der neuzeitlichen Formenbildung zu beschäftigen. Endlich kann sie, statt dem Publikum um sich Tag für Tag über den Stand der Paletten, der Meisel und der Gebrauchskunst zu referieren, damit beginnen, die lebendige Architektur dem Verständnis der Zeitgenossen näherzubringen.“<sup>159</sup>

Ein anderer Unterstützer Wagners war Viktor Adler. Er bereitete eine parlamentarische Anfrage vor, in der er die Ereignisse und Entscheidungsträger in Frage stellte. Roessler hatte bereits am 20. desselben Monats einen kämpferi-

158 Roessler, *Tagebucheintragen* (zit. Anm. 92), S. 19.

159 Zuckermandl, *Zeitkunst* (zit. Anm. 50), S. 65.

schen Artikel in der „Arbeiter-Zeitung“ veröffentlicht, der denselben Titel wie die Mahnschrift „Zur Kunstförderung“ von Wagner trug. Darin zog er eine Parallele zu einem 32 Jahre früher an der Akademie der bildenden Künste stattgefundenen Protest Ferdinand Georg Waldmüllers. Sein Resümee fällt hart aus: *„Das Verständnis für Kunst ist eben auch heute noch in Oesterreich leider ein sehr prekäres, nicht nur auch, vielmehr besonders an den »maßgebend« sein sollen den Stellen.“*<sup>160</sup> Um mit ihm gemeinsam die Details des Schriftstücks zu besprechen, bat Adler ihn ins Parlament. In Roesslers Tagebuch finden sich dazu zwei aufeinanderfolgende Einträge.

*„30.6.[1909] Nachmittag] 3 Uhr im Parlament. Im Beratungssaal d[er] sozialdemokratischen Partei d[ie] Interpellation mit Dr. Adler aufgesetzt. Dr. A[dler] verlangte, daß ich als der »bessere Stilist« ihm bei der Abfassung des Schriftstückes helfen möge. Dies geschah, u[nd] so habe ich zum ersten Mal bei einem parlamentarischen Akt mitgewirkt. D[ie] Interpellation (zum technischen Museum) wurde eingebracht. 1.7.[1909] In der A.Z. der volle Wortlaut, in den meisten Wr. Tagesblättern d[ie] wichtigsten Stellen d[er] Interpellation veröffentlicht. Ich stehe mitten im »Trubel« u[nd] spiele unversehens eine »Rolle«, denn [ein] Artikel in der A.Z. gab den mittelbaren Anlass zum Ausbruch der Protestbewegung. Mein Artikel provozierte d[ie] Künstlerschaft im guten Sinne. Auf einmal bin ich für die Wr. Künstlerschaft moderner Observanz, Sezession, Hagenbund, Bauhütte, Gesellsch[aft] Österr[ischer] Architekten usw. der wichtigste Mann, Heroldsrufer u[nd] Streiter.“*<sup>161</sup>

Diese Rolle schien Roessler wie auf den Leib geschnitten. Dass er darin zu Höchstleistungen auflief, zeigt eine weitere Episode aus dem gleichen Jahr. Die Vorgeschichte dazu war ein Konflikt zwischen einer Gruppe von Schülern der Akademie der bildenden Künste, darunter waren u.a. die Maler Egon Schiele, Franz Wiegele, Hans Böhler, Anton Faistauer und der Bildhauer Georg Ehrlich, und dem Professor Christian Griepenkerl. In der Folge traten sie alle geschlossen aus der Akademie aus und gründeten die „Neukunst-Gruppe“. Deren erste Ausstellung fand danach 1909 in der Galerie Pisko statt. In seiner 1947 erschienen Faistauer-Monographie überlieferte Roessler seine erste Begegnung mit dem Künstler, mit dem ihn dann bis zu dessen Tod 1930 eine jahrelange Freundschaft verband.

<sup>160</sup> Vgl. Arthur Roessler (A. R.-r.), Zur Kunstförderung, in: AZ, 21. Jg., Nr. 198, 20.7.1909, S. 8.

<sup>161</sup> Roessler, *Tagebucheintragungen* (zit. Anm. 92), S. 19.

*„Pressevorbesichtigung der Premierenausstellung der »Neukunstgruppe«, einer erst vor kurzem gegründeten Vereinigung junger Maler und Graphiker. Jedem der zur Vorschau in den Kunstsalon Pisko am Schwarzenbergplatz gekommenen Kunstreferenten gesellte sich ein Mitglied der neuen Künstlergruppe, um die Honneurs zu machen und Auskünfte zu geben. Mir schloß sich zu diesem Zweck, nach erfolgter Vorstellung, Anton Faistauer an; ein junger, schlank gewachsener Mann mit markantem Kopf und stolzer Haltung, umwallt von einem hochgeschlossenen Arbeitsmantel. Wortkarg schritt der junge Maler neben mir, nur auf Fragen knapp und sachlich antwortend. Erst nachdem ich meine Notizen beendet und mich für die Führung bedankt hatte, fragte Faistauer: »Darf ich Sie ein Stück Ihres Weges begleiten, um Ihnen zu erzählen, wie es zur Gründung unserer Gruppe kam? Ich nehme an, daß Sie sich dafür interessieren.« Da das der Fall war bejahte ich und fügte die Bemerkung hinzu es würde mich freuen, wenn Faistauer im nahe gelegenen Café Schwarzenberg mein Gast sein wolle; bei einer Tasse Melange könne er in Ruhe berichten.“<sup>162</sup>*

Roessler hörte dem jungen Künstler geduldig zu und machte sich ausführliche Notizen. Sein Artikel der nur wenige Tage danach in der „Arbeiter-Zeitung“ erschien, beinhaltete einen an Griepenkerl und das Professorenkollegium der Akademie gerichteten dreizehn Punkte umfassenden Fragenkatalog. Im Kern wurden dabei grundlegende Themen angesprochen, welche die Avantgarde in ihren Manifesten – zwar in anderer Form – auch thematisierte. Beispielsweise ging es um die Frage der Naturanschauung, wer über die Korrektheit der Interpretationen zu entscheiden hätte (der Professor oder der Schüler?), welche Motive dargestellt werden dürften und schließlich wo die als gut empfundenen Werke gezeigt werden dürften. Seinen Artikel schloss er mit einer Mahnung an seine Berufskollegen.

*„Nur weil die Gefahr droht, daß Kritiken schreibende Normalpießer stumpfsinnig mit einem geringschätzigen Achselzucken an dem möglichen österreichischen Kunstfrühling, der sich in und durch die Neukunstgruppe anzukündigen und vorzubereiten scheint, vorbeigehen und damit da, was kaum zur Blüte gedieh, vernichten könnten, sei warnend auf die ungeheure Menge der Unterlassungssünden hingedeutet, die den Entwicklungsweg der bildenden Kunst in Oesterreich in schmähhlicher Weise markiert.“<sup>163</sup>*

---

162 Arthur Roessler, *Der Maler Anton Faistauer. Beiträge zur Lebens- und Schaffensgeschichte eines österreichischen Künstlers*, Wien 1947, S. 13.

163 Arthur Roessler (A. R.-r.), *Neukunstgruppe. Ausstellung im Kunstsalon Pisko*, in: *AZ*, 21. Jg., Nr. 336, 7.12.1909, S. 7.

Roessler blieb den Künstlern dieser Gruppe gegenüber freundlich gewogen, sowie generell den Jungkünstlern, die sich zu dieser Zeit nach Ausstellungseröffnungen mit heftigen Reaktionen seitens der Kritik auseinandersetzen hatten. Dass es aber auch zu Ausnahmen kam belegt eine Episode aus dem Jahr 1911 im Zusammenhang mit der schon früher erwähnten „Sonderausstellung für Malerei und Plastik“ im Hagebund.

„18. Februar [19]11 Am 4. d[es] M[onats] erschien m[ein] Artikel über die Ausstell[ung] einer »Gruppe junger Künstler« im Hagenbund. Das Aufsehen darüber in den interessierten Kreisen war groß, denn ich äußerte mich scharf. Dr. Oskar Reichel [ein vermögender Sammler der Schiele, Kokoschka, Faistauer sammelte, Anm. des Autors] bemühte sich sehr mich zu Kokoschka zu bekehren – trotz allem Redeaufwand u. Verlockungen: vergebens. Was ich über O[skar] Koko denke, spricht der Artikel aus. Koko wird von Adolf Loos »gemacht«. A[dolf] L[oo]s »hält« K[okoschka], kleidet, füttert ihn, vermittelt ihm Porträtaufträge. – Dr. R[eichel] besitzt 3 Bilder von K[okoschka] die ausgestellt sind. Am Tage der Ausstell[ungs]-Eröffnung telefonierte K[okoschka] dem Dr. R[eichel]: »Möchtens net mein ‚Trancespieler‘ [Ölgemälde „Der Trancespieler“ (Ernst Reinhold), Foundation Oskar Kokoschka: Werkverzeichnisnr. 1909/1, Anm. des Autors] kaufen? Das Bild kostest bloß 200 K[ronen]« – Dr. R[eichel] erbat sich Bedenkzeit, Koko drängte, sagte daß er nicht bis zum nächsten Tag warten könne, gleich Bescheid wissen müsse. Dr. R[eichel] erwiderte: »Rufen Sie in einer halben Stunde wieder an«, – dann telefon[ierte] Dr. R[eichel] mich, u[nd] bat mich um Rat, ob er das Bild kaufen soll; ich sagte ja, denn wenn das Bild auch mit Kunst nicht viel zu tun habe, sei es doch als Dokument e[inen] Gewissen Bewegung unserer Zeit interessant; es war in der »Kunstschau« u[nd] bei Cassirer in Berlin ausgestellt u[nd] in »Kunst- u[nd] Künstler« wie auch in Heller's »Wr. Buch- u[nd] Kunstschau« reproduziert, daher für später als eine Art Beweisstück immerhin von Bedeutung. – »Aber«, so riet ich Dr. R[eichel] »Kaufen Sie das Bild nur durch das Sekretariat des Hagenbundes, weil nur dann der Kauf Rechtsgültigkeit hat.« – Warum? – Darum! – Als nun Koko anrief, teilte ihm Dr. R[eichel] mit, daß er das Bild zum genannten Preise kaufe u[nd] daß Koko am folgenden Tag um 11h Vorm[ittag] im Hagenbund sein möge, um den Kaufschilling entgegen zu nehmen. Wie verabredet, so geschah es. Koko traf sich mit Dr. R[eichel] im Hagenbund. Nach der Begrüßung sagte K[okoschka]: »Warum wollen Sie den Kauf durch das Sekretariat abschließen? Dös paßt mir net, dös Kost' Geld, da muaß i 10 % Provision zahlen.« »Kommt ihnen das so sehr drauf an?« – »freili – san do 20 Kronen!« – »Gut, dann zahle ich die Provision« – war Dr. R. Erklärung. Dr. R. hatte hierbei den Eindruck, daß Koko mit dieser Wendung der ganzen Angelegenheit nicht einverstanden sei, störte sich jedoch nicht daran. Der Kauf wurde von dem Sekretär ab-

geschlossen, das Geld erlegt. Nun drückte Koko dem Dr. R[eichel] die Hand u[nd] sagte: »I dank Ihnen recht sehr Herr Dr., Sie hab'n ma aus ana großen Verlegenheit g'holfen!« – Bald darauf, Dr. R. besah im Saal draussen das von ihm eben erworbene Bild, trat Architekt Loos auf ihn zu u. es entspann sich folgender Dialog: L. (der schwerhörig ist u. daher selbst laut spricht): »Ich habe mit Ihnen einige Worte zu sprechen.« Dr. R[eichel]: »Bitte.« – L.: »Sie haben durch den Kauf des ‚Trancespielers‘ die augenblickliche Notlage eines Künstlers ausgenützt u. ihm ein Kunstwerk abgenommen, um 200 K., von dem Sie wissen müssen, daß es mindestens 1000 K. wert ist.« – Dr. R.: »Wollen Sie das Bild?« – L.: »Jawohl.« – Dr. R.: »Haben Sie das Geld?« – L.: »Jawohl.« – Dr. R[eichel]: »Dann bitte« – u. damit zog R. die Kaufbestätigung aus der Brieftasche u. reicht sie Loos, worauf dieser 220 K[ronen] seinem Portefeuille entnahm u[nd] R[eichel] reichete. R[eichel] lüftete seinen Hut u[nd] machte kehrt. Abends berichtete er mir telefonisch den Vorfall wie eben geschildert. Es ist klar, daß die ganze Sache abgekartet war, mancherlei Vorangegangenes spricht dafür, wie der Besuch einer holländischen Kunstschriftstellerin, die von Loos zu Dr. R[eichel] geschickt wurde u. die vor den 3 Bildern Kokos bei Dr. R[eichel] fürchterliche Bauchtänze vor hyster[isches] Entzücken aufführte.<sup>164</sup>

Roessler förderte Künstler nicht allein aus altruistischen Motiven heraus, sondern erwarb bei verschiedenen Gelegenheiten auch das eine oder andere Kunstwerk von ihnen. Dieses Mäzenatentum endete für ihn nicht immer im Guten. So führte in manchen Fällen die nicht immer klar artikulierte Absicht hinter seinen finanziellen Unterstützungen zu Konflikten und Missverständnissen mit den Künstlern. Beispielsweise wurde seine Beziehung zu Schiele dadurch zunehmend belastet. Die eben wiedergegebene Episode mit dem Sammler Oskar Reichel und dem Maler Oskar Kokoschka, der zu diesem Zeitpunkt von dem Architekten Adolf Loos gefördert wurde, zeigt wiederum, dass auch die Förderer in direkter Konkurrenz standen. In dem Artikel Roesslers, der auf die Ausstellung folgte schrieb der Kritiker einen ungewöhnlich harten Verriss.<sup>165</sup> Aus heutiger Sicht führte das nicht unbedingt überraschend zu Verwunderungen in weiten Kreisen der Wiener Kunstszene. Eine Zeit lang herrschte sogar Verwirrung wer sich hinter dem Kürzel „A. R-r.“ wirklich befand. So wurde Roessler durch den Verleger Eduard Kosmack zugetragen,

164 Roessler, *Tagebucheintragungen* (zit. Anm. 92), S. 41–42.

165 „Um einen Trumpfes sicher zu sein, luden die Jüngsten Oskar Kokoschka zu Gaste. Er kam und füllte zwei Säle mit seinen aus einer Brühe von molkgigem Eiter, Blutgerinnsel und salbig verdicktem Schweiß gezogenen Lemuren.“ Vgl. Arthur Roessler (A. R-r.), Hagenbund, in: *AZ*, 23. Jg., Nr. 35, 4.2.1911, S. 2.

dass Adolf Roller aufgrund ähnlicher Initialen mehrfach auf die Artikelurheberschaft angesprochen wurde.<sup>166</sup>

Eine andere Begegnung zwischen Roessler und Kokoschka fiel in das Jahr 1912. Anlass war ein Vortrag unter dem Titel „Bewusstsein der Geschichte“ den der Künstler im Saal des „Österreichischen Ingenieur- und Architektenvereingung“ gehalten hatte. Ein Bericht in der „Reichspost“ überliefert Teile des Inhalts. Darin nahm der Künstler scheinbar auch Stellung zur negativen Rezeption durch die Kunstkritik.<sup>167</sup> Zu dieser Veranstaltung notierte sich Roessler nachfolgende Begebenheit.

*„26.1.[1912] Vortrag Kokoschkas über »geistige Geschichte«. K[okoschka] rempelte mich an. Lügnerische Behauptung, ich hätte geäußert, daß man ihn mit »ei[nem] Knüttel erschlagen müsse«! Habe dabei – auch im übertragenen Sinne – nie gesagt oder geschrieben, nicht einmal still gedacht oder geträumt. Die Vorführung der Lichtbilder rief ei[nen] fürchterlichen Radau hervor. Von Loos inszenierter Skandal. – Armer Koko – wird mißbraucht! V[incent] van Gogh hatte es nicht nötig zu derartigen Mitteln [unleserlich] nehmen zu müssen, auch andere taten's nicht; waren Kerle.“<sup>168</sup>*

Durch die Lebenserinnerungen Berta Zuckerandls, die sie in gesammelter Form in ihrem Buch „Österreich intim“ veröffentlichte, hat sich 1911 anlässlich derselben Ausstellung im Hagenbund eine weitere Begebenheit überliefert. Am Eröffnungstag besuchte Erzherzog Franz Ferdinand die Ausstellung. Nach einer kurzen Runde äußerte er sich empört über die dort ausgestellte Kunst und drohte die Ausstellung umgehend schließen zu lassen. Die eigentliche Episode dreht sich um das was danach noch passierte. Zuckerkandl versprach den Künstlern einen Zeitungsartikel zu schreiben, der die Aufmerksamkeit des Kaisers erwecken werde und dadurch die Intervention des Thronfolgers verhindern könne.

---

166 „26.2.[1911] Bei Kosmack, der mir erzählt: Beim Sekretariat des Hagenbundes u[nd] bei Prof. Alfred Roller würde in den letzten Tagen oft telefon[isch] angefragt ob Roller die Kritik über die Ausstell[ung] der »Jungen« im Hagenbund in der A.Z. geschrieben habe, – als Roller wiederholt eindringlich gefragt u[nd] in ihm gedrungen wurde »es doch zuzugeben«, hat Roller, wie es Kosmack selbst berichtete gesagt: »Ich hab den Artikel wirklich nicht geschrieben. Das weiß doch Jedermann, daß Roessler bereits seit 2 Jahren die Kunstkritiken für die A.Z. schreibt. Ich wäre so sehr stolz, wenn ich diesen Artikel verfaßt, hätte – wenn ich so scheiben könnte. Der Irrtum beruht auf der Signatur. Übrigens decken sich nicht nur meine u[nd] R[oesslers] Initialen, sondern auch unsere Meinungen, denn was R[oessler] über Kokoschka sagt, ist ganz meine Meinung, ich kann Kokoschka auch nicht leiden.«“ Vgl. Roessler, *Tagebucheintragen* (zit. Anm. 92), S. 44.

167 „Danach ist klar, daß man mich keines Verbrechens an der Schönheit beschuldigen kann, wie so vielfach geschehen.“ Vgl. Anonymus, Ein Vortrag Maler Kokoschkas, in: *RP*, 19. Jg., Nr. 45, 28.1.1912, S. 8.

168 Roessler, *Tagebucheintragen* (zit. Anm. 92), S. 57.

„»Zum Kaiser kommt man am raschesten durch die Zeitung. Man muss ein so durchdringendes Geschrei erheben, dass Franz Ferdinand die Ohren gellen. Der Artikel muss ein Hilferuf, ein Appell an den Gerechtigkeitssinn des Kaisers sein.« ,Niemand wird sich trauen, einen solchen Artikel zu schreiben, und kein Chefredakteur wird ihn veröffentlichen.« »Mein Chefredakteur hat nie gezögert, wenn es um die Verteidigung von Rechten ging. Jetzt ist es zwölf Uhr. Um sechs könnt ihr euch die Wiener Allgemeine Zeitung kaufen.« Unter dem Titel »Schweineerei« veröffentlichte ich sachlich den Tatbestand. [...] Gerade durch seine gemäßigte Form schlug der Artikel ein wie eine Bombe. Es verlautete, Franz Ferdinand habe einen Tobsuchtsanfall bekommen; der Kaiser habe den ihm vorgelegten, rot angestrichenen Artikel zu Kenntnis genommen und die Schließung der Ausstellung hierauf untersagt.«<sup>169</sup>

Zwischen 1905 und 1911 veränderte sich auch der Umgang mit internationaler Kunst. Ausgelöst wurde die Debatte durch das Buch „Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten“ des Kunsthistorikers Julius Meier-Graefe. Meier-Graefe hatte sich bereits zuvor einen Namen als Verfechter des Impressionismus gemacht.<sup>170</sup> In seiner neuesten Publikation brach er eine Lanze für die neo-impressionistischen Richtungen Divisionismus und Pointilismus. Methodisch ging er dabei wie folgt vor. Er benützte die Arbeiten Arnold Böcklins als Negativbeispiel und versuchte so, die durch ihn positiv besetzten Möglichkeiten des neuen Stils hervorzuheben.

„Wir haben bisher alle Argumente angewendet, um zu zeigen was Böcklin nicht ist. Wir fanden, daß er nicht als Maler gelten, daß man ihm nicht den Titel eines Künstlers im Sinne höherer Ästhetik zuerkennen könne. Diesen negativen Weg ersetzen wir jetzt durch den positiven: wenn er dies und jenes nicht ist, was ist er also?“<sup>171</sup>

Meier-Graefe trieb das Ganze noch auf die Spitze, wenn er Teile seiner Argumentation darauf stützte, dass Böcklin und ganze Künstlergenerationen davor einem Irrtum aufgelaufen seien. Dies rief naturgemäß nicht nur seitens von Fachkollegen wie etwa dem Museumsfachmann Wilhelm Bode heftige Reaktionen hervor, sondern auch innerhalb der Künstlerschaft meldeten sich promi-

169 Berta Zuckerandl, *Österreich intim. 1892–1942*, Wien 1981, S. 131–132.

170 Julius Meier-Graefe wurde 1867 in Siebenbürgen (damals noch Teil der Habsburgermonarchie) geboren, studierte an Universitäten in der Schweiz und Deutschland. Von 1895 bis 1904 lebte er in Paris wo er u.a. auch im Kunsthandel tätig war. Sein bekanntestes Werk ist die 3-bändige „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst“ die er 1904 veröffentlichte. Vgl. V. Hanus, Julius Meier-Graefe (1867–1935), Kunsthistoriker und Schriftsteller, in: *ÖBL 1815–1950*, Bd. 6 (Lfg. 26, 1973), S. 3.

171 Julius Meier-Graefe, *Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten*, Stuttgart 1905, S. 123.

nente Künstler, wie z.B. Hans Thoma, gegen diese Publikation zu Wort. Dadurch, dass dieser Diskurs öffentlich über die Medien wie Tageszeitungen und Kunstzeitschriften ausgetragen wurde, reichte der Wirkungskreis bis nach Wien. So fanden sich etwa auch zahlreiche Kommentatoren, die in den Wiener Tageszeitungen zu den Geschehnissen in Deutschland Stellung bezogen. Beispielsweise meldete sich auch Seligmann dazu zu Wort.

*„Dieser groteske Unsinn ist freilich nur die logische Konsequenz einer heute sehr verbreiteten Spielart der »evolutionistischen« Anschauung, die bloß Entwicklungsstufen, also ganz relative Werte kennt und die Bedeutung einer künstlerischen – oder wissenschaftlichen – Leistung an der Methode mißt, durch welche sie erzielt wurde; eine Anschauung, die gar nicht berücksichtigt, daß es doch in erster Linie, man kann sagen, ausschließlich, darauf ankommt, wer sich dieser Methode bedient; daß ein lächerlicher Pfuscher nach der neuesten Methode pointillieren, ein Genie aber gegebenenfalls sich mit sogenannten »veralteten« Darstellungsmitteln restlos auszudrücken vermag.“<sup>172</sup>*

Als eine mittelfristige Auswirkung davon lässt sich eine Veränderung in der Wiener Ausstellungspolitik der drei großen Künstlervereinigungen feststellen. Waren etwa in den ersten Jahren der Secession bis zum Austritt der Klimt-Gruppe häufig noch Künstler aus Frankreich oder solche die sich zumindest eine Zeitlang in Paris aufgehalten hatten zu Gast, verändert sich danach die Zusammensetzung der Teilnehmerlisten. Gleiches ist beim Hagenbund zu beobachten.<sup>173</sup> Nach 1905 stellen vermehrt Gäste aus den Nachbarländern bzw. Kronländern der Monarchie in den Ausstellungen aus. Fortsetzung fand dieser Diskurs über die Vormachtstellung moderner Kunst französischer Prägung sechs Jahre später durch den „Protest deutscher Künstler“.<sup>174</sup> Dazu erschienen zwei Publikationen. Als erstes wurde eine Protestnote des Künstlers Carl Vinnen (1863–1922) veröffentlicht, in der er Stellung gegenüber der Ankaufspolitik

172 Adalbert Franz Seligmann (A. F. S.), Streitbare Kunst, in: *NFP*, Nr. 14700, 27.7.1905, S. 1.

173 Zwischen 1906 und 1914 gastierten im Zuge der Jahresausstellungen im Künstlerhaus die Düsseldorfer Künstlervereinigung (1907), der Verein bildender Künstler Steiermarks (1908) und die Vereinigung Münchener Aquarellisten (1910). Zu den Gästen der Secession sind zeitgleich Künstlervereinigungen aus Polen (1906, 1911 und 1912), aus München (1906 und 1907), Russland (1908) und Slowenien (1912) zu zählen. Im Hagenbund waren im Vergleichszeitraum die sächsische Künstlervereinigung „Die Elbier“ (1906), die polnische Künstlervereinigung „Sztuka“ (1907 und 1908), „Der Bund zeichnender Künstler“ aus München (1909) die tschechische Künstlervereinigung „SVU Mánes“ (1908 und 1911), die ungarische Gruppe „Kéve“ (1910), schwedische und norwegische Künstler (1910 und 1912) zu Gast.

174 Mit dem Begriff „französischer Prägung“ sind sowohl französische Künstler gemeint, als auch jene die sich in Frankreich eine längere Zeit aufgehalten haben.

deutscher Sammlungen und Museen bezog. Konkret ging es um jenen Fall, in dem die Bremer Kunsthalle angeblich die für damalige Verhältnisse horrende Summe von 30.000 Mark für ein einzelnes Werk des Künstlers Vincent van Gogh ausgegeben hatte. Er beschwerte sich darüber, dass im Vergleichszeitraum dazu wenig bis gar keine Kunstwerke von deutschen Künstlern angekauft wurden. Vinnen wusste deshalb so viel über die Interna der Kaufabwicklung, weil er damals selbst im Vorstand der betroffenen Institution tätig war. Sein Text ähnelt einem Pamphlet und beginnt mit dem Cicero-Zitat „Quo usque tandem“ (dt. wie lange noch).<sup>175</sup> Er attackierte dabei nicht allein die französischen Künstler, sondern sparte auch nicht mit Kritik gegenüber den Kunstkritikern und Fachleuten.

*„In den gewaltigen Kämpfen um die neue Richtung, wenn man von einer solchen sprechen darf, ist dem vorwärtsringenden Künstler ein treuer Bundesgenosse zur Seite gestanden, der moderne Kunstschriftsteller. [...] Aber allmählich hat sich mit der wachsenden Bedeutung des Kunstliterarientums eine Spezies herangebildet, die ich unter dem Sammelnamen »Ästheten« nicht erschöpfend, aber doch verständlich, zusammenfassen möchte, und die in diesem Umfange frühere Epochen nicht kannten.“<sup>176</sup>*

Um seine Argumente zu untermauern, sammelte er zahlreiche Wortmeldungen gleichgesinnter zusammen und veröffentlichte diese in Buchform. Darauf folgte die Publikation „Im Kampf um die Kunst“ als Erwiderung. Darin organisierten sich die Verteidiger rund um Gustav Pauli (1866–1938), den damaligen Direktor der Kunsthalle Bremen, der den Ankauf des Werkes von van Gogh zu verantworten hatte. Zu seinen Unterstützern konnte er auch zwei Prominente Österreicher zählen, nämlich Gustav Klimt und Hans Tietze. Pauli schließt seine Replik mit einer Reihe von Gegenfragen an Vinnen.

*„Welchen Erfolg versprechen sich denn die Protestler? — Glauben sie im Ernst, dass sie einen einzigen ihrer jungen Kollegen von seiner Vorliebe für französische Meister kurieren werden? Glauben sie, dass sie einen einzigen jener intelligenten Grosskaufleute und Kunstfreunde, die im Besitze bedeutender Sammlungen sind, veranlassen werden, seine Franzo-*

---

175 Das vollständige Zitat lautet „Quo usque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?“, stammt aus einer Rede Ciceros und lässt sich wörtlich übersetzen mit „Wie lange noch, Catilina, wirst du unsere Geduld missbrauchen?“.

176 Carl Vinnen, Quo usque tandem, in: Carl Vinnen (Hg.), *Ein Protest deutscher Künstler*, Jena 1911, S. 2.

*sen abzustossen? Glauben sie, dass sie den internationalen Kunsthandel oder die Ästheten und Snobs aus der Welt schaffen können?*<sup>177</sup>

Noch pointierter brachte es Tietze auf den Punkt, als er die Protestnote Vinnens einer Detailanalyse unterzog. Dabei zog er den Schluss, dass es dem Urheber im Kern um eine konstruierte Verschwörung der Pariser und Berliner Kunsthändler ginge, die daraufhin abzielen würde gezielt deutsche Kunst durch französische Kunst in den Sammlungen der Museen zu ersetzen. Das sollte dadurch funktionieren, dass sich die Mehrheit der Galerieleiter und Kunstschriftsteller daran beteiligen. Die nachkommende Künstlergeneration werde von Vinnen als Opfer der gleichen Täuschung identifiziert. Ihnen werde vermittelt, dass sie daran glauben sollten, französisch geprägter Stil ver helfe auf leichten und schnellen Wegen zu den erhofften künstlerischen Erfolgen.

Unter diesen Voraussetzungen traf die nachfolgende Welle der internationalen Avantgardekunst auf keine leichten Rezeptionsbedingungen in Wien.

Erste Meldungen zur Strömung Futurismus drangen bereits 1910 über kurze Zeitungsmeldungen nach Wien.<sup>178</sup> Nach den ersten Veranstaltungen in Mailand folgte schließlich der internationale Durchbruch 1911 mit einer Kunstausstellung in Paris. Neben den Tumulten die regelmäßig durch die Veranstaltungen der Futuristen hervorgerufen wurden, war die zweite Strategie, um eine größtmögliche Öffentlichkeit zu bekommen die, ihre Manifeste in den Tageszeitungen zu veröffentlichen. Das Gründungsmanifest erschien deshalb auch am 20. Februar 1909 in der auflagenstarken Pariser Zeitung „Le Figaro“. Durch die Reichweite dieser Trägermedien erzielten sie auch über die Stadtgrenzen hinaus eine Wirkung mit ihren Botschaften. Nach dem Erfolg in Paris organisierte der Wortführer der Futuristen Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944) Stationen in weiteren europäischen Großstädten und schickte die Kunstwerke so gleichsam auf eine Tournee durch Europa. Für Berlin fand Marinetti als Unterstützer den Galeristen Herwath Walden (1878–1941). Für Marinetti war Walden in zweifacher Hinsicht die ideale Wahl. Einerseits verfügte er über die notwendige Ausstellungsfläche in Berlin. Andererseits gab er seit 1910 die

---

177 Gustav Pauli, *Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den »Protest Deutscher Künstler«*, München 1911, S. 6.

178 Die früheste Zeitungsmeldung war jene zu einem Vortragsabend der Futuristen in Mailand. Sensation dabei war, dass die Aktion zu einem Polizeieinsatz geführt und in der Verhaftung der Künstler geendet hatte. Rezipiert wurde dieses Ereignis dann u.a. in einem Spottgedicht in der Satirezeitschrift „Der Floh“. Vgl. Pseudonym Piccolo, Den Futuristen ins Stammbuch, in: *Der Floh*, 20.3.1910, S. 2.

Avantgardezeitschrift „Der Sturm“ heraus. Mit den Schwierigkeiten, welche mit der Organisation der Futuristen-Ausstellung einhergingen, dürfte der Galerist, der bereits reiche Erfahrung durch die Förderung expressionistischer Künstler gesammelt hatte, aber letztlich nicht gerechnet haben.

*„Wer keinen Kunstinstinkt besitzt, muß seinen Erwerb in der Kunstwissenschaft suchen. Der ganz kopflose Herr Breuer behauptet, daß die Werke von Boccioni zumeist nur durch einen Kommentar verstanden werden können. Das soll heißen: von Herrn Breuer. Er hat sich offen bar in der Sturmausstellung der Futuristen für sechzig Pfennig den Kommentar gekauft und versucht nun, die Bilder zu »verstehen«. Wer zur Kunst erst Kommentare braucht, sollte wirklich nicht den Kommentator spielen. [...] Herr Breuer behauptet weiter, daß die Manifeste der Futuristen zuerst gelesen werden müßten, ehe die Bilder betrachtet werden können. Wo steht dieses Gesetz? Leider liest das Publikum die Kritiken eher, als es die Bilder betrachtet.“<sup>179</sup>*

In Wien wurde die Wanderausstellung der Futuristen im Dezember 1912 in den Räumlichkeiten der Schwarzwald-Schule in der Wallnerstraße im Ersten Bezirk gezeigt. Davor machte sie noch in München in der Galerie Thanhauser Station.<sup>180</sup> Offiziell lief die Organisation über den Akademischen Verband für Musik und Literatur. Bereits im März-Heft der Zeitschrift „Wiener Bilder“ und dann im Anschluss noch einmal im April-Heft der „Österreichischen Illustrierten Zeitung“ wurden Bilder der Pariser Ausstellung abgedruckt (Abb. 11). Als Bildunterschrift waren dort bissige Kommentare zu lesen, die zu Waldens Erfahrungen mit den Berliner Kritikern passen.

*„Es sind keine Vexierbilder, keine Scherzbilder, die wir zeigen, sondern ernstgemeinte Gemälde moderner Maler. Wohl jeder, der die fünf Bilder sieht, muß sich der Mühe unterziehen, die Beschreibung zu lesen, sonst bliebe er sicherlich so klug wie zuvor. Denn erkennen wird wohl niemand, was diese mysteriösen Photographien vorstellen.“<sup>181</sup>*

179 Herwath Walden, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1: Kunstkritiker und Kunstmaler, Berlin 1916, S. 24–25.

180 Für eine vollständige Liste der Stationen sei auf das Themenportal der Plattform arthistoricum.net verwiesen. Vgl. Rainer Enders, „Themenportal Herwath Walden und Der Sturm“, in: *arthistoricum.net Fachinformationsdienst. Kunst – Fotografie – Design*, <http://www.arthistoricum.net/themen/portale/sturm/ausstellungen/> (Zugriff 26.2.2017).

181 Anonymus, Die Ausstellung der Futuristen in Paris, in: *Wiener Bilder. Illustriertes Familienblatt*, 17. Jg., Nr. 10, 10.3.1912, S. 8.



„Was dieses Bild eigentlich verheißt?“ antwortete haben soll: „Das hängt ganz davon ab, mein Herr, was Sie zu tunen wünschen.“

**Akademie der Oesterreichischen Zeitungs- und Druckerei-K.K.**

(Mit einer photographischen Aufnahme auf Seite 7.)

In den großen Saalstatisten im ersten Stock bei Verlobter veranlagte das Personal der Oesterreichischen Zeitungs- und Druckerei-K.K. am Samstag, den 2. d., eine Akademie mit anschließendem Tanz. Das Komitee hatte die Festlichkeit sorgsam vorbereitet und so war ihr denn auch ein vollständiger Erfolg beschieden. Bis zum letzten Plätzen füllten die Damen und Arbeiter sowie deren Angehörige die Säle.

Im offiziellen Teil der Akademie traten eine ganze Reihe Wiener Kunstfreunde auf, die für gute Laune und fröhliche Stimmung sorgten. Aus der großen Reihe nennen wir bloß Heinrich Burg, den vorbildlichen böhmischen Charakterkomiker, Hubert Rumpo vom Carl-Theater, der einige Courlets zu glänzender Wirkung brachte, Fritz

Aus der Ausstellung der italienischen Futuristen in Paris.  
Nikolas Gernade: „Ein Zug in voller Fahrt.“

**Die Ausstellung der Futuristen in Paris.**  
(Mit vier photographischen Aufnahmen.)

Es sind keine Fernbilder, keine Zersplitter, die wir zeigen, sondern erstklassigste Gemälde moderner Maler. Wohl jeder, der die fünf Bilder sieht, mag sich der Mühe unterziehen, die Verbesserung zu lesen, sonst dürfte er sicherlich so lang als wie zuvor. Denn erkennen wird wohl niemand, was diese wunderlichen Photo-graphien verheißt. Und doch haben wir es unseren Lesern bereits sehr leicht gemacht. Denn als die sonderbaren Bilder auf unserem Tische lagen, da wählten wir nicht einmal, von welcher Seite eigentlich die unheimlichen Dinge zu betrachten seien, wir dachten und wendeten wie bei Fernbildern.



Sovietisch „Kalkool“ (das Hauptgewicht ist auf die Bewegung aller im Saale befindlichen Personen gelegt).

Kalko, die bekannte Souveräne, die ihre neuesten kühnen Scherze vortrag, den Musikanten C. Fischer, der durch seine Kunst die Zuhörer verblüffte, das englische Zangpaar Hamil and Holmann, Erppf Holdegger, Will Mantura, das femliche Quartett Zymo u. a. m. Im Gemäldlichen blieb die Gesellschaft in animierter Stimmung noch lange über Mitternacht beisammen. Ueberrascht zu sagen, daß langjährige Mädchen bis spät in den Morgen hinein wußten.

**Das Billardmatch Treubar-Klein.**

(Mit einer photographischen Aufnahme auf Seite 10.)

Im Cafe Roter, der einzigen Pflanzstätte des sportlichen Billardspieles in Wien, hat in der Vorwoche ein

„Ein Volkenschaub aus einer Zuckkammer gesehen.“  
Gemälde von Mussio.

So also sehen die neuesten Schöpfungen der eindrucksvollen modernen italienischen Maler, der sogenannten „Futuristen“, aus. Sie malen die Dinge wie sie sie sehen oder einmal gesehen haben. Die vier Bilder, die wir reproduziert haben, sind gegenwärtig in einer Ausstellung in Paris im Salon Verbeumt seine auf dem Boulevard de la Madeleine zu sehen.

Zu jeder Schöpfung beim Publikum geführte Aufnahme finden, daß nicht wunder. Die romanzenvollsten und furchtbarsten Pariser waren jetzt so capot über diese Zerschmetterungen, daß sie ihrem Unmut in einer gewaltigen Tracht Pöbel Luft machten, die sie den Mühsägern der italienischen Futuristen im Salon Verbeumt veratmet haben.

Ein dieser Gruppe angehöriger Maler ging in seinen Theorien so weit, daß er einem galoppierenden Pferde zwanzig Beine malte mit der Begründung, daß man bei einem Heß, das sich in geschicktem Lauf befindet, viel mehr als vier Beine sehe. Die italienischen Futuristen machen ein altes Sprüchwort zu Wahrheit, nämlich: ein Maler einem Künstlerigen auf die Straße.



„Effektimpressionen“ von Sobocin. (Der Maler hat alle ansehnungslos, was ihm von seinem Pariser Wokent-halle noch im Gedächtnis war.) Photographischer Maler Charles Zelin, Wien.

Abb. 11: Bericht über die Ausstellung der Futuristen in Paris (Wiener Bilder. Illustriertes Familienblatt, 17. Jg., Nr. 10, 10.3.1912, S. 8; Österreichische Nationalbibliothek | ANNO)

Beispielhafte Wirkung erzielten die Futuristen mit ihren Werken auch bei hartgesottenen und langjährigen Wegbegleitern der Moderne, wie z.B. Julius Meier-Graefe. In einem Artikel im „Pester Lloyd“ unter dem Titel „Kunstdämmerung“ lässt sich beobachten wie Meier-Graefe der neuen Kunstströmung und den damit verbundenen Phänomenen durch Rationalität zu begegnen versucht. *„Die neue Kunst hat etwas Besonderes, das jeder Vergleich mit früherer Kunst ohne weiteres ergibt. Aber dieses Besondere heftet sich nicht, wie dies früher der Fall war, an besondere Menschen, sondern an jene einfachen Sätze, an Theorien, Tendenzen.“*<sup>182</sup> Das kollektive Urteil der Wiener Kunstkritik fiel dann vor den Bildern der Futuristen im Dezember 1912 nahezu einstimmig negativ aus. Um nur ein paar Beispiele zu nennen sei exemplarisch auf drei Artikel in Wiener Tageszeitungen verwiesen. Im Bericht von Josef Reich (1869–1927) konnte man von *„buntschreienden Farbflecken“* und *„krankhaft entarteten Körperteilen“* lesen.<sup>183</sup> Karl Schreder (1863–1924) redete gar von *„bedauernswerten Leinwänden“* die jetzt mit *„Sudeleien geschändet“* wären. Am freundlichsten fiel sein Kommentar noch dann aus, wenn er über den Entstehungsprozess der Bilder schrieb. *„Die Futuristen malen nach der Vorschrift »Vor dem Gebrauche tüchtig zu schütteln«. Sie schütteln daher ihre Gedanken und Motive tüchtig durcheinander und so entstehen ihre chaotischen Bilder, auf denen es durcheinanderwurt wie bei den Kompositionen Arnold Schönbergs.“*<sup>184</sup> Adalbert Goldscheider<sup>185</sup> (1848–1916), Redakteur des „Neuen Wiener Journal“, betitelte seine Rezension als eine misslungene Kunstsensation. Für ihn war das ganze Spektakel reine *„Berliner Mache“*.<sup>186</sup> Auch er schrieb über die Ähnlichkeit mit Schnipseln bunten Papiers oder Versuchen mit einem zertrümmerten Kaleidoskop, die eher einen Psychiater interessieren sollten als einen Kunstreferenten.

Ein anonym verfasster Artikel in der „Arbeiter-Zeitung“ überraschte dann doch mit einem Teilabdruck des futuristischen Manifests. Daran im Anschluss

182 Julius Meier-Graefe, Kunstdämmerung, in: *Pester Lloyd. Morgenblatt*, 59. Jg., Nr. 130, 2.6.1912, S. 2.

183 Josef Reich (J. R.), Die Futuristen – Kunstauktion im Dorotheum, in: *RP*, 19. Jg., Nr. 580, 14.12.1912, S. 11.

184 Karl Schreder, Albrecht Dürer-Bund – Oesterreichischer Künstlerbund – Die Futuristen, in: *DV. Morgenausgabe*, Nr. 8608, 19.12.1912, S. 2.

185 Der in Arad geborene Journalist und Schriftsteller Adalbert Goldscheider war nach seinem Studium der Philosophie und Rechtswissenschaften an der Universität Wien für zahlreiche Tageszeitungen als Feuilletonist tätig. Seine Artikel erschienen im „Neuen Wiener Journal“ unter dem Pseudonym Balduin Groller. Vgl. Anonymus, Adalbert Goldscheider; Ps. Balduin Groller (1848–1916), Journalist und Schriftsteller, in: *ÖBL 1815–1950*, Bd. 2 (Lfg. 6, 1957), S. 25.

186 *„Fauler Zauber! Der Ausdruck ist gestattet. Denn wir haben es hier mit Berliner Mache zu tun. Berliner Mache, und doch eine recht gelungene Spekulation.“* Vgl. Adalbert Goldschneider (B. G.), Die Futuristen in Wien. Eine mißlungene Kunstsensation, in: *NWJ*, 20. Jg., Nr. 6874, 11.12.1912, S. 5.

hängte der Autor des Artikels eine detaillierte Prüfung der darin versprochenen Programmpunkte wie der „die Liebe zur Gefahr“ oder „die Kraft, die Tollkühnheit, die Empörung, die aggressive Bewegung“. Das Fazit fiel für den Autor vernichtend aus.

*„Summa summarum: ein Aufsitzer, eine Enttäuschung. Die Künstlerhäusler können ruhig bleiben. Die Futuristen (wie überhaupt niemandem) nicht gefährlich werden. Zu befürchten ist eher, daß sich diese Pseudorevoluzzer früher oder später mehr oder minder deutlich als marktgängige Waren liefernde Kitscher betätigen werden.“*<sup>187</sup>

Das dieser Artikel aus der Feder von Roessler stammen könnte, ist nicht zu belegen. Tatsächlich findet sich auch in seinem Tagebuch kein einziger Eintrag dazu, was nahelegt, dass die Urheberschaft bei einem anderen Autor bzw. einer anderen Autorin liegen könnte. Ein weiterer Text zur Avantgarde, der aus der Nachfolgezeit der Futuristen-Ausstellung stammt, zeigt auch ihn als Skeptiker.

*„Das Aufsehen, das die französischen Kubisten und italienischen Futuristen mit ihren seltsamen Malereien machten, stachelte den Ehrgeiz einiger reklamesüchtigen russischen Maler an, hinzugehen und nicht desgleichen zu tun, sondern mittelst eigener Methode den Eindruck möglicher Rätselhaftigkeit oder Verrücktheit zu erreichen, und zwar bildeten sich gleich zwei Gruppen, eine in Petersburg, die andere in Moskau, die sich gegenseitig befehlen. [...] Man sei daher gefaßt! Aber wer weiß, ob nicht der Ego-Futurismus und Zonismus längst schon überholt sein werden durch einen noch neueren Schwindelismus, ehe die ersten zonistischen Werke in unseren Ausstellungen zu sehen sein werden.“*<sup>188</sup>

Im Zuge eines Interviews mit einem Journalisten des „Neuen Wiener Journals“ wurde 1913 auch Klimt zu diesem Thema befragt.

*„»Ich weiß nicht. Schließlich: die Hauptsache bleibt doch Paris . . . Parrris!« Seine Augen funkelten. »Uebrigens versetzt dort augenblicklich eine neue Ausstellung der Futuristen alle Künstler in Beigeisterungstaumel.«*

*»Und sie – – wie stellen Sie sich zu den Allerneuesten?«*

187 Anonymus, Die Futuristen, in: *AZ*, 24. Jg., Nr. 349, 20.12.1912, S. 10.

188 Arthur Roessler (–r. –r.), Die neueste Mode in der Malerei, in: *AZ*, 25. Jg., Nr. 203, 26.7.1913, S. 7.

»Oh, ich habe noch keines ihrer Bilder gesehen, und wenn, dann antwortet man besser mit dem Pinsel darauf als mit dem Munde.«<sup>189</sup>

Gleich auf die Ausstellung der Futuristen folgte in der Galerie Miethke eine unter dem Titel „Die neue Kunst“ nach, welche junge österreichische Künstler gemeinsam mit internationalen Größen zeigte. Sie folgte dabei in einem kleineren Maßstab dem Konzept der Sonderbundausstellung 1912 in Deutschland. Davon berichtete auch Seligmann. *„Bei Miethke haben sich wieder einmal die Pforten der Moderne aufgetan. Man findet hier eine Anzahl jener sonderbaren Produkte beisammen, an die man sich in neuerer Zeit schon gewöhnt hat und die daher anstatt Aufregung nur mehr Langweile erzeugen.“*<sup>190</sup> Zu einer differenzierteren Sicht fand Hans Tietze.

*„Die neue Kunst sucht Vereinfachung, wo die alte reiche Nüancierung erstrebt hatte, will Primitivität, statt Raffinemente, Kraft statt Feinheit, Rohheit statt Kultur; sie will erregen und nicht schmücken, auspeitschen und nicht Deilkatessen auskosten, mitgerissen werden und nicht kühle Ueberlegenheit wahren; sie will nicht eine logische beweisbare Konsequenz des naturgeschichtlichen Lebens und der Gesetze der Optik sein, sondern aus den Tiefen des Unterbewußtseins schöpfen, will nicht die Außenwelt malen, sondern die Innenwelt herausholen, will die Kunst zu einem Mittel des Ausdrucks machen, die den Aelteren zum Festhalten eines Eindrucks gedient hatte, will – um es mit der schiefen Charakterisierung der Schlagworte auszudrücken – statt impressionistisch expressionistisch arbeiten.“*<sup>191</sup>

Der Kunstszene war die Aufmerksamkeit rund um die Ausstellung der Futuristen keineswegs entgangen. Dass man durch das Bedienen bestimmter Klischees Aufmerksamkeit erlangen konnte, wusste die Künstlerin Paula Wasserburger (1865– ?) auf eine eigene Weise zu nutzen. In ihrer Atelierausstellung widmete sie ein Kabinett den *„Verunreinigten Isten“* und wurde postwendend lobend in einem Bericht Karl Schreders erwähnt.

*„Eine besondere Ueberraschung bot die Künstlerin ihren Gästen durch ein »Extrakabinett«, dort hatte sie eine Ausstellung der »Verunreinigten Isten« arrangiert. Die Klimtisten, Kokoschisten, Kubisten, Futuristen ec. Waren mit großartigen Hervorbringungen ihres Gei-*

189 Anonymus, Ein Besuch bei Gustav Klimt, in: *NWJ*, Nr. 6934, 11.2.1913, S. 4.

190 Adalbert Franz Seligmann (A. F. S.), Die neue Kunst, *NFP*, Nr. 17384, 15.1.1913, S. 11.

191 Hans Tietze, Die neue Kunst (Galerie Miethke), in: *FB. Morgenblatt*, 67. Jg., Nr. 15, 16.1.1913, S. 15.

*stes und ihrer Hand vertreten. Man konnte sich förmlich krank lachen über die köstlichen Einfälle und über die scharf treffende Satire, mit der Fräulein Wasserburger die Abnormitäten heutiger Kunstrichtungen parodierte.*<sup>192</sup>

Die letzte Ausstellung avantgardistischer Kunst, eine Einzelausstellung von Werken Pablo Picassos, wurde ebenfalls bei Miethke gezeigt und fand im Frühjahr 1914 statt. In dem darauffolgenden Presseecho finden sich ähnliche Meldungen wie zu den beiden Ausstellungen davor. In der „Wiener Zeitung“ etwa begann der Rezensent seinen Artikel mit dem Hinweis, dass *„der berufene Kunstreferent dieses Blattes das Antlitz abgewendet und das Wort einem anderen, einem Nichtfachmann überlassen [hat], der sich aus düsterer Liebhaberei mit sozialpathologischen Erscheinungen und mit den Irregularitäten des Lebens befasst.*“<sup>193</sup> Wenige der Wiener Kritiker wussten positives über die Ausstellungen zu berichten. Seligmann betonte beispielsweise den augenscheinlich harten Kontrast zwischen der Picasso-Ausstellung im Erdgeschoss der Galerie und den naturalistischen Werken des Landschaftsmaler Ludwig M. Fürst im 1. Obergeschoss. *„Warum werden solche Narreteien immer wieder ausgestellt? Gibt es wirklich Leute, welche durch die bisherigen Darbietungen der Futuristen noch nicht über den gänzlichen Mangel an künstlerischen Streben aufgeklärt wurden?“*<sup>194</sup>, fragte Josef Reich seine Leserschaft.

Im gleichen Jahr begann Viktor Trautzl seine journalistische Karriere bei der Reichspost. In einem Artikel aus dem Jahr 1954 rief er sich die Begebenheiten erneut ins Gedächtnis.

*„Das Schicksalsjahr 1914 brachte mich zum erstenmal mit der Redaktion der »Reichspost« in Verbindung, und ich schrieb damals für sie eine Anzahl von Buchbesprechungen, bis mich das Kriegsgeschehen an die Front rief. Nach meiner Rückkehr im Jänner 1919 sprach ich bei Chefredakteur Dr. Funder über dessen Einladung vor und übernahm gemeinsam mit dem Maler Professor Reich das Referat für bildende Kunst, in dem ich mich über neunzehn Jahre betätigen sollte.*“<sup>195</sup>

192 Karl Schreder (Sch-r.), Atelierausstellung, in: DV, Nr. 8681, 4.3.1913, S. 10.

193 *„Man täte freilich Herrn Pablo Picasso einen Gefallen, wenn man billigen Witz an ihm übe oder in flammende Entrüstung ausbräche. Von sich reden machen – sei es in welcher Form immer – ist ja das Ziel dieser herausfordernden Leugnungen des Kunstideal, und immer hat man das Gefühl, als ob man so einen Meister mit verschränkten Armen still vor sich hinschmunzelnd sähe, hochbeglückt über den Philisterzorn, den zu erregen ihm so trefflich gelungen.“* Vgl. Anonymus, Picasso, in: WAP, Nr. 40, 19.2.1914, S. 1.

194 Josef Reich (J. R.), Aus dem Wiener Kunstleben, in: RP, 21. Jg., Nr. 108, 6.3.1914, S. 11.

195 Viktor Trautzl, Der Schreibtisch des Napoleon – und andere Episoden aus meiner Meisterlehre, in: *Die österreichische Furche*, 11. Jg., 11.12.1954. TBLA (TP 052611).

Jene Autoren, die sich näher mit den künstlerischen Konzepten der Avantgarde auseinandergesetzt haben, blieben jedoch die Minderheit. In der Ausstellungsrezension die in der Wochenzeitung „Morgen. Wiener Montagsblatt“ erschienen war, beweist der Rezensent Max Glass (1882–1964) ein Grundverständnis für Picassos Kunst.<sup>196</sup> Seiner Meinung nach können drei Aspekte mit dem Künstler verbunden werden: Picasso als Zeichner, Maler oder Mathematiker.

*„Es bleibt der dritte Picasso. Es ist der Vergötterte und Verhöhnnte. Es ist Picasso, vor dem man auf den Knien liegt und dem man ins Gesicht lacht. Ist dies der Wahre? Wir wollen uns den Bildern sachlich nähern. Das Grundprinzip ist folgendes: er malt Dinge und Menschen nicht wie er sie sieht, von einem bestimmten Punkte aus, sondern von allen Seiten zugleich. [...] Er sucht weder die Form, noch die schöne Linie, noch das Erwecken irgend einer Impression. Er möchte die Dinge an sich malen und nicht die Erscheinung der Dinge.“<sup>197</sup>*

Glass teilte die Bewunderung für Picassos Werke, äußerte sich aber abschließend skeptisch über die Wirkung seiner Malerei. *„Wenn Picasso ehrlich ist und kein schlauer Bluffer, dann gleicht er einem Chemiker, der im Suchen nach einem neuen Stoff sich erst Hände und Gesicht verbrennt. Sind diese Wunden schon das Resultat? Picasso zeigt sie stolz als Tat.“<sup>198</sup>*

Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs kam das Ausstellungswesen in Wien nach kürzester Zeit fast vollständig zum Erliegen. Kunstschaffende wie Kritiker wurden zum Kriegsdienst eingezogen. Roessler wurde beispielsweise bis auf eine Unterbrechung 1916, als er als Landsturmmann der Infanterie in Billowitz bei Brünn (heute Bílovice nad Svitavou) stationiert war, im k. k. Kriegsarchiv in Wien eingesetzt. Hans Tietze meldete sich 1899 zum Dienst als Einjährig-Freiwilliger. Während des Ersten Weltkrieges war er Offizier der Reserve und diente bis 1917 als Ausbildner bei einem Artillerieregiment in Wien. 1918 wurde er schlussendlich an die italienische Front versetzt.<sup>199</sup> Von Selig-

196 Max Glass studierte in Wien, Bern und Paris Kunstgeschichte. Bekanntheit erlangte er neben seiner Tätigkeit als Autor und Kunstvermittler vor allem durch seine Tätigkeit als Direktor der Terra Film A.G. in Berlin während der 1920er-Jahren. Seinen Zugang zu einer allgemeinverständlichen Form der Kunstbetrachtung für jedermann formulierte er wie folgt: *„Kunstgeschichte, wie sie oft gelehrt und geschrieben wird, ist eine Wissenschaft, nüchtern, eingedämmt; Duft und Blüte des Kunstwerkes sind verflogen, aufgesaugt von pedantischer Gelehrsamkeit. Wir müssen künstlerische Empfänglichkeit bloßlegen. Nicht dogmatisches lehren, sondern dumpfes Gefühl aufhellen.“* Vgl. Max Glass, *Du und das Bild*, Leipzig 1920, S. 9.

197 Max Glass, Miethke – Arnot, in: *MOR*, 5. Jg., Nr. 10, 9.3.1914, S. 13.

198 Ebenda.

199 Vgl. Gerold, *Tietze* (zit. Anm. 22), S. 17–22.

mann ist nicht bekannt ob er eingezogen wurde und falls ja, in welcher Form er seinen Kriegsdienst geleistet hat. Was man weiß ist, dass er weiterhin seine Ausstellungsberichte in der „Neuen Freien Presse“ veröffentlichte. Die großen Künstlervereinigungen Genossenschaft, Secession und Hagenbund schränkten zunehmend ihre Aktivitäten ein. Zuerst wurden die Räumlichkeiten im Künstlerhaus mit August 1914 in ein Lazarett umgewandelt und dann noch im selben Jahr auch die von der Secession am Getreidemarkt. Der Hagenbund, der seit 1913 obdachlos geworden war, hatte über die Verwendung seines Ausstellungsgebäudes in der Zedlitzgasse zu diesem Zeitpunkt so oder so nicht mehr zu entscheiden. In dieser Zeit gründete sich der „Wirtschaftsverband bildender Künstler Österreichs“, ein Dachverband für die wirtschaftlichen und sozialen Belange der österreichischen Künstlerschaft. Die erste Ausstellung des Verbandes fand 1915 in der Zedlitzhalle statt. Auch jene Maler, die für das Kriegspressequartier Zeichnungen und Gemälde von den Schlachtfeldern des Ersten Weltkriegs anfertigten, stellten mehrmals in Wien aus. Um die Galerien wurde es ebenfalls mehr und mehr leise. Fand eine Ausstellung an so einem Ort trotzdem noch statt, war sie meistens zu Wohltätigkeitszwecken organisiert worden.

Bei den wenigen Gelegenheiten wurde trotz alledem expressionistische Kunst gezeigt. So etwa wurde bei den Ausstellungen des Wirtschaftsverbandes von 1915 bis 1917, auf der juryfreien Ausstellung der „Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs“ (VbKÖ) 1916 oder der des Kriegspressequartiers 1916 Werke von Expressionisten gezeigt. Das Nebeneinander verschiedener Stilrichtungen unter einem Dach wurde von manchen Kritikern positiv gedeutet. *„Es war kein wesentlicher Vorteil für die Kunst und gar keiner für die Künstler, den die Kämpfe zwischen gestern, heute, morgen und übermorgen mit sich brachten, und eine Welt mußte in Flammen stehen, ehe eine Ausstellung zustande kam, in der die »Richtungen« sich unter einem Dach friedlich fanden.“*<sup>200</sup> So schrieb Friedrich Stern 1915 über die Ausstellung des Wirtschaftsverbandes. Wenn er dann in seinem Text über die Kunst von Heinrich Révy, Anton Kolig oder Franz von Zülow zu schreiben kam, konnte er sich den einen oder anderen Witz oder Seitenhieb nicht verkneifen.<sup>201</sup>

Im darauffolgenden Jahr erschien das Buch „Expressionismus“ von Hermann Bahr. Mit diesem Buch versuchte er sich für die Jüngsten und Moderns-

200 Friedrich Stern, Alle vier. Von der Ausstellung in der Zedlitzhalle, in: *NWT*, 49. Jg., Nr. 158, 9.6.1915, S. 3.

201 *„Révy mit seinem wie aus Papiermosaik gefertigten »Porträt«, Kolig mit dem angeblichen Bildnis seiner Mutter – wir fühlen mit der arg gekränkten Frau –, Franz von Zülow mit den Häusern aus der Spielereiwirtschaftel, [...]“* Ebenda, S. 3.

ten erneut stark zu machen. Seine Ausführungen behandelten zum besseren Verständnis die damals bekanntesten Vertreter der Avantgarde. Für Bahr machte es keinen wirklichen Unterschied ob es sich bei dem behandelten Künstler konkret um einen Expressionisten wie Franz Marc, einen Futuristen wie Umberto Boccioni oder einen Kubisten wie Pablo Picasso handelte. Für ihn waren sie alle Expressionisten.

*„Und wer ein expressionistisches Bild sieht, von Matisse oder Picasso, von Pechstein oder Kokoschka, von Kandinsky oder Marc, von italienischen oder böhmischen Futuristen, stimmt ein: er findet sie wirklich beispiellos. Das allein haben auch alle diese Gruppen gemeinsam. Die neueste Malerei besteht ja aus lauter kleinen Sekten, die einander verwünschen. Gemeinsam ist ihnen, daß sie sich vom Impressionismus ab, ja gegen ihn wenden (weshalb ich auch alle zusammen Expressionisten nenne, wenn das auch zunächst nur der Name der einen Sekte ist und die anderen dagegen protestieren werden). Gemeinsam ist ihnen, daß, wenn der Impressionismus immer ein Stück der Wirklichkeit vortäuschen, auf Illusion hinwirken will, sie dies verschmähen.“<sup>202</sup>*

Diese Subsummierung aller Avantgardeströmungen unter dem Label eines einzelnen Begriffs wurde auch von wissenschaftlicher Seite vertreten wie die 1920 erschienene Monographie „Der Expressionismus“ des deutschen Literaturhistorikers Paul Fechter (1880–1958) zeigt.<sup>203</sup> Fechter vermied den religiös konnotierten Begriff der Sekte und bezeichnete sie gesammelt als „späte Gegenbewegungen“ zu der rationalen und mehr wissenschaftlich gestalteten Form des Impressionismus.

Die Mission, die sich Bahr mit diesem Buch selbst erfüllte, wurde auch von dem Schriftsteller Paul Kurmann gewürdigt. Stach sie doch aus der Menge an Meldungen zum Expressionismus in doppelter Hinsicht hervor. Erstens ergriff jemand mit prominentem Namen Partei für diese Kunst. Zweitens, und dieser Umstand ist vermutlich noch bemerkenswerter, war er ein Vertreter der älteren Generation.

*„Bahr betrachtet seinen Kampf für den Expressionismus als eine Wahrheit, die sich ihm aufdrängt und die er aussprechen muß. Gerade weil er mit dem Impressionismus aufgewachsen ist und sich für ihn geschlagen hatte. Die mit ihm jung gewesen waren, benahmen sich*

202 Hermann Bahr, *Expressionismus*, München 1916.

203 Paul Fechter, *Der Expressionismus*, München 1920.

*nun dem Aufwachsenden gegenüber, wie er sagt, ganz so wie die Alten ihn und die Seinen behandelt hatten.*<sup>204</sup>

Zu der juryfreien Ausstellung der VbKÖ sammelten sich auch positive Stimmen. So hob Richard Hoisel es als „*historisches Datum*“ und Ereignis hervor, dass dort expressionistische Kunst zu sehen war.<sup>205</sup> Friedrich Stern glaubte sogar eine Kubistin unter den Ausstellerinnen entdeckt zu haben und lies sich zu dem Ausruf hinreisen: „*Was will man mehr!*“<sup>206</sup>

Seligmann schrieb im gleichen Jahr anlässlich der Ausstellung des Kriegspressequartiers im Prater zwei längere Artikel über die dort ausgestellten Werke der Expressionisten und lieferte Deutungen dieser Werke. Er betonte zu Beginn des ersten Teils, dass der schon zwei Jahre lang dauernde Krieg das „*Denken, Fühlen und Handeln*“ der Menschen in bestimmte Richtungen gezwungen habe. Richtigerweise erklärt er, dass sie im Gegensatz zu den Naturalisten und Impressionisten „*nur eine Gemütsstimmung, eine »innere Vision«*“ geben und „*ihren Linien, Formen und Farbenverbindungen mehr symbolische als darstellerische Bedeutung zuschreiben und gar keinen Wert darauf legen, daß die von ihnen dargestellten Gegenstände als solche überhaupt kenntlich werden.*“<sup>207</sup> Darauf folgte eine längere Passage in der er einen Bogen von der Parapsychologie, über Theorien des Idealismus, bis hin zu Mystizismus und zum Aberglauben spannte. Damit bediente er sich seiner kompletten Palette an Gegenargumenten. Mit dem darauffolgenden Artikel fuhr er noch einmal stärkere Geschütze gegen die Avantgarde auf.

*„Es war von allem Anfang an interessant, zu beobachten, wie sich unsere Neuromantischen mit dem Kriege abfinden würden. Sanguiniker sprachen von der »reinigenden Kraft« dieser Zeit und wie der Sturm, der jetzt über die ganze Welt fegt, alles Kränkliche und Affektierte wegblasen würde. [...] Man erzählt, daß ein Maler eine alte Landschaftsstudie durch einige hineingemalte Schrapnellwölkchen »kriegsausstellungsfähig« gemacht hat. Die Allermodernsten, Synthetiker, Expressionisten, Kubisten und dergleichen haben es noch bequemer; sie brauchen ihren ohnedies rätselhaften und zum Teile unkenntlichen Darstellungen bloß entsprechende Titel zu geben, um dem Zeitgeist Rechnung zu tragen.“*<sup>208</sup>

204 Paul Kurmann, Hermann Bahrs Expressionismus, in: *NWJ*, 24. Jg., Nr. 8127, 16.6.1916, S. 7.

205 Richard Hoisel, Juryfreie Gemäldeausstellung, Dritte Serie, in: *SUS*, 20. Jg., Nr. 19, 6.5.1916, S. 8.

206 Friedrich Stern (st.), Juryfreie. Die zweite Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen Oesterreichs, in: *NWT*, 50. Jg., Nr. 94, 4.4.1916, S. 13.

207 Adalbert Franz Seligmann (A. F. S.), Allerlei Kunstausstellungen, in: *NFP*, Nr. 18722, 4.10.1916, S. 2.

208 Adalbert Franz Seligmann (A. F. S.), Allerlei Kunstausstellungen, in: *NFP*, Nr. 18731, 13.10.1916, S. 1.

Unter dem Eindruck des Kriegs wurden auch die ersten Avantgarde-Zeitschriften aus dem Umfeld des Expressionismus wie z.B. „Der Anbruch“ (1917), „Das Flugblatt“ (1917), „Daimon“ (1918), „Der Friede“ (1918) oder „Die Rettung“ (1918) in Wien gegründet. Mit diesen untereinander im Austausch befindlichen Autorenkollektiven und Netzwerken schuf sich die Avantgarde eine eigene parallel zu den Kunstzeitschriften und Tageszeitungen laufende Publikationsplattform.<sup>209</sup>

Nach seiner Ausbildung bei Adolf Hölzel in Stuttgart ließ sich der Schweizer Künstler und Kunstpädagoge Johannes Itten (1888–1967) im Herbst 1916 in Wien nieder. In Wien Döbling gründete er eine private Kunstschule und scharte eine Reihe von Schülerinnen und Schüler um sich, darunter waren auch Grete Wolf und Siegfried Krakauer.<sup>210</sup> In den Räumlichkeiten der VbKÖ hielt er im darauffolgenden Jahr einen Vortrag über die Gesetze des Komponierens. Von diesem ersten öffentlichen Auftritt berichtete Felix Braun im „Fremden-Blatt“ ausführlich.

*„Indem er versuchte, in der Kunst aller großen Epochen bestimmte Formprinzipien, rhythmische Ordnungen und Proportionen aufzuzeigen, hat er zugleich, ohne ein Programm zu geben, viel von dem begreiflich gemacht, was die jüngste Generation auszudrücken strebt. Nach so klaren und wohlfundierten Gedanken, deren Aufbewahrung durch den Druck zu wünschen wäre, ergibt sich ein wesentlich anderes Bild von neuester Kunst, als es sich vor schnellem Urteil und unberatener Anschauung im allgemeinen erweisen möchte.“<sup>211</sup>*

Die VbKÖ blieb in den nächsten Jahren ihrer Linie hinsichtlich der Vermittlung und Förderung zeitgenössischer Kunst treu. Einerseits tat sie das durch ihr reges Vortragsprogramm und andererseits durch die Beherbergung der Ausstellungsreihe „Wiener Zeitkunst“, einer Initiative, die sich auf das Ausstellen von Künstlern ohne Zugehörigkeit zu einem der großen Vereine verschrieben hatte. Unter den zwischen 1919 und 1920 an diesem Ort ausgestellten Künstlern ist einzig allein Uriel Birnbaum als der Avantgarde nahe stehend zu bezeichnen.

---

209 Vgl. dazu Maximilian Kaiser, Die Bedeutung der Zeitschriften in Österreich: Der Anbruch, MA und die Freie Bewegung, in: Agnes Husslein-Arco (Hg.), *Wien – Berlin. Die Kunst zweier Metropolen*, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere/Berlinische Galerie 24.10.2013–27.1.2014, München 2013, S. 260–263.

210 Für die Beurteilung der Wiener Schaffensperiode vgl. Dieter Bogner, Itten in Wien, in: Christa Lichtens-tern (Hg.), *Johannes Itten und die Moderne. Beiträge eines wissenschaftlichen Symposiums*, Ostfildern-Ruit 2003, S. 85–99.

211 Felix Braun, Ueber neue Kunst, in: *FB*, 71. Jg., Nr. 149, 2.6.1917, S. 1.

Für das restliche Ausstellungsprogramm merkte Arthur Roessler zu Recht an, dass der Name eigentlich irreführend gewählt worden war.<sup>212</sup>

Die im März 1918 stattfindende 49. Ausstellung der Wiener Secession stand im Zeichen des Expressionismus. Zu den Ausstellern gehörten u.a. Egon Schiele, Albert Paris Gütersloh, Ernst Wagner, Johannes Fischer und Anton Faistauer. In seiner Tätigkeit als Kunstreferent hatte Arthur Roessler mehrfach die Gelegenheit die Werke dieser Künstler zu besprechen. Noch im Herbst desselben Jahres gab er darauf aufbauend unter dem Titel „Kritische Fragmente. Aufsätze über österreichische Neukünstler“ eine Auswahl seiner Texte in Buchform heraus. Der mit Arthur Roessler befreundete Kritiker Eduard Kapralik bezeichnete in seiner in der „Volks-Zeitung“ erschienenen Besprechung das Werk wegen seiner zahlreichen Abbildungen schmeichelhaft als „Atlas der Neukunst“.<sup>213</sup> Jedem Künstler war darin ein eigenes Kapitel gewidmet. Neben der chronologischen Abfolge der Textpassagen zog sich die auf einzelne Kapitel aufgeteilte Rezension zu der vorher erwähnten Secessions-Ausstellung wie ein roter Faden durch die Publikation. Wichtig war ihm dabei sich als Förderer der jungen österreichischen Künstlerschaft darzustellen. Das versuchte er dadurch zu erreichen, dass er an den Anfang seines Buches eine persönliche Erklärung stellte. Mit dieser erläuterte er worum es ihm bei seinen Kritiken im Allgemeinen und mit den „Kritischen Fragmenten“ im Speziellen ging. Interessant ist dabei, dass er betont seine Texte seien Ergebnis „*stilisierter Gefühle*“ statt philosophischer Gedanken oder ästhetischer Theorien.<sup>214</sup> Darin klingt in Ansätzen eine expressionistische Methode durch.

Auf der anderen Seite bezog er auch klar Stellung gegenüber seinen Kritikern. In dem abschließenden Kapitel „Kritik und Kunst“ äußerte er sich in Briefform zu jenen Vorwürfen, die seine Kritikertätigkeit bei einem nicht näher namentlich genannten jungen Künstler hervorriefen.

*„Und nun wenden Sie sich in Grimm und materieller Ohnmacht plötzlich gegen den Kritiker und machen ihm zum Vorwurf, daß er Sie, wie auch andere junge Künstler, »unter-*

---

212 *„Welche Zeit ist eigentlich gemeint? Vermutlich die, die wir gegenwärtig erleben. Ja, aber der widerspricht die zur Schau gestellten Kunst, denn die ist von gestern und vorgestern, wenn sie nicht gar noch vergangener ist. Bisher wurden in der Ausstellung »Wiener Zeitkunst« Kollektionen der Maler Herschel und Kasparides gezeigt. Sind das Zeitkünstler?“* Arthur Roessler, Kleine Kunstausstellungen, in: AZ, 31. Jg., Nr. 138, 20.5.1919, S. 5.

213 Die Besprechung ist am 30. Dezember 1918 erschienen. In Roesslers Tagebuch findet sich ein eingeklebter Zeitungsausschnitt. Vgl. Roessler, *Tagebucheintragungen* (zit. Anm. 92), o. S.

214 Arthur Roessler, *Kritische Fragmente. Aufsätze über österreichische Neukünstler*, Wien 1918, S. 15.

stützte«, »entmutigte«, »aufreizte«, und sagen in Anklägerpose, daß er für allerlei »moderne Krankheitserscheinungen« mitverantwortlich sei. Damit schaffen Sie sich eine eigenartige Ausnahmsstellung: der erste zu sein, der sich über die fördernde Aufmerksamkeit und kameradschaftliche Teilnahme des Kritikers beschwert. Sie, der Sie ein junger Maler sind, möchten am liebsten jungen Kritikern unter fünfzig Jahren die Ausübung der Kritik verbieten; erstens, weil, wie Sie wähnen, die Kritiker unter fünfzig Jahren nichts wissen; zweitens, weil Sie die jungen Kritiker, wie Sie meinen, aus »ökonomisch zwingenden Gründen« der »Reklametreiberei« verfallen. Beide Gründe sind nicht stichhaltig.<sup>215</sup>

Im Juni 1918 fand dann noch die erste Ausstellung der Künstlergruppe „Bewegung“ statt. Als Veranstaltungsort dienten ihr die für diesen Zweck angemieteten Räumlichkeiten des Auktionshauses Kende im 4. Stock der Kärntnerstraße Nummer 4. Der Schriftsteller Emil Alphons Reinhardt beschrieb in seinem Katalogvorwort die der Ausstellung und den Kunstwerken zugrundeliegenden Prinzipien.

*„Und so wächst die Sehnsucht in ihnen, sich offen dazu bekennen zu können, daß es trotz aller persönlicher Artung, nationaler Bedingtheit und technischem oder gegenständlichem Andersmüssen diese Gemeinsamkeit wirklich gibt. Die Sehnsucht drängt in ihnen, aus vielen vielen Bildern, Plastiken und Zeichnungen ein Manifest des neuen Ernstes zu gestalten. Aber in den Räumen, die vielleicht – wer weiß, was in den Seelen jener Juroren vorgeht? – zu Gebote stünden [gemeint sind jene des Künstlerhauses oder der Secession, Anm. des Autors], ist die Kunst noch immer heiter. So mußten die Schaffenden selber die Möglichkeit finden, ihr Werk zu zeigen, um wirkend ihrem inneren Auftrage gerecht zu werden.“<sup>216</sup>*

Der Architekt Adolf Loos verlieh seiner Begeisterung über die dort ausstellenden Künstler in einer Rezension in der Tageszeitung „Neues 8 Uhr-Blatt“ Ausdruck.

*„Das sind junge Leute, die das Leben nicht zu schwer nehmen, viel gelernt haben und mit Leichtigkeit aus dem Handgelenk schaffen. Man fühlt sich in einem westlichen Staate. Dabei hat man, vielleicht um diesen westlerischen Eindruck zu vertiefen, vier Tschechen eingeladen. Die sind Paris.“<sup>217</sup>*

---

215 Ebenda, S 235.

216 E[mil] A[lphons] Reinhardt, Katalogvorwort, in: Ausst.-Kat. I. Ausstellung der Künstlergruppe „Bewegung“, Wien 1918, S. 8.

217 Adolf Loos, Bewegung. Eine neue Künstlervereinigung, in: N&B, Nr. 1116, 10.6.1918, S. 2.

Die von der Bewegung eingeladenen tschechischen Künstler, auf die Loos in seinem Text anspielte, waren die Kubisten Vlastislav Hofmann, Václav Špála, Rudolf Kremlíčka und Josef Čapek. Neben ihnen stach noch Alfred Kubin mit seinen Buchillustrationen als singuläre Künstlerpersönlichkeit hervor.

Für die kritischen Stimmen, sei hier Josef Bernhard als ein Beispiel herangezogen, war der Kontrast zwischen den Neukünstlern bzw. Neukünstlerinnen österreichischer Prägung wie Frieda Salvendy, Katharina Zirner oder Richard Dillenz und den ausländischen Gästen auffallend.

*„Trotz aller radikalen Theorie der Picasso und Matisse wird hier nicht Kunstumstürzerei um jeden Preis betrieben. Manches ist sicherlich unserem noch zu sehr impressionistisch eingestellten Auge fremd, aber dem objektiven Beobachter dieser Bilder wird sich Verständnis für die Wege der neuen Jugend einstellen. [...] Auf einige Prager Maler, die Neukunst mit hemmungsloser Extremität verwechseln, soll im Interesse dieser jungen, sicherlich zur Auffrischung unseres Wiener Kunstlebens sehr notwendigen »Bewegung« nicht weiter eingegangen werden.“<sup>218</sup>*

### 5.3 Aufbruch und Höhepunkt der Avantgarde

Die „Bewegung“ hatte das Glück eigene Räumlichkeiten zur Verfügung gestellt zu bekommen. Für die räumliche Ausgestaltung der zweiten Gruppenausstellung war Adolf Loos verantwortlich. Andere kleinere Vereinigungen hatten aber weniger gute Voraussetzungen. Dass durch diese Situation ein entscheidender Vorteil gegeben war, merkte auch Ewald Schneider in seiner der Künstlergruppe gewidmeten Dissertation an.<sup>219</sup> Zur gleichen Zeit solidarisierte sich die Künstlergruppe mit anderen Gruppen denen es an einem eigenen Ausstellungsraum mangelte. Im April 1919 richtete sie gemeinsam mit dem „Sonderbund“, dem „Bund österreichischer Künstler“ und der Salzburger Gruppe der „Wassermann“ einen Appell an das Staatsamt für Inneres. Damit verliehen sie

---

218 Josef Bernhard, Neue Malerei. Ausstellung der Künstlergruppe „Bewegung“, in: *ÖIZ*, 27. Jg., Nr. 39, 30.6.1918, S. 665. – Dieser Artikel wurde mit nachfolgenden Abbildungen illustriert: Richard Dillenz „Hafen von Cassis“, Helene Funke „Früchte“, Katharina Zirner „Porträt“ und „Darstellung im Tempel“, Janina Großmann „Porträt Dr. Karl Grüneberg“, Frieda Salvendy „Porträt des Schriftstellers Dr. Lothar Ring“. Interessant ist auch der Zusatz „audiatur et altera pars = man höre auch die andere Partei“ gegen Ende des Artikels durch die Redaktion.

219 Vgl. dazu Ewald Schneider, *Die Künstlergruppe „Freie Bewegung“ 1918–1922*, Dissertation Wien 1999, S. 27–36, hier 27. (Typoskript)

ihrer Kritik Ausdruck, dass die von den öffentlichen Stellen subventionierten Ausstellungsflächen in der Hand von nur wenigen privilegierten Künstlervereinen lagen. Dadurch, dass der Aufruf in der Tageszeitung „Der Neue Tag“ veröffentlicht wurde, wurde diese Problematik einer breiteren Öffentlichkeit bekannt gemacht. Dies rief dann auch die Kunstkritik auf den Plan. *„Der Skandal, daß in Wien ein Monopol für das Kunstaussstellungswesen besteht, welches von den zwei dem Marktgetriebe dienenden Vereinigungen, von Künstlerhaus und Sezession, engherzigst ausgeübt wurde, ist ein chronischer Zustand.“*<sup>220</sup> So leitete Zuckerkandl ihren Artikel zu diesem Fall ein. Weiters wies sie darauf hin, dass die Kunstschau 1908 ein letzter solcher Versuch gewesen sei, eine allgemein zugängliche Kunsthalle zu schaffen. Dass es bei diesem einen Versuch bleiben musste, war für sie ein symptomatisches Beispiel für die damals vorherrschenden Verhältnisse in Wien. Als Schuldige dafür identifizierte sie sowohl die Kritiker als auch die offiziellen Stellen, die sie treffend als *„Verschimpfungs-Allianz“* bezeichnete. Als Unterstützerin forderte sie auch eine *„Sozialisierung der Kunstaussstellungshäuser“*. Damit meinte sie eine Solidarisierung mit jenen, die bis dahin immer heimatlos waren.<sup>221</sup>

Zu diesem Zeitpunkt startete das Projekt „Haus der jungen Künstlerschaft“. Arthur Roessler rief es gemeinsam mit Otto Maria Miethke-Gutenegg (1881–1922), dem Sohn des in Wien bekannten Galeristen Hugo Ottmar Miethke, ins Leben. Zuckerkandl begrüßte in einem kurzen Artikel die private Initiative Miethke-Guteneggs, erwähnte aber Roessler mit keinem Wort.<sup>222</sup> In den mittlerweile leerstehenden und ungenutzten Räumlichkeiten des Palais Eskeles im Ersten Bezirk, in denen sich früher die Galerie Miethke befunden hatte, veranstaltete Roessler insgesamt sechs Ausstellungen zwischen April 1919 und Juni 1920.<sup>223</sup>

---

220 Berta Zuckerkandl (B. Z.), An das Staatsamt für Inneres, in: WAZ, Nr. 12296, 16.4.1919, S. 2.

221 *„Ich bin zehn Jahre hindurch (wie einst die immer wiederkehrende Parlamentsrede des Abgeordneten Rosner für die Abschaffung der kleinen Lotterie) unermüdlich hier für die Abschaffung des unwürdigen Zustandes eingetreten: daß der Staat Lenker der Kunst, statt deren demütigster Diener sei; daß ein Monopol von Hausbesitzern, welche markt-kunsthändler und ‚Kunst‘ expropriieren, geduldet wird; daß der Terror einer gewissen, nur Künstlerhaus-Interessen teilenden Kritik und die Gefolgschaft der gegen jedes Schöpfertum und gegen jedes Kunstmühen geifernden Banausenclique ihres Sumpfgbietes Machtgrenze unbeschränkt ziehen darf.“* Ebenda.

222 Vgl. Berta Zuckerkandl (B. Z.), Ein Haus für die Künstlerschaft, in: WAZ, Nr. 12301, 23.4.1919, S. 3.

223 Dabei handelte es sich um fünf Gruppenausstellung (in der Reihenfolge „Sonderbund“, „Das neue Auge“, „Die Unabhängigen“, „Die Wage“ und zuletzt „Der Regenbogen“) und eine Einzelausstellung von Carry Hauser. Ewald Schneider hat in seiner Dissertation schon darauf hingewiesen, dass manche Künstler sich an mehr als einer der Gruppenausstellungen beteiligten und diese eher als lose Verbindungen angesehen werden müssen. Meist existierten sie nur für den Anlass einer Ausstellung und sind darüber hinaus nicht weiter nachweisbar. Vgl. Schneider, *Bewegung* (zit. Anm. 219), S. 14–15.

Der Kunsthistoriker Hugo Haberfeld, ehemaliger Mitarbeiter der Galerie, übernahm die „Kunsthandlung und Kunstverlag H. O. Miethke“ bereits 1917 und führte das Geschäft danach an einem anderen Standort noch einige Jahre weiter. Der Nutzung stand also nichts im Wege. Durch Roesslers Projekt konnten in der kurzen Zeit eine Reihe der kleineren Gruppen und Vereinigungen, wie z.B. der „Sonderbund“, erstmals einer breiten Öffentlichkeit vorgestellt werden. Am 5. April 1919 notierte Roessler euphorisch in sein Tagebuch *„Meine Idee mit Miethke!“*.<sup>224</sup> Roesslers anfänglicher Enthusiasmus dürfte schnell durch das aus seiner Sicht fehlende Engagement von Miethke verfliegen sein. Das lag vermutlich zu einem guten Teil daran, dass Miethke-Gutenegg im Gegensatz zu seinem erfolgreichen Vater selbst kein Galerist, sondern eigentlich Künstler war.<sup>225</sup> Über den Winter machte ihm außerdem die fehlende Heizung zu schaffen. Roessler hatte zu dieser Zeit Kontakt zu Julius Brüll, dem Geschäftsführer des Avalun-Verlags, mit dem er gemeinsam an der Idee einer Künstlerkammer arbeitete. Im Herbst schrieb Roessler über *„latente Spannungen“*, die zwischen Brüll und Miethke-Gutenegg herrschten.<sup>226</sup> Es kam vermutlich auf Grund der verschiedenen gelagerten Interessen und der intransparenten beruflichen Verflechtungen Roesslers zu einem Konflikt mit Miethke-Gutenegg. Die nächste Eintragung aus Roesslers Tagebuch lässt das sich abzeichnende Ende des Projektes bereits erahnen.

*„Jänner – März [1920]. Das »H[aus] d[er] j[ungen] K[ünstlerschaft]« ruhte 2 Monate, da nicht geheizt werden konnte, aber auch weil Miethke nicht mehr recht mittun will. Die »Aktion« für die Rettungsgesellschaft »schief« ein, da ich nicht die ganze Arbeit allein machen wollte u[nd] konnte. Geschäfte gemacht. Kälte. Petroleumofen. Ich mag nicht mehr immer nur für andere »Kastanien aus dem Feuer« holen.“<sup>227</sup>*

Mit einer Ausstellung der Gruppe „Regenbogen“ zu der die Künstler Albert Paris Gütersloh, Bohuslav Kokoschka, Julius Zimbel und Alfred Wickenburg zu zählen sind, beendete Roessler seine Tätigkeit in der Dorotheergasse und somit auch die für das „Haus der jungen Künstlerschaft“.

Eine andere Vereinigung, die ab Jahresbeginn 1919 von sich reden machte,

224 Roessler, *Tagebucheintragungen* (zit. Anm. 92), o. S.

225 Rudolf Schmid, Verfasser des zweibändigen Österreichischen Künstlerlexikons und Archivar des Künstlerhauses, beschreibt ihn in seiner Kurzbiographie für das Österreichischen Biographischen Lexikon als „Vorläufer der „phantastischen Realisten“. Vgl. Rudolf Schmid, Otto Maria Miethke(-Gutenegg, 1881–1922), Maler, Graphiker, Illustrator und Schriftsteller, in: *ÖBL 1815–1950*, Bd. 6 (Lfg. 28, 1974), S. 273.

226 Roessler, *Tagebucheintragungen* (zit. Anm. 92), o. S.

227 Ebenda.

war der „Bund Geistig Tätiger“. Sie gab die Zeitschrift „Der Strahl“ heraus und setzt sich aus mehreren verschiedenen Sektionen zusammen.<sup>228</sup> Die zentrale Leitfigur für den Bund war der jüdische Anwalt Franz Kobler. Er führte gemeinsam mit seiner Frau einen Salon, in dem Künstler wie beispielsweise Georg Merkel zu Gast waren.<sup>229</sup> Neben Kobler, der als Präsident fungierte, wurden in den Vorstand noch Max Ermers (1881–1951) als sein Stellvertreter, der Schriftsteller Robert Müller als zweiter Stellvertreter, als Beiräte der Kunsthistoriker Franz Ottmann und der Künstler Ernst Wagner gewählt. Sein Programm begann der Bund mit Vorträgen. Wagner, der die Kunstsektion leitete, koordinierte eine Ausstellung, die im ersten Stock des Künstlerhauses stattfand. Neben ihm stellten dort Sophie Korner, Friedrich Thetter, Sophie Laurié, Anton Peschka, Maria Seeland, die drei Itten-Schüler Grete Leitner, Grete Wolf und Leopold Krakauer aus. Seligmann kommentierte sie wie folgt:

*„»Zu ebener Erd« und im ersten Stock« heißt eine alte Posse von Nestroy, und den gleichen Titel könnte auch das neue Schauspiel führen, das uns jetzt im Künstlerhause geboten wird. Unten die Mitglieder der Genossenschaft, die nun einmal als Sammelort aller konservativen Elemente der Wiener Künstlerschaft gilt, oben die Radikalsten der Radikalen, der »Bund geistig Tätiger«; beide friedlich unter einem Dach, eine Zusammenstellung, die wohl niemand erwartet hat.“<sup>230</sup>*

Die von manchen Kritikern im Frühjahr 1919 monierte Ausstellungsflut, griff Richard Guttman in einer Glosse auf. Er stellte das Monopol auf die staatlich geförderten Ausstellungsflächen der Künstlergenossenschaft generell in Frage und forderte für die künftigen Jahresausstellungen eine öffentlich gemachte Stellungnahme der verantwortlichen Jurymitglieder ein. Darin sollten die Gründe für eine Ablehnung oder Aufnahme eines jeden Kunstwerkes ent-

228 In der ersten Ausgabe der Zeitschrift ist am Heftende eine Chronologie (16.11.1918 bis 8.4.1919) des Bundes abgedruckt. Neben der Gruppe für bildende Kunst werden noch die Sektionen zu Politik, Zeitphilosophie und Musik genannt. Vgl. *Der Strahl. Mitteilungen des Bund der geistig Tätigen*, 1. Jg., H. 1, April 1919, S. 23.

229 Evelyn Adunka ist die Biographie Koblers zu verdanken. Neben Merkel nennt sie noch eine Reihe anderer Künstler wie Georg Meier-Marton, Leopold Gottlieb, Fritz Gross, Jakob Löw, Frieda Salvendy, Viktor Tischler, Ludwig Heinrich Jungnickel, Olga Alescha, Josef Floch und Katharina Zirner die dort zu Gast waren. Außerdem erwähnt sie noch, dass er eine umfangreiche Kunstsammlung besaß die er durch seine erzwungene Emigration 1938 verloren hatte. Vgl. Evelyn Adunka, *Franz Kobler (1882–1965). Rechtsanwalt, Historiker und Pazifist*, Wien 1991, S. 36–37. [http://digipres.cjh.org:1801/delivery/DeliveryManagerServlet?dps\\_pid=FL6230606&](http://digipres.cjh.org:1801/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=FL6230606&) (Zugriff 9.3.2017).

230 Adalbert Franz Seligmann (A. F. S.), *Frühjahrsausstellungen*, in: *NFP*, Nr. 19648, 7.5.1919, S. 1.

halten sein. „Das Mitgliedertum der Genossenschaft und gewisse »Verbindungen« dürfen kein ewiger Freibrief sein, jeden beliebigen Kohl anzubauen, während junge, aufstrebende Künstler sich teure Säle bei Händlern mieten müssen, um erst recht zu verkümmern.“<sup>231</sup>

Zusätzlich zu der Ausstellung wurden erklärende Vorträge von Josef Gregor (1888–1960), Elia Rappaport und Ernst Wagner durch den „Bund Geistig Tätiger“ angeboten.<sup>232</sup> Der Schriftsteller Ludwig Hirschfeld (1882–1942) machte sich in seinem „Führer durch das Künstlerhaus“ über diese Bemühungen besonders lustig.

*„Glücklicherweise ist aber für Aufklärung und Belehrung gesorgt, und zwar durch theoretische Vorträge, die hier an Wochentagen nachmittags gehalten werden. In einem dichten Kreis von Besuchern steht ein merkwürdigerweise ganz normal gewachsener und gekleideter Herr und spricht über Expressionismus, milde, nachsichtig, wie zu kleinen Kindern. »Ich bin kein Maler,« sagt er, »ich bin ein Beschauer wie Sie und will nur Ihnen und mir helfen«, und er scheint es wirklich gut zu meinen. Wie in der Taferlklasse zeichnet er die Zickzacklinie des Blitzes auf, als primitivstes expressionistisches Bild, dann allerlei geometrische Figuren, wobei er die treffende Bemerkung macht, daß ein Quadrat ganz anders aussieht als ein Rechteck [...]. Mir geht oft solcher Unsinn durch den Kopf, aber hier ist das gestattet, ja, man soll vor den Bildern das denken und fühlen, wozu sie einen anregen. Das sagen auch die Maler, die hier vor den Bildern predigen und belehren wie man ein Bild anschauen soll: »so lang, bis es einem etwas sagt«. »Es sagt mir aber nichts,« meint ein Herr nach einer Weile. »Dann müssen Sie es noch länger ansehen.« – »Entschuldigen Sie,« sagt der Herr, sich entfernend, »so viel Zeit habe ich leider nicht . . .«<sup>233</sup>*

Lässt man den satirisch-beleidigenden Grundton seiner Beschreibungen einmal bei Seite, gibt er die Reaktionen des Publikums auf die Vermittlungsanstrengungen des Bundes in authentischer Art und Weise wieder. Beispielsweise wenn er von „*respektlos heiteren Gruppen von Zuhörern*“ oder „*ulkigen Zwischenrufen*“ spricht.<sup>234</sup> Dieses Bild deckt sich auch mit dem was der Maler Jehudo Epstein in seinem Artikel beschrieb.<sup>235</sup> Dazu im Gegensatz entschied sich

231 Richard Guttman (R. G.), Terror in den Kunstaustellungen, in: *MOR*, 10. Jg., Nr. 17, 28.4.1919, S. 5.

232 *Der Strahl. Mitteilungen des Bund der geistig Tätigen*, 2. Jg., H. 2, Jänner 1920, S. 73.

233 Ludwig Hirschfeld, Der lustige erste Stock. Ein Führer durch das Künstlerhaus, in: *NFP*, Nr. 19652, 11.5.1919, S. 9.

234 Ebenda, S. 10.

235 Epstein schilderte darin auch einen Teil des Vortrags einer Malerin. Vgl. Jehudo Epstein, Einiges über die Grenzen der Künste, in: *WSMZ*, 57. Jg., Nr. 20, 19.5.1919, S. 3–5.

die Journalistin Elsa Tauber eine objektivere Ebene in ihrer Berichterstattung zu wählen. Sie spürte im direkten Gespräch mit Grete Wolf den Hintergründen der neuen Malerei nach.<sup>236</sup> Im Atelier vor einem Bild der Malerin stehend, versuchte sie sich dann auch an einer Bilddeutung:

*„Da ist richtig der tiefdunkle, violette Kreis, aber nach einer Seite geöffnet und im Hintergrunde strahlen leuchtend goldige und blaue Flächen. »Das bedeutet wohl: Durch Nacht zum Licht?« Frage ich schüchtern, im Bewusstsein meiner so gar nicht expressionistisch geschulten Deutungsart. Da lächelt die Künstlerin erfreut: »Sie sehen fast mehr in dem Bild als ich damit ausdrücken wollte. [...]«<sup>237</sup>*

Keine Ausstellung von einem anderen Künstlerverein, wie z.B. der „Freien Bewegung“ die zeitgleich in deren Räumlichkeiten auf der Kärntnerstraße ausstellte, der „Neuen Vereinigung“ die Mitte Mai im Konzerthaus debütierte oder bei der 54. Ausstellung der Secession Anfang Juni, bei der Hagenbund, „Neue Vereinigung“ und „Freie Vereinigung“ gemeinsam zu sehen waren, rief zu dieser Zeit ein vergleichbares Presseecho in Wien hervor. Das Negativbild fachten die Zeitungen mit ihrer umfangreichen Berichterstattung weiter an. Siegfried Weyr zog Parallelen zur Spartakistenbewegung in Berlin und dem Bolschewismus in Russland, *„wo sinnlos mit allen Bestehenden gebrochen wird, ohne den leisesten Begriff davon zu haben, wie es allenfalls besser zu machen sei.“<sup>238</sup>* Darin stimmt auch Viktor Trautzl mit ihm überein.

*„Goethes Ausspruch »Das Was bedenke, mehr bedenke Wie!« nahmen sie sich als Motto, aber eben das »Wie« ist es, das wir in ihren Arbeiten nicht verstehen. Ich sehe weder Ziel noch Entwicklungsmöglichkeiten, sondern nur einen brutalen Bruch mit jahrtausendealten Ansichten.“<sup>239</sup>*

---

236 Die jüdische Journalistin Elsa Tauber (1884– ?) veröffentlichte ihre Artikel im „Neues Wiener Journal“ unter dem Autorenkürzel „E. T.“. Sie war auch Vorstandsmitglied in der Journalistenvereinigung „Concordia“ und erlangte als Schriftstellerin 1931 Bekanntheit durch den Urlaubsroman „Zwei Unterwegs“. Zuletzt war sie 1941 in Wien gemeldet. Vgl. dazu Susanne Blumesberger/Michael Doppelhofer/Gabriele Mauthe (Red.), *Handbuch österreichischer Autorinnen und Autoren jüdischer Herkunft 18. bis 20. Jahrhundert*, Bd. 3: S – Z, Wien 2002, S. 1364.

237 Elsa Tauber, Von der Künstlergruppe im Bund der geistig Tätigen. Ein Gespräch mit der expressionistischen Malerin Grete Wolf, in: *NWJ. Mittagsblatt*, 19.5.1919, Nr. 9175, S. 3.

238 Siegfried Weyr (S. W.), Bolschewismus in der Malerei, in: *ODR*, Nr. 141, 30.5.1919, S. 6.

239 Viktor Trautzl (Dr. T.), Künstlerhaus – Jahresausstellung. Plastik – Kollektion Sterrer – Bund der geistig Tätigen, in: *Mittagsblatt der RP*, 26. Jg., Nr. 194, 25.4.1919, S. 3.

Ludwig Münz schrieb in der Avantgarde-Zeitschrift „Der Friede“ über die grundsätzlich interessante Ausstellung, bemängelte aber die Qualität der dort gezeigten Arbeiten. Aus seiner Sicht wäre hier „*unendlich viel zu zeigen*“, da an den Zielen dieser Zeit in der Kunst schon seit mehr als zwanzig Jahren gekämpft werde. Dann nannte er Namen wie Picasso, Delaunay, Marc, Klee oder Kandinsky, die neben „*gefühlsmäßig verwandte[r] Kunst des Mittelalters, Bauern- und Kinderkunst vorzuführen*“ wäre.<sup>240</sup> Für ihn wäre es wichtig gewesen, dass man an einem für die Wiener Szene so bedeutenden Ausstellungsort wie dem Künstlerhaus, sowohl auf den Entstehungskontext als auch auf die Aussagekraft einzelner Werke eingehen hätte müssen. Auf alle Fälle hätte man seiner Meinung nach nicht nur auf Richtung oder Schlagworte setzen dürfen.<sup>241</sup>

Tietze brachte die Situation noch prägnanter auf den Punkt. Er sah da wie dort vor allem formalhafte und kalkulierte Effekte. Dadurch gab es aus seiner Sicht für beide Seiten mehr Verbindendes als Trennendes.

*„Dieser plötzliche Radikalismus einer bisher so konservativen Künstlervereinigung macht stutzig [...]. Von den Mitgliedern der Künstlergenossenschaft sei Wilhelm Viktor Krausz herausgegriffen, dem diesmal ein eigenes Zimmer eingeräumt ist; er füllt es mit Bildnissen, Genreszenen, Landschaften in einem konventionellen Naturalismus, der mit dem billigen Effekt eines gefälligen Galerietons und der Wirkung auf die große Menge sicher ist. Unter den geistig Tätigen tritt Grete Wolf mit einer ähnlich reichen Produktion auf, die sich konsequent von aller Naturnachahmung, ja von aller Erinnerung an bestimmte Vorbilder losmacht und all jene modernsten Tendenzen zeigt, die dem Erfolg bei der kleinen Menge sichern. Beide sind gleich wenig ursprünglich: Absud von Van Dyck oder Lenbach ist nicht schlechter und besser als eine Nachempfindung Johannes Ittens [...].“<sup>242</sup>*

Im zweiten Vereinsjahr des „Bund der geistig Tätigen“ gründete sich die literarische Gruppe unter der Leitung von Ottmann. Er besprach seit 1919 als Kritiker aktuelle Ausstellungen in der von Hans Tietze herausgegebenen Zeitschrift „Die bildenden Künste“. In der ersten Heftnummer von „Der Strahl“ er-

---

240 Ludwig Münz, Ausstellung des Bundes der Geistig Tätigen (im Künstlerhaus), in: *DFR*, Bd. 3, Nr. 69, 16.5.1919, S. 406.

241 „*Der Bund hat damit der Kunst, für die nicht alt und neu, sondern gestaltet und nicht gestaltet wesentlicher Maßstab ist, nicht gedient; er hat durch seine Ratlosigkeit in diesen geistigen Dingen eine Situation geschaffen, bei der man kaum dem spottenden Wiener Künstlerhauspublikum, so wenig gerade dieses in seiner trostlosen, Entfernung von Geist und Werk dazu berechtigt ist, entgegenzutreten kann.*“ Ebenda.

242 Hans Tietze, Frühjahrsausstellung im Künstlerhause, in: *DNT*, Nr. 45, 7.5.1919, S. 8.

schien bereits ein von ihm verfasster kritischer Beitrag zum Zustand des aktuellen Zeitungswesens.

*„Aber unsere Zeitung ist heute noch viel zu sehr impressionistisch, das Zufällige betonend, vom Rande her konzipiert [...], sie sieht zu viel und schaut zu wenig – kurz, auch die Zeitung muß expressionistisch werden, muß, über die Verbindung mit Staat und Menschheit hinaus, der Verbindung mit dem Ewigen freie Bahn schlagen.“*<sup>243</sup>

Die neugegründete Gruppe sollte Vorträge, Vorlesungen und eine „*Liebhaberbühne in der Art der Hellaureur zur Aufführung von Stücken, Szenen und Dialogen, in denen die geistige Art zum Ausdruck kommt*“ organisieren.<sup>244</sup> Auch die „Bewegung“, die sich 1919 als „Freie Bewegung“ neu gründete hatte, beschränkte ihre Tätigkeit nicht allein auf das Organisieren von Kunstausstellungen. In ihrem Programm standen auch Vorträge und Lesungen. Als Publikationsmedien für ihr Manifest nutzte die Gruppe die Avantgarde-Zeitschriften „Der Anbruch“ und „Der Friede“.<sup>245</sup> Weniger bekannt ist bis dato, dass sie es auch in der Tageszeitung „Wiener Allgemeine Zeitung“ veröffentlichen konnten.<sup>246</sup> Möglicherweise geht das auf einen Kontakt zu Berta Zuckerkandl zurück, die ebenfalls in „Der Anbruch“ einen Beitrag publiziert hatte.<sup>247</sup> Das war jedoch kein Einzelfall wie Recherchen zeigen. Ein anderes Manifest, das des Dadaismus etwa, das vielfach in Kunstzeitschriften, Tageszeitungen und Avantgarde-Zeitschriften abgedruckt wurde, erschien 1919 beispielsweise auch in der Wiener Tageszeitung „Der neue Tag“.<sup>248</sup> Für Seligmann ist nicht nur die Ausstellungsflut, sondern auch die Praxis des Manifests ein Hemmnis für die Kunstrezeption.

*„Und seit Beginn dieses Frühjahrs sind in Wien nicht weniger als neun Ausstellungen eröffnet worden, die ausschließlich von Künstlern oder Künstlergruppen der expressionistischen*

---

243 Franz Ottmann, Die Zeitungsgemeinde, in: *Der Strahl. Mitteilungen des Bund der geistig Tätigen*, 1. Jg., H. 1, 1919, S. 20.

244 *Strahl* (zit. Anm. 232), S. 73.

245 Über die Verbindungen der Freien Bewegung mit der Zeitschrift „Der Anbruch“ s. Kaiser, *Zeitschriften* (zit. Anm. 209), S. 260–262.

246 *WAZ*, Nr. 12332, 31.5.1919, S. 3.

247 Vgl. Berta Zuckerkandl, Neue Kunst I., in: *Der Anbruch. Flugblätter aus der Zeit*, Jg. 1, Flugblatt 1, 15.12.1917, S. 1.

248 „*Ein eigenartiges Kulturdokument teilt das neueste Heft von »Kunst und Künstler« [bezieht sich auf Kunst und Künstler, 17. Jg., H. 9, S. 380, Anm. des Autors] in folgendem »Manifest des Dadaistischen revolutionären Zentralrates« mit.*“ Vgl. Autorenkürzel B., Das Manifest der Dadaisten, in: *DNT*, Nr. 86, 18.6.1919, S. 5.

*Richtung beschickt waren. [...] Kaum eine unter all diesen Veranstaltungen, die sich nicht hinter den Palissaden einer programmatischen Erklärung verschanzte, worin fast ausnahmslos zugestanden wird, daß es sich um Anfänge, um Versuche handelt, daß aber hier nicht das tatsächlich Hervorgebrachte zu werten sei, sondern der Geist, das Ethos und der Wille, aus dem es entstanden ist.*<sup>249</sup>

Damit stimmte er mit Viktor Trautzl überein. *„Schon der Name »Expressionismus« ist eine Versündigung gegen das Wesen der Kunst, weil man den idealen Trieben verstandesmäßig beikommen will und der klare, kühle, berechnende und kritisierende Verstand das Ende jeder Kunst bedeuten muß.*<sup>250</sup> 1919 übernahm er zur Gänze die Funktion des Kunstreferenten der „Reichspost“. Wie schon früher erwähnt teilte er sich diese Funktion eine Zeit lang mit einem Kollegen. Der bisherige Referent, der durch die Ausstattung von Kircheninnenräumen und das Porträt Papst Pius X. bekannt gewordene Vorarlberger Maler Josef Reich, zog sich zu Gunsten seiner Aktivitäten für die „Gesellschaft für christliche Kunst“ und die „Leo-Gesellschaft“ zurück. Im Nachruf auf seinen Kritikerkollegen schrieb Trautzl 1927: *„Lange Jahre und gerade in der schweren Nachkriegszeit war er als ihr Präsident ein treuer Sachwalter religiöser heimischer Kunst.*<sup>251</sup> Noch drastischer wurde seine Rolle als Kritiker im „Vorarlberger Volksboten“ charakterisiert. Dort wurde sie als jene des offiziellen *„künstlerischen Scharfrichters“* bezeichnet.<sup>252</sup> Während seiner Tätigkeit für die „Reichspost“ lies er tatsächlich an den Ausstellungen der Avantgarde selten ein gutes Haar, wie es Zitate aus seinen Rezensionen an anderer Stelle dieses Buches bereits gezeigt haben. Anlässlich seiner Besprechung der Einzelausstellung Anton Faistauers in der Galerie Miethke 1913 schloss er seine Rezension mit der Bemerkung, dass die Arbeiten *„bald gezählt und gewogen werden“.*<sup>253</sup> Unter diesen Vorzeichen begann Trautzl dann mit seiner Kritikertätigkeit. Mit ihm wuchs neben Seligmann, Weyr und anderen eine neue Generation von Kritikern heran, die ihre Rolle in der Opposition zur Avantgarde und internationalen Kunst sahen. Dabei darf aber nicht außer Acht gelassen werden, dass sich diese Gruppe auch durchaus kritisch mit ihrer Tätigkeit auseinandergesetzt

249 Adalbert Franz Seligmann (A. F. S.), Parturiunt montes . . . (Glossen zur gegenwärtigen Kunstbewegung), in: *NFP*, Nr. 19710, 9.7.1919, S. 1.

250 Viktor Trautzl, Die Kunstsaison 1919|20, *RP*, 27. Jg., Nr. 288, 29.8.1920, S. 9.

251 Viktor Trautzl, Maler Josef Reich †, in: *RP*, 34. Jg., Nr. 240, 8.9.1927; S. 4.

252 M. Tschavoll, Professor Josef Reich. Sein künstlerisches Schaffen, in: *Vorarlberger Volksblatt*, 62. Jg., Nr. 214, 17.9.1927, S. 9.

253 Josef Reich, Anton Faistauer in der Galerie Miethke, in: *RP*, 20. Jg., Nr. 470, 7.10.1913, S. 9.

hatte. Das beweist beispielsweise eine kurze Randnotiz 1919, in der Trautzl auf den Artikel „Zur Kunstkritik in der Tagespresse“ von Rudolf Oldenbourg aufmerksam machte.<sup>254</sup> Er merkte an, dass es „*wohltuend wirkt*“ das „*in diesen kritischen Blättern die Objektivität allen künstlerischen Richtungen gegenüber gewahrt bleibt*“.<sup>255</sup>

Im Gegensatz dazu verkörperten Zucker кандl und Tietze jene Gruppe unter den Kritikern, die ein breiteres Verständnis für internationale Kunstströmungen und Tendenzen hatte. Beide waren aber soweit realistisch, dass ihnen eines schon früh bewusst wurde. Ohne Vermittlungsmaßnahmen würde kein Verständnis für diese Kunst in der breiten Öffentlichkeit entstehen können. Das lässt sich gut anhand ihrer Texte und Aktivitäten nachvollziehen.

*„Gerade in Zeiten stilbildender Richtungen, die scheinbar Traditionsbrecher sind, muß von jedem, der Ehrlichkeit in sich trägt, gefordert werden, daß er sich über die Voraussetzungen, aus welchen ein fremdartiges Weltbild ersteht, dessen Ursprung in Künstlerwillkür gesucht wird, irgendwie unterrichtet. Einleitungen in diese Gebiete geben in kurzer, populärer Weise H. Bahrs schon erwähnte Schrift: »Expressionismus«. In ausführlicher Art Hausensteins Werk »Die bildende Kunst der Gegenwart« und das eben jetzt erschienene Buch des zu früh dahingeshiedenen Kunsthistorikers Fritz Burger »Die jüngste Kunstbetrachtung«.“<sup>256</sup>*

Das schrieb Zucker кандl bereits im März 1918. Ein Jahr später wies sie in einer Randnotiz auf ein Buch von Paul Westheim mit dem Titel „Die Welt als Vorstellung. Ein Weg zur Kunstanschauung“ hin.<sup>257</sup> Das Werk hatte auch die Aufmerksamkeit Tietzes erregt.<sup>258</sup> Westheims Bedeutung hob sie vor allem durch seine Tätigkeit als Herausgeber der bekannten Kunstzeitschrift „Die Kunst“ hervor. Seine Absicht beschreibt sie wie folgt: „*Die Beziehungen zwischen Schöpfertum und Materie werden auf Grundbegriffe gestellt, die bisher nicht bekannt waren.*“<sup>259</sup> Sie stellt ihn danach in eine Tradition und Reihe mit anderen großen Namen der Kunstgeschichte wie Hugo von Tschudi (1851–1911), Heinrich Wölflin (1864–1945), Alois Riegel (1858–1905) oder Wilhelm

254 Der Kunsthistoriker Rudolf Oldenbourg (1887–1921) war Kustos am Kaiser-Friedrich Museum in Berlin und auch als Kritiker für die „Münchener Neuesten Nachrichten“ tätig. Trautzl bezieht sich auf nachfolgenden Artikel. Vgl. Rudolf Oldenbourg, Zur Kritik in der Tagespresse, in: *KFA*, Jg. 34, H. 21/22, S. 386–396.

255 Viktor Trautzl (Tr.), Die Kunst für Alle, in: *RP*, 26. Jg., Nr. 368, 15.10.1919, S. 8.

256 Berta Zucker кандl (B. Z.), Kunst und Kultur. Neue Malkunst, in: *WAZ*, Nr. 11970, 14.3.1918, S. 5.

257 Paul Westheim, *Die Welt als Vorstellung. Ein Weg zur Kunstanschauung*, Berlin 1918.

258 Hans Tietze, Zwei Wortführer moderner Kunst, in: *DBK*, 2. Jg., 1919, S. 153–154.

259 Berta Zucker кандl (B. Z.), Die Kunst als Wille und Vorstellung, in: *WAZ*, Nr. 12262, 6.3.1919, S. 3.

Worringer. Statt einem „*historischen System des Kunstgeschichtlichen*“ ging es aus ihrer Sicht diesen Kunsthistorikern darum, den Menschen „*ein lebendiges Verhältnis zur bildenden Kunst*“ zu vermitteln.<sup>260</sup> Einer Mission also, mit der sie sich auch seit längerem beschäftigte und identifizieren konnte. Zuckermandl war noch bis 1921 als alleinige Referentin für die „Wiener Allgemeine Zeitung“ tätig. Mit Jahresbeginn 1922 übernahm Felix Salten nach und nach die Berichterstattung zu dem aktuellen Wiener Ausstellungsgeschehen.<sup>261</sup>

Hans Tietze war nach dem Krieg für die Tageszeitung „Der neue Tag“ tätig. Seine Position als Kunstreferent teilte er sich mit seiner Frau Erica. In der 1918 von dem Historiker Wilhelm Bauer (1877–1953) gegründeten Zeitschrift „Oesterreich“ findet man von ihm auch einen Beitrag mit dem Titel „Problem einer österreichischen Kunstgeschichte“. Ein Teil dieser Problematik waren seiner Ansicht nach die zwei unterschiedlichen Definitionen dafür was eigentlich österreichische Kunst sein könne. Die eine Position stand für eine Subsummierung unter einem größeren Begriff und sah sie als eine weitere Facette einer allgemeinen deutschen Kunstentwicklung, wie z.B. die sächsische oder die schwäbische Kunst sie darstellt. Dazu im Gegensatz wurde genauso eine nationale Sicht vertreten, die an Stelle einer gesamtösterreichischen Kunst jene von einzelnen Volksgruppen der ehemaligen Habsburgermonarchie stellt. Das heißt, dass eine tschechische, ungarische, slawische und eine deutsch-österreichische Richtung propagiert wurden, die zueinander in direkter Konkurrenz standen. Beiden Annahmen widersprach Tietze vehement und tat sie als politisch behaftet ab. Er fasste das spezifisch Österreichische schließlich wie folgt zusammen:

*„Wenn die einen der österreichischen Kunst jegliches Sonderleben absprechen, die anderen so viele Sonderwesen in ihr erblicken, daß das Ganze darüber in Stücke geht, so liegt das daran, daß es eben eine Kunst gibt, die weder im Deutschen aufgeht, noch in die Kunst der Nationalitäten sich auflöst, die eine geschlossene Einheit ist, aber keine deutsche, die die Besonderheit der Stämme einschließt, ohne sich zu zersplittern, kurz für die sich ein anderer Name als der einer österreichischen nicht finden läßt.“<sup>262</sup>*

260 Ebenda.

261 Über Saltens Anfänge erzählte Hermann Bahr 1929, anlässlich des 60. Geburtstags des Schriftstellers, eine interessante Anekdote aus seinen journalistischen Anfängen in Wien. Ein Nachruf, den er nach dem Tod des französischen Schriftstellers und Kunstkritikers Émile Zola im September 1902 verfasst hatte, soll damals den Grundstein seiner Karriere gelegt haben. Vgl. Hermann Bahr, Felix Salten zum 60. Geburtstag, in: *NFP*, Nr. 23340, 6.9.1929, S. 1.

262 Hans Tietze, Das Problem der Österreichischen Kunstgeschichte, in: *Österreich. Zeitschrift für Geschichte*, 1. Jg., 1918/1919, S. 54.

Sein Appell für eine österreichische Kunst, die sich aus ihren vielfältig verknüpften Beziehungen zu anderen Kulturen und Strömungen speist und definiert passte zu den Ideen und Bestrebungen der Avantgarde, bot aber der konservativ und nationalistisch geprägten Opposition breite Angriffsfläche.

Ein Anlass, bei dem sich der Einsatz für die Avantgarde von Tietze und Zuckerkanndl bündelten, war die Ausstellung Ittens in den Räumlichkeiten der Freien Bewegung. *„Der Besuch von Johannes Ittens Ausstellung ist allen Menschen zu empfehlen, die den Pionieren der Zukunftskunst (die ja allein nur stets Zeitkunst genannt zu werden verdient) geduldige, gläubige Gefolgschaft leisten wollen.“*<sup>263</sup> Tietze sprach in seinem Artikel noch vor der Beschreibung der eigentlichen Werke eine ausdrückliche Warnung vor dem Besuch aus. Der Hintergrund dafür waren die Erfahrungen mit dem Publikum welche der „Bund der geistig Tätigen“ in der zeitgleich stattfindenden Ausstellung im Künstlerhaus machen musste.<sup>264</sup> Mit seiner den Bericht abschließenden Bemerkung überraschte Tietze dann dennoch.

*„Wann haben wir von irgendeiner Kunst, die uns in diesen letzten Jahren geboten war, etwas von dieser Erhöhung und Erniedrigung empfangen [...]? Daß diese Bereicherung aber Ittens Werk entströmen kann, ist mir durch eigenes Erleben unbezweifelbar verbürgt; und deshalb wage ich trotz aller kleinnütigen Zweifel und Einwendungen, die in mir aufstehen, die Erfahrung zwanzigjähriger eifrigster Bemühung um alle Art von Kunst zu der Versicherung in die Wagschale zu werfen, daß in dieser Ausstellung das ernsteste Problem zeitgenössischer Kunst gewissenhafte und andächtige Auseinandersetzung fordert.“*<sup>265</sup>

Die Einzelausstellung Ittens in den Räumlichkeiten der Bewegung hatte auf mehrfachen Ebenen einen „katalysatorischen“ Effekt. Zu einem sah der Komponist Josef Matthias Hauer dort zum ersten Mal jene Bilder, die ihn zur Erfindung der Zwölfton-Musik inspirierten.<sup>266</sup> Zum anderen besuchte der Kunstpä-

263 Berta Zuckerkanndl (B. Z.), Johannes Itten, in: WAZ, Nr. 12312, 7.5.1919, S. 3.

264 *„[D]as größere Publikum aber, das nun zu diesem Werk zugelassen, ja eingeladen wird, muß ihm mit der gleichen völligen Fremdheit gegenüberstehen, die es etwa auch in der Expressionistenausstellung im ersten Stock des Künstlerhauses »Tisch' und Wände« mit den Ausbrüchen seiner kritischen Wut bedecken ließ.“* Vgl. Hans Tietze, Die erste Ausstellung der „Freien Bewegung“, in: DNT, Nr. 49, 11.5.1919, S. 11.

265 Ebenda.

266 *„Worin bestand die katalysatorische Wirkung der Bilder Ittens? Die Komplexität eines solchen Vorgangs läßt sich nur schwer fassen. Zu den wichtigsten Elementen, die Hauers tiefgreifendes Erlebnis ausgelöst haben dürften, gehören die in Ittens geometrischen Kompositionen angestrebte Totalität der Farben des zwölfteiligen Farbenkreises, der methodische Einsatz komplementärer Farbkontraste und die auf Zahlenverhältnissen aufbauende kompositorische Grundstruktur der geometrischen Bilder.“* Vgl. Bogner, Itten (zit. Anm. 210), S. 90.

dagoge Franz Čížek die Ausstellung. Über die Parallelen zwischen seiner Methode und jener von Itten sind zahlreiche Vergleiche angestellt worden. Außer einem kurzen Tagebucheintrag zu Čížeks Ausstellungsbesuch, haben sich aber keinerlei Hinweise auf einen näheren Kontakt erhalten.<sup>267</sup> Er unterrichtete zu diesem Zeitpunkt bereits seit einigen Jahren an der Wiener Kunstgewerbeschule und leitete dort den Kurs für Ornamentale Formen. Die Arbeiten seiner älteren Schüler orientierten sich unter seiner Anleitung während der Zwischenkriegszeit an den internationalen Avantgarde-Strömungen wie Expressionismus, Futurismus und Kubismus. Die in seinem Kurs entstandenen Werke wurden unter dem Namen „Wiener Kinetismus“ weltbekannt.<sup>268</sup>

Beide Tietzes setzten sich von Beginn an nahezu bedingungslos für Itten ein. Erica Tietze-Conrat organisierte 1919 einen Vortrag zum Thema „Über das Beschreiben von Bildern“ für Künstler und Kunsthistoriker.<sup>269</sup> Dabei erklärte Itten Grundregeln und Gesetzmäßigkeiten die er aus dem Studium von Alt-Meister-Gemälden ableiten konnte und wie er mit diesen Erkenntnissen seine eigenen neuen Werke schuf. Von Hans Tietze erschien außerdem noch ein Text über die Handzeichnungen Ittens<sup>270</sup>, den beispielsweise auch Zuckerkandl in ihrer Besprechung der Itten-Ausstellung bei der „Freien Bewegung“ auszugsweise aufgriff und reflektierte. Für ihren Einsatz ernteten beide Tietzes schlussendlich in der Öffentlichkeit heftigste Kritik.

*„Einer unserer gelehrten, fleißigsten und tüchtigsten Kunsthistoriker, Dr. H. Tietze, hat unlängst in einer Fachzeitschrift (»Die bildenden Künste«, Wien, bei A. Schroll) über die Arbeiten des expressionistischen Malers Itten einen geradezu dithyrambischen Aufsatz geschrieben, der unter Kennern ein ebenso allgemeines Schütteln des Kopfes erregt hat, wie seinerzeit die Antworten des Kandidaten Hironymus Jobs. Itten ist unter den Malern etwa das, was ein Gesundheitsbeter unter graduierten Ärzten. »Wie ist es nur möglich?« fragt man also.“<sup>4271</sup>*

267 Vgl. Sabine Plakolm-Forsthuber, Der Wiener Kinetismus im Kontext, in: Monika Platzer/Ursula Storch (Hg.), *Kinetismus. Wien entdeckt die Avantgarde*, Ausst.-Kat. Wien Museum, Ostfildern-Ruit 2006, S. 101. (= Sonderausstellung des Wien Museum, 331)

268 Vgl. Maximilian Kaiser, *Der Schritt in den Raum. Plastiken und Architekturutopien der Avantgarde im Wien der Zwischenkriegszeit*, Diplomarbeit, Wien 2011; Maximilian Kaiser, Franz (Cizek) Čížek (1865–1946) Maler und Kunstpädagoge, in: *ÖBL Online-Edition*, Lfg. 5 (25.11.2016), [http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1\\_C/Cizek\\_Franz\\_1865\\_1946.xml](http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_C/Cizek_Franz_1865_1946.xml) (Zugriff 6.4.2017).

269 Vgl. Erica Tietze-Conrat, Johannes Itten: Über das Beschreiben von Bildern, in: *DBK*, 2. Jg., 1919, S. 169–172.

270 Hans Tietze, Die Zeichnungen von Johannes Itten, in: *DBK*, 2. Jg., 1919, S. 89–96.

271 Adalbert Franz Seligmann (A. F. S.), *Kunstkenner*, in: *NFP*, Nr. 19845, 19.7.1919, S. 3.

Seligmann stützte sich in seiner Tietze-Kritik auf die negative Resonanz, welche das Buch „Methoden der Kunstgeschichte“ bereits 1913 innerhalb von Fachkreisen hervorgerufen hatte.<sup>272</sup> Konkret bezog er sich auf einen Aufsatz des Universitätsprofessors Karl Neumann (1860–1934). Stein des Anstoßes war darin eine von Tietze getätigte Aussage, dass die Qualität in die Museen, aber nicht in die Kunstwissenschaft gehöre.

*„Um der Gefahr der Subjektivität als des Todfeindes der exakt geglaubten Methode zu entgehen, soll hier ein Preis gezahlt werden, den das kunstgeschichtliche Studium nie zahlen kann, ohne sich aufzugeben. ... Ohne Qualitätsgefühl keine Kunstkritik. .... Endlich: Die Kunst ist wichtiger als die Methode der Kunstgeschichte. ...“<sup>273</sup>*

Als einen anderen prominenten Fachmann zitierte er noch den Museums-Experten Max Friedländer (1867–1958), der sich auch zu diesem Thema äußerte. Friedländer steuerte zu der Diskussion noch den Dilettantismus-Begriff bei. Dabei trennte er zwischen gutem und schlechtem Dilettantismus in Sachen Kunstbetrachtung. Seiner Meinung nach sei die wissenschaftliche Exaktheit und Methode, wenn sie nur der Sache selbst wegen betrieben werde, hier fehl am Platz.<sup>274</sup> Für Seligmanns Verständnis von Kunstkritik war und blieb das Erkennen von Qualität ein zentrales Leitmotiv seiner Tätigkeit. Dementsprechend hatte er seine Schwierigkeiten mit der durch Tietze vorgeschlagenen Methodik und letztlich auch mit Ittens Kunststil.

Jehudo Epstein verfasste noch polemischere Artikel gegen die Tätigkeit des Ehepaares Tietze für die Avantgarde als es Seligmann machte. Konkret griff er sie wegen der für ihn offensichtlichen Parteinahme für Itten an.

*„Heutzutage ist ein Maler, der sein Handwerk beherrscht, zur seltensten Erscheinung geworden. Das technische Können, in dem allein schon eine so große Zauberkraft stecken kann, ist uns aber verloren gegangen. Wer und was hat es verschuldet? Ein Teil der Schuld trifft die moderne Kunstschriftstellerei. Der heranwachsenden Künstlergeneration wird mit dem vielen Kunstgeschwätz der Kopf wirr gemacht. [...] Das Ehepaar Tietze verzapft in der Zeitschrift »Die bildenden Künste«, übrigens der einzigen bei uns erscheinenden ordentlich adjustierten Kunst-Zeitschrift, »Heurige Kunst«. Beide verfügen über eine gute und*

272 Vgl. Hans Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte. Ein Versuch*, Leipzig 1913.

273 Seligmann, *Kunstkenner* (zit. Anm. 271), S. 3.

274 Seligmann zitiert mehrmals aus ein und demselben Buch Friedländers. Vgl. Max Friedländer, *Der Kunstkenner* Berlin 1919.

*gewandte Feder. Es ist mir noch nicht gelungen, alle Gründe ausfindig zu machen, die sie veranlassen uns den Maler Itten so vehement und so oft anzupreisen. Etwas, das man selbst nicht versteht, anderen erläutern zu wollen, sich mit Superlativen über alles Sachliche hinwegsetzen zu können glauben, ist eine mißliche Sache. Ich halte es für meine Pflicht, mich gegen solche Anpreisungen aufs Heftigste aufzulehnen.*<sup>275</sup>

Interessant ist auch der zweite Teil des Artikels. Darin beschreibt er eine Anekdote die sich bei einer Begegnung zwischen dem Kritiker und dem Künstler im Gang vor dessen privater Kunstschule begeben haben soll. Epstein fragte Itten bei dieser Gelegenheit nach einer seiner Skulpturen. Dem Dialog nach wird es sich um die verschollene Gipskulptur „Der Mann“ gehandelt haben. Einen guten Einblick gibt ein kurzer Auszug daraus:

*„Ich: Sie haben auch eine Plastik, eine Figur ausgestellt. Bei dieser Figur hat der Hals die Form einer gewöhnlichen Schraube, der Bauch aber die eines Schiffspropellers. Wenn Sie dem Tone eine Form gegeben hätten, die meinem Auge überhaupt unverständlich ist und erklären würden: es stelle einen Mars oder eine Krabbe dar, so könnte ich mich damit abfinden, weil ich annehmen könnte, die Gegenstände spiegelten sich in Ihrem Auge anders als in dem meinigen. Da Sie aber eine Form anwenden, die auch meinem Auge als Schraube erkennbar ist, so bitte ich mir zu erklären, warum machen Sie eine Schraube und keinen Hals?*

*Der Meister: Was verstehen Sie unter einer Schraube?*

*Ich: Damit wir uns nicht mißverstehen, will ich Ihnen zeigen, was ich darunter verstehe. (Ich zeichne auf der Wand des Ganges eine Schraube.) Dies ist die Form die ich Schraube nenne und so sieht der Hals ihrer Figur aus.*

*Der Meister (nachdrücklich): Sie glauben, daß es eine Schraube sei. Haben sie schon einmal über das Wesen einer Schraube nachgedacht?*

*Ich: Ich gestehe, ich habe darüber noch nicht zu sehr nachgedacht.*

*Der Meister (mit Betonung): Na, sehen Sie! [...] Mit dem Verstande ist hier nichts zu machen. Das muß empfunden werden, es muß auch geübt und gelernt werden.*<sup>276</sup>

Nach Itten präsentierte die „Freie Bewegung“ 1920 noch zwei weitere Male internationale Gäste durch Einzelausstellungen. Einmal stellte bei ihnen der Berliner Künstler Erich Haeckel aus. Ein anderes Mal wurden Kunstwerke des unga-

275 Jehudo Epstein, Unerfreuliche Betrachtungen, in: WSMZ, 57. Jg., Nr. 44, 3.11.1919, S. 2.

276 Ebenda, S. 4.

rischen Künstlers Béla Uitz gezeigt. Uitz war bestens vernetzt innerhalb der ungarischen Exilcommunity in Wien und Teil der Avantgarde-Gruppe um Lajos Kassák. Gemeinsam gaben sie seit einigen Jahren die Zeitschrift „Ma“ (dt. heute) heraus, waren aber auf Grund ihres kunst- und kulturpolitischen Engagements während der Räterepublik in Ungarn 1919 zur Migration gezwungen gewesen. Im Dezember desselben Jahres organisierte dann die Gruppe einen Vortragsabend bei dem Konstantin Umanskij über die neue Kunst in Russland referierte und Dias von Werken der Künstler Alexander Rodtschenko, Kasimir Malewitsch und Wladimir Tatlin zeigte.<sup>277</sup> Auf Basis dieses Vortrags veröffentlichte er unter gleichem Namen im darauffolgenden Jahr ein Buch.<sup>278</sup> Interessanterweise widmete gerade Seligmann diesem Buch ein längeres Feuilleton.

*„Nach einem kurzen Rückblick auf die »alte« Schule, zu der nicht nur die sogenannten Realisten wie Rjepin, sondern nach dem Standpunkte des Verfassers auch schon die Impressionisten (Sferow u.a.), die Symbolisten, Stilisten, ja sogar die Futuristen (die man also jetzt schon besser Imperfektisten nennen könnte) zählen, werden die zahllosen neuen und neuesten Richtungen und ihre Vertreter besprochen. [...] Umanskys Buch ist in einem durchaus sachlichen, absichtlich leidenschaftslosen Ton gehalten. Doch weht einem daraus ein eiskalter Fanatismus entgegen. Auch eine politische Absicht ist nicht zu verkennen. [...] »Wir bewundern vorläufig den Mut der Kämpfer, aber noch nicht den Triumph der Sieger.« Und diese Worte gelten wohl nicht für Russland und seine Kunst allein.“<sup>279</sup>*

Zu der Passage über Tatlin merkte er mit Bedauern an, dass im Buch selbst leider keine einzige Abbildung zu diesem Künstler zu finden sei. Etwa zeitgleich erschienen zwei Beiträge unter dem Titel „Tatlinismus“ in einer Wiener Tageszeitung und einem Wochenblatt. Als verkürzte Formel diente dem Autor dabei eine Stilrichtung stellvertretend für einen von der internationalen Avantgarde losgetretenen Negativtrend. *„Der Tatlinismus ist der Schrittmacher der »totalen Materialisiertheit« unseres Lebens und opfert – ähnlich wie die Dadaisten in Deutschland und die Männer um die Zeitschrift »Valori Plastici« in Italien – dem »rational« meßbaren Ding die »Irrationalität« des Geistes und der Seele . . .“<sup>280</sup> Die Kunst des russischen Konstruktivismus wurde in Wien erstmals in*

277 Der einzige Bericht über diese Veranstaltung findet sich 1921 in der Februarausgabe von *MA* und stammt von Uitz. Vgl. Bogner, *Utopia* (zit. Anm. 20), S. 41.

278 Vgl. Konstantin Umanskij, *Neue Kunst in Russland 1914–1919*, München/Potsdam 1920.

279 Adalbert Franz Seligmann (A. F. S.), *Neue Kunst in Russland*, in: *NFP*, Nr. 20.140, 21.9.1920, S. 1–2.

280 Anonymus, *Tatlinismus*, in: *ÖIZ*, 29. Jg., H. 34, 23.5.1920, S. 497.

der ungarischen Zeitschrift „Egység“ (dt. Einheit) abgebildet, einer Zeitschrift die Uitz und Komját Aládar 1922 nach ihrer Rückkehr von der III. KOMINTERN in Moskau gegründet hatten.<sup>281</sup> *„The fine-arts policy of Egység reflected Uitz’s support of the Russian avant-garde. With the exception of a painting by Uitz, the art reproduced in the Viennese Egység was limited to the work of Russian avant-garde artists whom Uitz and Kemény had encountered in Moscow in 1921.“*<sup>282</sup> Mit der Herausgabe der eigenen Zeitschrift endete auch die Zusammenarbeit zwischen Uitz und Kassák. Kassák erzielte mit dem Gemeinschaftsprojekt „Buch neuer Künstler“ aus dem Jahr 1922, einer anderen Kooperation mit dem in Berlin lebenden Laszlo Moholy-Nagy, internationale Beachtung. Der deutsche Kunsthistoriker Walter Passarge (1898–1958) erwähnte es beispielsweise lobend in der Kunstzeitschrift „Der Cicerone“. Dort heißt es, dass eine *„tiefergehende Besprechung dieses Buches“* bedeuten würde *„sich in aller Gründlichkeit mit dem Problem des Konstruktivismus auseinandersetzen“*.<sup>283</sup> Passarge prognostizierte am Ende seines Artikels, dass es sich bei dieser Formensprache um ein *„Gerüst einer neuen, künstlerischen Sprache“* handle und das sie *„über kurz oder lang der künstlerische Ausdruck unserer Zeit“* werden würde.<sup>284</sup>

Während die einen über die weitere Entwicklung nachdachten, sahen die anderen bereits das Ende des Expressionismus und dadurch auch der internationalen Avantgarde-Bewegung gekommen. Tietze veröffentlichte dazu in der Zeitschrift „Kunstchronik und Kunstmarkt“, deren Wiener Redaktion er seit 1919 leitete, einen Text über zwei Bücher, die aktuell Gegenstand einer heftig geführten Debatte waren. Es handelte sich dabei um „Die Kunst in diesem Augenblick“ von Wilhelm Hausenstein (1882–1957) und um „Künstlerische Zeitfragen“ von Wilhelm Worringer.<sup>285</sup> In beiden wurde von seiten prominenter „Hüter und Vorkämpfer“ der Avantgarde die Krise des Expressionismus thematisiert.

---

281 In der zweiten Heftnummer wurden neben dem konstruktivistischen Manifest Ausstellungsansichten der „Zweiten-Frühlings-Ausstellung“ 1921 der Gruppe „OBMOKhU“ in schwarz-weiß abgebildet. Für die diesbezüglichen Hinweise danke ich Pál Deréky, Károly Kókai und Zoltan Peter. Vgl. *Egység*, Nr. 2, April – Mai 1922, S. 7–9.

282 Oliver A. I. Botar, From the Avant-Garde to „Proletarian Art“. The Emigré Hungarian Journals *Egység* und *Akaszott Ember*, 1922–23, in: *Art Journal*, Vol. 52, No. 1, spring 1993, p. 36.

283 Walter Passarge, Buch Neuer Künstler, in: *DC*, 15. Jg., H. 6, 1923, S. 252.

284 Ebenda.

285 Vgl. Wilhelm Hausenstein, *Die Kunst in diesem Augenblick*, München 1920; Wilhelm Worringer, *Künstlerische Zeitfragen*, München 1921.

*„Der Inhalt der Anklage ist nicht neu, und daß ein Ton der Selbstanklage mitschwingt, gibt ihr nur die Intensität erlebter Wahrheit; daß er diese Kunst geliebt und an sie geglaubt hat – und sie noch lieben und glauben möchte –, gibt Worringer das Recht, einen scharfen Strich zwischen sich und den Philistern zu ziehen, die sich am Genuß des Rechtbehaltenhabens mästen dürfen und nicht ahnen müssen, daß der Weg das Glück ist und nicht das Ziel und daß nur überwunden, nicht übersprungen haben, zu neuen Höhen führt.“<sup>286</sup>*

Wie zur Bestätigung von Tietzes Prognose, reagierte Seligmann erwartungsgemäß auf diese Bücher. In einem mehrseitigen Feuilleton schrieb er über den „sterbenden Expressionismus“, der nach seiner Erstveröffentlichung auch nochmal als Sonderdruck abgedruckt wurde. Darin hieß es:

*„Ich kann zwar nicht recht einsehen, warum etwas, das sich nachträglich als »Vergeblichkeit«, als »Irrtum« herausgestellt hat, erst im Nachhinein als solcher anerkannt werden darf. [...] Allein, ganz abgesehen von der Gültigkeit oder Ungültigkeit der so erlangten Resultate, – ist denn in der Kunst die Stilgattung, die »Richtung« das, worauf es ankommt? Ist es denn nicht vielmehr das Talent und das Können, das sich in dem einzelnen Werk ausspricht? Eine Richtung kann noch so fest auf bestimmten psychologischen Voraussetzungen fußen, kann noch so sehr ein »vitales Muß« sein, an dem die Entwicklung nicht vorbei kann, – wenn das, was darin hervorgebracht ist, sich als künstlerisch unzulänglich erweist, so wird es trotz seiner »inneren Notwendigkeit« nicht einen Deut mehr wert sein. Und das gilt wohl für keine Kunstrichtung in solchem Maße, wie für den modernen Expressionismus.“<sup>287</sup>*

Trotz alldem empfahl er seinen Lesern das Buch als spannende, fesselnde und geistvolle Lektüre. Hintergrund war jener, dass Seligmann bereits einen Wandel bei den jüngeren Künstlern wahrzunehmen glaubte. Seiner Meinung nach begann sich bereits eine neue Generation herauszubilden, die sowohl auf traditionellen als auch auf expressionistischen Mitteln aufbaute. Auf diesen neuen Mittelweg sei es wert zu setzen und läge die Zukunft der österreichischen Kunst.<sup>288</sup> Mit seiner verständigen Sicht auf den Expressionismus und dem Prü-

286 Hans Tietze, Künstlerische und kunstliterarische Zeitfragen, in *KKM*, Nr. 43, 22.7.1921, S. 773.

287 Adalbert Franz Seligmann (A. F. S.), Der sterbende Expressionismus, in: *NFP*, Nr. 20281, 13.2.1921, S. 3.

288 „Weit wichtiger als die Feststellung der Tatsache, ob der Expressionismus lebendig, tot oder halbtot ist, scheint mir etwas anderes, ein Umstand, der bei allen diesen Untersuchungen übersehen wird: daß nämlich ganz abseits vom Expressionismus, der mit ungeheurem Lärm alles andere übertönt, sich nach und nach eine gesunde, zielbewußte, an die Tradition nach Möglichkeit anknüpfende und doch zeitgemäße Kunst in der Stille heranzubildet, die einerseits die koloristischen Errungenschaften des Impressionismus wie auch manche Mittel des Expressionismus verwendet, so daß dem Bedürfnis nach stillvoller Form im guten Sinn dekorativer Wirkung

fen der Argumente unterschied er sich in seiner Position deutlich von Trautzl. Sein Resümee liest sich dagegen wie ein Tritt gegen einen bereits am Boden liegenden und angezählten Gegner. „*Das Können soll wieder auf den Thron erhoben werden – und da werden alle die Nichtlinge und Neidlinge, die Manifestanten und Malkontenten in ihr verdientes Nichts zurücksinken.*“<sup>289</sup>

Seine 36. Ausstellung konnte der Hagenbund 1920 wieder in der Zedlitzhalle organisieren. Die darauffolgenden dort veranstalteten Ausstellungen profitierten von einem laufenden Zuwachs jüngerer Künstler wie etwa Carry Hauser, Fritz Schwarz-Waldegg, Viktor Tischler und Ernst Wagner. Die älteren im Bund verbliebenen Mitglieder waren nur mehr eine kleine Gruppe. Die selbstverschriebene Verjüngungskur sicherte den Fortbestand des Vereins. Dies war dadurch möglich geworden, weil sich die kleineren Vereine wie die „Neue Vereinigung“ oder die „Freie Bewegung“ mit der Zeit auflösten und auf die großen Vereine aufteilten. Erste Ausstellungen brachen mit bestehenden Konventionen, z.B. wurde verstärkt auf Vermittlungsprogramme wie Vorträge oder Führungen gesetzt (37. Hagenbund-Ausstellung, 1920), Manifeste abgedruckt (Kollektion Hildegard Jone und Josef Humplik, 1920) und Bilder nicht aufgehängt, sondern lediglich an die Wand gestellt (5. Ausstellung der Freien Bewegung, 1921). Internationale Gäste wie die „Neue Münchner Secession“ beschränkten ihre Beteiligung in der ersten Zeit auf das Einsenden von Graphik und kleineren Gemälden, da die Einfuhr von Kunstwerken und die damit verbundenen Speditions- und Versicherungskosten die finanziellen Möglichkeiten der Vereinigung überstiegen.<sup>290</sup>

Roessler beendet 1922 seine Tätigkeit für die „Arbeiter-Zeitung“. Er, der schon seit 1919 mit dem Avalun-Verlag in Kontakt stand, wurde in der Folge kaufmännischer Geschäftsführer desselben Verlags.<sup>291</sup> Auf Roesslers Initiative hin wurden Graphikserien von Künstlern in das Verlagsprogramm aufgenom-

---

*Genüge getan wird; daß ein großer Teil des begabten künstlerischen Nachwuchses sich dieser Richtung zugewendet und daß damit die Gewähr für eine gedeihliche Zukunft gegeben ist. Das ist ein wahrer Trost in diesen tollen Zeiten.*“ Ebenda, S. 4.

289 Viktor Trautzl, Der sterbende Neo-Expressionismus, in: *RP*, 28. Jg., Nr. 11, 12.1.1921, S. 1.

290 Vgl. Maximilian Kaiser, [37.] Ausstellung des Künstlerbundes Hagen [II. Teil Kollektion Neue Münchner Secession], in: Agnes Husslein-Arco/Matthias Boeckl/Harald Krejci (Hg.), *Hagenbund. Ein europäisches Netzwerk der Moderne (1900–1938)*, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere, München/Wien 2014, S. 183.

291 Maximilian Kaiser, Ein Magister der Wortmagie, ein Ekkehard der österreichischen Neukünstler oder ein Meister lebendiger Kunstbetrachtung? Auf den Spuren des Kunstkritikers Arthur Roessler, in: *Biographie des Monats*, Februar 2017, <https://www.oeaw.ac.at/acdh/oeb1/biographien-des-monats/februar-2017/> (Zugriff 2.4.2017).

men und verlegt. Ab 1923 übernahm er dann die Büroleitung des Österreichischen Werkbundes für den er auch als Vorstandsstellvertreter tätig war. Im Zuge dessen war er bis 1925 beschäftigt und an diversen Projekten des Vereins beteiligt. So beispielsweise auch an der Organisation der internationalen Kunstgewerbeausstellung in Paris, für die Josef Hoffmann die künstlerische Organisation übernahm und in der Friedrich Kiesler seine „Raumstadt“ präsentieren konnte. Das bedeutete aber gleichzeitig, dass in der Zeit zwischen 1922 und 1925, dem Zeitpunkt in dem er für die neugegründeten „Wiener Neuesten Nachrichten“ als Referent zu arbeiten begann, keine Rezensionen mehr erschienen sind. Eine ähnliche Situation wie bei den Tietzes. Bei ihnen verlagerte sich die Kritikertätigkeit nach München bzw. auf die „Münchner Allgemeine Zeitung“.<sup>292</sup> Die öffentliche Opposition gegenüber der Arbeit Tietzes nahm bis 1925 mehr und mehr zu, da er mit der Aufgabe betraut war eine umfangreiche Museumsreform umzusetzen. Dazu gehörte es auch einzelne Sammlungsbestände herauszulösen und mit anderen zusammenzuführen.<sup>293</sup> Dadurch entstand u.a. das Museum Albertina in seiner modernen heute noch bestehenden Form. Im Zuge dieser Reformtätigkeit kam es naturgemäß zu nicht unumstrittenen Entscheidungen (Kunstrückgabe nach Italien 1919, Gobelinsammlung 1920, Dublettenverkauf der Albertina 1921–1925 usw.) die mit Tietze und Personen aus seinem Kreis verbunden wurden. Damit stieß er bei den Gegnern dieser Reform auf heftigen Widerstand und war häufig öffentlicher Kritik ausgesetzt.<sup>294</sup> Als Hans Tietze einen Vortrag über die modernen Kunstströmungen Anfang November 1923 im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie hielt, notierte sich Erica folgendes in ihr Tagebuch: „Saal ganz voll. Unerhört viele Bekannte. Ich nachher zu Hans: »Es waren so viel Künstler da wie bei einer Protestversammlung gegen dich.«“<sup>295</sup> Er beendete schlussendlich seine Beamtenlaufbahn und widmete sich neuen Projekten. Eines davon war die im Jahr

---

292 Dieser Hinweis ist den Tagebüchern Erica Tietze-Conrats entnommen. Die Tatsache, dass ihre Artikel dort unter ihrem Klarnamen erschienen sind, machte eine Bestätigung der mittlerweile digitalisierten Tageszeitung (abrufbar unter digiPress, BSB) leicht. Vgl. Alexander Caruso (Hg.), *Erica Tietze-Conrat Tagebücher. Mit Geleitworten von Edward Timms und David Rosand*, Bd. 1: Der Wiener Vasari (1932–1926), Wien/Köln/Weimar 2015, S. 209, 289.

293 „So wurde nach einem vom Ministerialrat Professor Dr. Hans Tietze ausgearbeiteten Reformprogramm im Bereiche der dem Unterrichtsministerium unterstehenden Institute bereits damit begonnen, vordem räumlich und administrativ getrennte Sammlungen verwandter Art »zusammenzulegen« [...]“ Vgl. Hans Ankwicz-Klee-hoven, Die Neuordnung des staatlichen Musealwesens, in: *WZ*, Nr. 146, 23.6.1923, S. 1–4, hier 1.

294 Davon berichtet auch Erica Tietze-Conrat mehrmals in ihrem Tagebuch. Vgl. Caruso, *Tagebücher* (zit. Anm. 292), S. 40, 34, 107, 119, 125, 129, 136, 311.

295 Ebenda, S. 132.

1923 gegründete Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst.<sup>296</sup> Der Verein setzte sich die „Erweckung und Förderung moderner Gesinnung auf allen Gebieten geistigen Lebens“ zum Ziel und plante das durch die Veranstaltung von Vorträgen, Ausstellungen und die Unterstützung von Künstlern zu erreichen.<sup>297</sup> Das erste Treffen vor der eigentlichen Gründung der Gesellschaft fand in der Albertina statt. Roessler nahm gemeinsam mit den Künstlern Rudolf Glotz und Erich Lamm daran teil und notierte sich am 30.1.1923 wen er bei diesem Anlass angetroffen hatte.

*„Mit [Rudolf] Gl[otz] u[nd] [Erich] Lamm in d[ie] »Albertina« zur Sitz[un]g d[es] vorbereitenden Comités d[er] Gesellschaft z[ur] Förderung moderner Kunst: Gesprochen mit Prof. Hoffmann, H[o]f[frat] Stix, Tietze, Rathe, [Richard] Ernst, Ankwicz, Grimschitz, Merkl, Kiesler, Hauser, Jungnickel, Lili Steiner, Laske, Tal, Fontana, Dr. Glück usw.“<sup>298</sup>*

In derselben Zeit begann Seligmann neben seiner Tageskritik den Schwerpunkt seiner Tätigkeit auf bestimmte Fragestellungen zu verlagern und schrieb je nach Thema mehrteilige Essays. Nach dem schon früher erwähnten Text mit dem Titel „Der sterbende Expressionismus“ aus dem Jahr 1921, schrieb er noch weitere Artikel, die er der aktuellen Kunstbetrachtung („An der Kunst vorbei“ 1921/1922), der Kunstpädagogik („Erziehung zur Kunst“ 1928) oder der Frage des Zeitgeists („Das Gesicht der Zeit“ 1925 und „Der Zeitgeist und die Kunst“ 1929) widmete.

Nach dem Abgang Roesslers übernahm Alfred Markowitz den Job als Referent der „Arbeiter-Zeitung“. Bei der „Volks-Zeitung“ war es der Schriftsteller Max Roden der Eduard Kapralik nachfolgte. Im Fall der Wochenzeitung „Der Morgen“ übernahm nach dem Tod Richard Guttmanns der Kunsthistoriker Max Ermers das Kunstreferat. Es kam zu diesem Zeitpunkt also zu einem mehrfachen Wechseln der am Diskurs teilnehmenden Akteure.

Nach der Veranstaltung einer Ausstellung von Werken des Bildhauers Anton

---

296 Auf der Liste der Gründungsmitglieder der GFMK aus dem Jahr 1923 sind folgende Kritiker und Kunsthistoriker zu finden: Hans Ankwicz-Kleehoven, Otto Benesch, Ernst Buschbeck, Max Eisler, Max Ermers, Bruno Grimschitz, Heinrich Glück, Fannina Halle, Franz Martin Haberditzl, Hugo Haberkfeld, Franz Ottmann, Kurt Rathe, Arthur Roessler, Max Roden, Heinrich Schwarz, Karl Maria Svoboda, Alfred Stix, Berta Zuckerkandl und Hans Tietze. Vgl. WStLA, A 32 Gelöschte Vereine, Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst: 1161/1923.

297 Caruso, *Leben in der Kunst* (zit. Anm. 22), S. 14.

298 Bis auf die Person namens „Tal“, die nicht zu identifizieren ist, finden sich alle auch auf der Liste der Gründungsmitglieder der GFMK. Roessler, *Tagebuchbeintragungen* (zit. Anm. 92), o. S.

Hanak, setzte die GFMK ihre Aktivitäten mit einer Ausstellung des Künstlers Béla Uitz im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie fort (s. Kapitel 5.3.3). Unter den von Uitz bei dieser Gelegenheit gezeigten Gemälden und Graphiken, befand sich vermutlich auch sein Graphikzyklus zu der Ludditenbewegung.<sup>299</sup> Die Tatsache, dass Schülerinnen und Schüler der Čížek-Klasse diese Werke gesehen haben, lässt sich bei einem Vergleich mit zeitgleich entstandenen Arbeiten von Erika Giovanna Klien, Elisabeth Karlinsky, Marianne (My) Ullmann, Margarete Hamerschlag und Otto Erich Wagner deutlich nachvollziehen.<sup>300</sup>

Kurz vor Beginn des Sommers wurden im Künstlerhaus die Entwürfe für ein Denkmal zur Erinnerung an die Auslandshilfe für Österreich ausgestellt (Abb. 12). In der Jury saßen u.a. der Bildhauer Edmund Hellmer und der Architekt Peter Behrens, also sowohl Vertreter des konservativen als auch des modernen Lagers. Der Gewinner des Wettbewerbs, der Architekt Ernst Lichtblau, wurde auf Grund des Widerstands konservativer Künstlerkreise in den Tageszeitungen aufs heftigste angefeindet. Unter dem öffentlichen Druck wurde die Jury so weit gebracht, dass sie schlussendlich nachgab und ihre Entscheidung revidierte. Die Kritiker waren damit scheinbar aber noch nicht zufrieden gestellt und es kam wie es kommen musste. Am 30. Juni kam es in der Ausstellung im Künstlerhaus zu einem Tumult, bei dem das Wettbewerbsmodell zerstört wurde.<sup>301</sup>

*„Den vereinigten Bemühungen der Herren Benedikt und Funder sowie ihrer »ästhetischen« Helfer in der »N.Fr.Pr.« und der »Reichspost« ist es gelungen, ein Bubenstück zu provozieren, das eine wirkliche Kulturschande für Wien ist. [...] Vor dem Entwurf des Professor Lichtblau hatte sich eine Gruppe gebildet, aus der abfällige Bemerkungen gegen das Modell fielen, die unmittelbar aus der »Reichspost« stammen, wie der Entwurf stellte einen »Sarkophag« dar, auf dem sich eine »Fratze« an einem »Marterpfahl« aufrichte. Durch*

299 Es hat sich zu diesem Ereignis kein Katalog erhalten. Deshalb kann man nicht rekonstruieren, welche Werke dort ausgestellt wurden. Darauf weist auch Caruso hin. Vgl. Caruso, *Leben in der Kunst* (zit. Anm. 22), S. 25.

300 Vgl. Bogner, *Utopia* (zit. Anm. 20), S. 41; Monika Platzer, „Kinetismus = Pädagogik – Weltanschauung – Avantgarde“, in: Monika Platzer/Ursula Storch (Hg.), *Kinetismus. Wien entdeckt die Avantgarde*, Ausst.-Kat. Wien Museum, Ostfildern-Ruit 2006, S. 22. (= Sonderausstellung Wien Museum, 331)

301 Chronologie des Skandals: Jury-Entscheidung Ende Mai, Ausstellung im Künstlerhaus 10. bis 29. Juni, Kritik der Jury ab 19.6.1923, Protestnote der Bildhauer-Vereinigung 22.6.1923, Gegendarstellung durch Karl Marilaun 23.6.1923, Revidierung des Juryentscheids 23.6.1923, Zerstörung des Modells 29.6.1923, Stellungnahme „Ein Wort an die Wiener Künstlerschaft“ von Carl Moll nach einem Gespräch mit Marilaun 1.7.1923 und Gerichtsprozess Oktober bis Dezember 1923.

*diese Bemerkungen ermuntert, trat Aufhauser zu dem Modell und gab ihm einen Stoß, so daß es gegen die Mauer anfiel. Es wäre jedoch nicht auf den Boden gefallen, wenn nicht ein Mann, den niemand von den Zeugen zu kennen behauptet, und den man als etwa dreißig Jahre alt, mittelgroß, schlank beschreibt, das Modell mit beiden Händen erfaßte und es mit großer Wucht zu Boden geworfen hätte. Nun ging es in Trümmer. Dabei rief Aufhauser aus: »Das gehört nicht daher!« Die übrigen Besucher klatschen Beifall und brachen in Bravorufe aus.<sup>302</sup>*

Der Fall des 25jährigen „Steinkonstrukteur und Werksleiter“ Otto Aufhauser landete im Herbst dann schließlich vor Gericht. Zur Überraschung aller Beteiligten wurde der Angeklagte in erster Instanz freigesprochen. Bei der Berufung erfolgte lediglich ein bedingter Schuldspruch mit einer geringen Geldstrafe bzw. 24-stündigem Arrest. Dieser Urteilsspruch hatte einen fahlen Beigeschmack und die Wirkung eines Freibriefes gegenüber zukünftigem Vandalismus. Daher mag es nicht weiter verwundern, dass es im darauffolgenden Jahr zu mehrfachen Attacken auf in Wien ausgestellte Kunstwerke der Avantgarde kam.<sup>303</sup> Ein Zusammenhang der auch von Max Eisler (1881–1937) betont wurde.

*„Wer sind die Schuldigen? Die Attentäter und ihr Anhang werden sagen: die Künstler. [...] Arm in Arm mit lichtscheuen Subjekten, die das aufgeklappte Messer in der Tasche bereit halten, erscheint der gut gelaunte Zeilenschreiber und sein Komplize mit dem flotten Zeichenstift, die Behörden formieren sich zur schützenden Nachhut. Wie war das möglich geworden? Nun, die Sache begann mit jener Respektlosigkeit, die mittelmäßige oder unberatene Kunstkritiker gegen alles verbreiteten, was die Zeit seit van Gogh an neuer unabhängiger Bewegung hervorbrachte. Die nächst Folge war, daß sich die meisten ernsteren und berufenen Sachverständigen von der Mitarbeit an den Tagesblättern zurückzogen und den Dilettanten das Feld überließen.“<sup>304</sup>*

---

302 Anonymus, Ein Bubenstück gegen ein Kunstwerk. Das Modell des Professor Lichtblau zertrümmert, in: *AZ*, 35. Jg., Nr. 177, 30.6.1923, S. 4.

303 Nach den ersten Attacken auf Gemälde in der Frühjahrsausstellung im Hagenbund, folgte eine Weitere auf ein in der Neuen Galerie ausgestellttes Werk Oskar Kokoschkas. Vgl. Tessmar-Pfohl, *Neue Galerie* (zit. Anm. 22), S. 114–116.

304 Max Eisler (M. E.), Gegen die Kunst, in: *MOR*, 15. Jg., Nr. 46, 17.11.1924, S. 6.

# Der Kampf um das Glödsdenkmal.

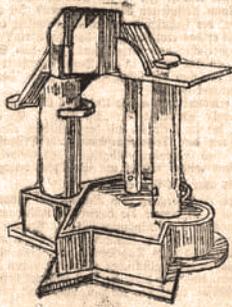
Es ist nicht nötig, eine Fortsetzung auf dem Gebiete des Kunstwesens zu sein, um über ein Kunstwerk eine eigene Meinung abgeben zu können. Ja, ich bin sogar der Ansicht, daß Werke, die für die Allgemeinheit gedacht sind, nicht so sehr von den Fachleuten begutachtet und kritisiert werden sollen, als vielmehr von jenen Menschen, die sich keuschen empfinden, von Kunst besonders viel zu verstehen, aber nicht achtlos an Denkmälern der Schönheit vorbeizugehen und insinuirten Großpreiswert einer Kunst zu finden. Hauptächlich vor wieder einmal ein Streit in der Öffentlichkeit über die Errichtung des Preisrichterkollegiums in Angelegenheit des Denkmals, das der Kaiserliche Hofrat sein sollte. Schon die Stellungnahme der Kunst einerseits, die begeisterte Befürwortung der mit dem Kaiserlichen Hofrat, andererseits die noch heftigeren Kritiken gegen die preussischen Kunstwerke haben die öffentliche Meinung der Bevölkerung für diese Angelegenheit erweckt. Endlich sieht man wieder einmal die Vollen im Kunstkreis gefüllt, und zwar erstlichweise nicht nur von Bildhauern, Malern, Architekten und sonstigen Angehörigen der Kunst, sondern namentlich auch von denen, die sich in nachfolgenden einleiten zu können und zu wollen, mit zunehmendem Verständnis den aufgestellten Werken gegenübersteht. Wenn die Juroren, die ja gewöhnlich ausgezeichnete Künstler sind und die, meines Erachtens, noch der weitestgehenden Befreiungen ihrer eigenen Urteilsfähigkeit übergeben haben, wissen wollen, was sie mit ihren Entscheidungen anrichten werden, so genügt es, wenn sie sich eine Stunde lang vor die vorangestellten Entwürfe stellen und schauen, wie das Publikum sich über die verschiedenen Modelle äußert. Entweder es sucht ein Mädel über die Höhe des Sockels oder man hört stänische Klänge der Gestalt; und schließlich stellt es nicht an Bemerkungen des Schöners, die an dem Bestande derjenigen Zweifel, welche den Mut haben, diesen Vorschlägen die Aufhängung eines Preises zuzuerkennen. Selbstverständlich steht der Entwurf des Professors Sigblom, der den ersten Preis be-

trifft, ist interessant, es ist geistreich, aber es ist ungesund, höchst — und es ist höchst ungesund, ob es in der Beförderung vorzuziehen wirken würde. Es kam doch nicht die Ansicht sein, Wien mit einem Denkmal zu beglücken, das sich öffentlich bemüht, der Schönheit aus dem Wege zu gehen. Was hat es für einen Wert, wenn ein paar fünfzigsteiler finden, daß es dem Künstler gelungen ist, einen interessanten Gedanken in seiner Art festzuhalten, wenn die Allgemeinheit ihn nicht versteht, und das Werk bei niemand ein freudiges, erhebendes Gefühl auslösen kann.



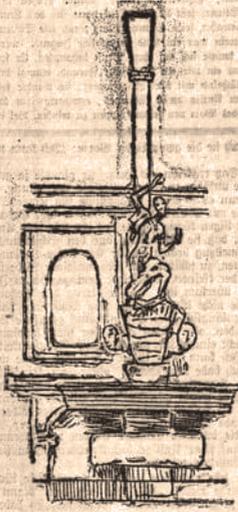
Zweiter Preis. Anton Griesner.

Während das mit dem zweiten Preis bedachte Denkmal schon gewissen Gesetzen der Schönheit entspricht und die Idee des Gütenden und des Gebenden in einer reinen und gefälligen Art dargestellt, ohne deshalb besonderen Anspruch auf Originalität erheben zu können, steht man dem anderen, gleichfalls prämierten Entwurfe, geradezu schmerzlos gegenüber. Was hier den Künstler und den Juroren eingefallen ist, wird mit Ausnahme dieser beiden Schichten kein Sterblicher verstehen können. Das eine ist irgend ein hölzernes Stammengerippe, das andere, das erstenscheinende nicht preisgegeben ist, ein Baumgerüst über ein mittelalterliches Holzerwerkzeug, aber ein Denkmal, das Wille, Menschlichkeit und Güte verkörpern soll, ist es nicht. Sich ernstlich mit diesen Entwürfen überhaupt zu beschäftigen, kann niemand zugezwungen werden, es sei denn, daß man eine Sammlung der Verirrungen von Künstlern und Juroren anlegen und diese Scherlichkeiten als vorbildliche Beispiele dieser Kategorie zur ewigen Erinnerung aufbewahren will.



Dritter Preis. Ant. Wilhelm und Waldemar Beer.

Unter solchen Umständen ist es nicht ungerichtlich, daß in Künstlerkreisen gegen das Preisrichterkollegium schwere Angriffe erhoben werden, die die Grenzen der üblichen Kritik weit hinaus überschreiten. Ich weiß nicht, ob die Preisrichter mit ihrem Ausschlagung recht haben, ich weiß nicht, inwieweit die Konkurrenz sich aus persönlichen



Erster Preis. Prof. Ernst Sigblom.

beizugehen, im Mittelpunkt der Diskussion. Es wäre ungerichtlich, wollte man behaupten, daß dieser Kunstpreis Merkmale von Eigenart abgebrochen werden können. Denn die Sache ist vollkommen recht interessant und man erkennt, daß der Künstler, der seine Gedanken in die Form eines Denkmals gefaßt hat, viel Geist besitzt und manches Interesse in sein Modell hineingeworfen wurde. Es

Abb. 12: Darstellung der verschiedenen Denkmalentwürfe in der Tageszeitung „Der Morgen“ (Der Morgen, 14. Jg., Nr. 26, 25.6.1923, S. 6; Österreichische Nationalbibliothek | ANNO)

Zu solchen Vorfällen wird es noch mehr zu berichten geben, wenn es um die Ereignisse des darauffolgenden Jahres gehen wird. Parallel zu den Begebenheiten im Künstlerhaus gastierte im Juni 1923 bei Würthle auch noch die Berliner Galerie „Der Sturm“. Herwath Walden war dazu extra nach Wien angereist und hielt einen Vortrag in der „Österreichischen Ingenieurs- und Architektenvereinigung“ über den „Wendepunkt der Kunst“.

*„Indem er mit einer wegwerfenden Geste mit den bisherigen Kunststilen abrechnete, setzte sich Walden mit den verschiedensten Nuancen des Expressionismus auseinander, die in eine Verherrlichung des Abstrakten auslief. [...] Er fand bei einem größtenteils aus ganz jungen Leuten zusammengesetzten Publikum einige Zustimmung.“<sup>305</sup>*

Mit dem Hinweis, dass Walden vor allem beim jüngeren Publikum punkten konnte, reüssierte ein anonym Bericht im „Neues Wiener Journal“. Vor dem Hintergrund der in der Wiener Galerie Würthle gezeigten Werke berichtete Alfred Markowitz detaillierter von diesem Ereignis. Das in diesen Bildern auch Gegenstände vorkommen können, es also auch ein gegenständlicher Expressionismus existiere, hatte Walden in seinem Vortrag erwähnt. Das berichtete Markowitz seinen Lesern und schloss daran gleichzeitig seine Kritik.

*„Auch diesen Satz könnte man hinnehmen, wenn mit ihm besagt sein sollte, dass der Gegenstand nicht als solcher, sondern nur insofern, als er der Farbe ihre Gefühlsrichtung zu geben habe, von Wesen sein. [...] In einer Reihe von Fällen ist aber selbst diese Erklärung nicht möglich, weil dann so absonderlich stilisierte Dinge vorkommen, dass man an bestimmte Nebenabsichten um so eher denken muss, als dabei von einem Rhythmus von Farbformen nur bedingt die Rede sein kann.“<sup>306</sup>*

In dieser Phase ist zu beobachten, dass sich auch die Künstlervereinigungen verstärkt mit der Presse zu beschäftigen begannen. Ein Beispiel sind die Mitteilungen des OeKBs. Anfangs findet man in den kleinen Heften transkribierte Passagen aus Zeitungsberichten. Ab 1926 wurden dann diese durch Namenslisten der in Artikeln erwähnten Mitglieder ersetzt. Stand ein Pluszeichen neben

---

305 Anonymus, Vortrag Herwath Waldens über den Expressionismus, in: *NWJ*, Nr. 10614, 7.6.1923, S. 8.

306 Alfred Markowitz (A. M.), Gegenstandslose Kunst. Zur Ausstellung der Berliner Kunstzeitschrift „Der Sturm“, in: *AZ*, 35. Jg., Nr. 159, 12.6.1923, S. 7.

einem Namen, hieß das, dass zusätzlich zu der Erwähnung auch noch ein Werk des Künstlers abgebildet wurde.<sup>307</sup>

Auch die „Ständige Delegation der bildenden Künstler Österreichs“ ein Zusammenschluss der drei Vorstände der Künstlervereinigungen Genossenschaft, Secession und Hagenbund zu einer Dachorganisation, ab 1925 auch der Kunstschau, setzte sich von Anfang an dafür ein die Ausstellungsbedingungen ihrer Mitglieder zu verbessern.<sup>308</sup> Ein Schreiben aus dem Archiv der Secession belegt auch einen diesbezüglichen Versuch Einfluss auf die Kunstreferenten der Tageszeitungen auszuüben.

*„Präsident [Emanuel Hegenbarth, Anm. des Autors]: Macht darauf aufmerksam, daß die Zeitungen immer nur für Theater u[nd] Musik eine ständige Rubrik haben, für die Bildende Kunst aber nicht; man müsse etwas tun, dem abzuhelpfen!*

*Hofr[at] Hellmer: Es sind auch die Besprechungen von Ausstellungen immer mangelhaft und oberflächlich!*

*Pr[ofessor] Stauer: auch müssten die Eröffnungen rechtzeitig gedruckt werden; meist liest man solche Notizen erst spät nach dem Tage der Eröffnung!*

*Hohenberger: man müsse bei den führenden Zeitungen darauf drängen, betont aber, daß dies lediglich im Sinne der 3 Vereinigungen geschehen soll.“<sup>309</sup>*

Mit dem Abflauen des Expressionismus wurde auch das Thema einer österreichischen Kunst vermehrt diskutiert. Dazu passend veröffentlichte 1923 der Almathea-Verlag ein Buch das Anton Faistauer über den Stand der österreichischen Malerei geschrieben hatte.<sup>310</sup> In einem schon 1920 erschienenen Artikel in der Zeitschrift „Der Merker“ versuchte Faistauer seine Sicht auf eine neue Traditionslinie bzw. Schule der Österreichischen Malerei in Worte zu fassen.<sup>311</sup> Sie begann bei Klimt, ging weiter mit Schiele und Kokoschka, bis hin zu seinen Kollegen Franz Wiegele, Anton Kolig, Felix Albrecht Harta oder Albert Paris

307 Vgl. *Mitteilungen des Österreichischen Künstlerbundes*, Folge 4, April 1926, S. 3–4.

308 Für einen kurzen Überblick über die Entstehungsgeschichte dieser 1918 gegründeten Dachorganisation s. Verena Gamper, Österreichische Kunst-Ausstellung 1900–1924. Wien und die Bundesländer, in: Agnes Husslein-Arco/Matthias Boeckl/Harald Krejci (Hg.), *Hagenbund. Ein europäisches Netzwerk der Moderne (1900–1938)*, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere 11.10.2014–1.2.2015, München/Wien 2014, S. 197.

309 *Protokoll der Ständigen Delegation*, Sitzung vom 4.5.1923, Archiv der Secession.

310 Vgl. Anton Faistauer, *Neue Malerei in Österreich. Betrachtungen eines Malers*, Wien 1923.

311 Anton Faistauer, Österreichische Malerei, in: *Der Merker. Österreichische Zeitschrift für Theater und Musik*, 11. Jg., H. 2, April – Juni 1920, S. 283–289.

Gütersloh. Er beschrieb darin die Entwicklung aus einer sehr persönlichen Perspektive. Das heißt, dass darin nur jene Künstler erwähnt wurden, die ihm bekannt waren oder die er einmal persönlich kennen gelernt hatte. Als Positivum merkte Otto Stoessel (1875–1936) in seiner Buchbesprechung an, dass er die Eigenart des Österreichischen treffend in diesem Werk charakterisiert findet.

*„Das Problem Oesterreich, das nicht aufgehört, sondern eigentlich erst begonnen hat, als dieser Staat verschwand und sein fragwürdiger Rest sich hungern und frierend in seinem engen Winkel einzurichten anschickte, leitete, wie billig, diese Betrachtungen ein und folgt ihnen bis zum Schluß, denn nirgends in Europa sind fremde, exotische Einflüsse auf westliche Künstler so organisch und schicksalhaft, darum so natürlich und gerecht gewesen wie hier.“*<sup>312</sup>

Aus heutiger Perspektive überrascht es dann dennoch, dass die Avantgarden, subsummiert unter den verschiedenen Varianten der Ismen, in dem Buch so schlecht wegkamen. Es gilt nämlich als Fakt, dass die von Faistauer beschriebenen Künstler, als sie fünf Jahre zuvor gemeinsam in der Secession ausgestellt hatten, alle samt noch Expressionisten waren. Für Stoessel stand das aber in keinem so deutlichen Widerspruch. *„Man muß diese eigentlich ganz unpolemischen, ruhigen Worte über den »Kubismus«, »Expressionismus« und anderes lesen, um zu erfahren, wie die wirklicher Maler, ein wirklicher Verstand, Allerweltsexzesse ansieht und abtut, die unter solchem Gesichtswinkel wahrlich – nicht der Rede wert sind.“*<sup>313</sup>

Interessant ist auch die auffallende Schnittmenge zwischen den Künstlern die Faistauer in seinem Buch nennt und jenen, die Roessler etwa für „Kritische Fragemente“ ausgewählte hatte. Die Entstehung von „Neue Malerei in Österreich“ wird noch klarer bei einem Blick in die Monographie, welche Roessler in der Nachkriegszeit über den Künstler veröffentlichte. Dort steht tatsächlich, dass Stoessel und Roessler den Künstler dazu ermutigt hatten dieses Buchprojekt in Angriff zu nehmen.

*„Die gleiche Beobachtung hat auch Freund Stoessel gemacht, mit dem ich mich einigemal darüber unterhielt. Wir kamen beide zu der übereinstimmenden Meinung, daß wir Sie unbedingt ermutigen sollen zur Niederschrift Ihrer Gedanken über das Schaffen jener Ihrer*

---

312 Otto Stoessel, Neue Malerei in Oesterreich, in: AZ, 35. Jg., Nr. 191, 14.7.1923, S. 7.

313 Ebenda.

*Kollegen, welche Sie für die zukunfrüchtigsten Talente der Neukunst in Österreich ansehen und schätzen.*<sup>314</sup>

In Sachen Publikum machte Seligmann September 1923 eine interessante Beobachtung bei der Ausstellung „Von Föger bis Klimt“ in der Secession.

*„Der untrüglichste, vielleicht der einzige Beweis dafür, daß eine Kunstrichtung sich beim Durchschnittspublikum – ich spreche hier nur von diesem! – wirklich durchgesetzt hat, ist der Umstand, daß eben diesem Publikum die Kunst vorausgegangener Epochen antiquiert erscheint und nichts mehr zu sagen hat. [...] Wenn nun die verschiedenen neuen Ismen, wie dies seit Jahren dem P. T. Publikum unaufhörlich in den Schädel gehämmert wird, wirklich der einzige Ausdruck unserer Zeit wären, wenn sie tatsächlich im Geist und im Gefühl der gegenwärtigen Generation ihre Wurzel hätten, so müßten dieser die satte Vollkommenheit, das behagliche Schönheitsgefühl, die technische Glätte und Ausgeglichenheit, die sentimentale Note, die allen Werken der vormärzlichen Periode ihren Charakter aufprägen, ganz unausstehlich, theatralisch, parfümiert, verlogen erscheinen. Statt dessen ist des Entzückens über diese Kunst kein Ende!*<sup>315</sup>

Das Fazit Seligmanns war jenes, dass wenn die Kunst der Avantgarde wirklich dem aktuellen Zeitgeist entspreche, sich das Publikum konsequenterweise nicht für die Kunst des 19. Jahrhunderts begeistern dürfte. Was es aber an dem Beispiel dieser Ausstellung und zu seinem Erstaunen scheinbar doch tat.

Ein anderer Ankerpunkt für die Avantgarde waren nach wie vor die Wiener Galerien. Otto Nirenstein (1896–1978), ehemals Mitarbeiter bei Würthle, machte sich gegen Ende 1923 selbstständig und gründete die Neue Galerie in der Grünangergasse. Nirenstein, der sich ähnlich wie Roessler früh mit Schiele auseinander zu setzen begann, schuf für die kunsthistorische Forschung dabei mehrere Standardwerke. Er startete sein Programm mit einer diesem Künstler gewidmeten Einzelausstellung.<sup>316</sup> 1924 folgte dann eine Reihe von Ausstellungen mit Künstlern der Internationalen Avantgarde wie etwa Edward Munch und Paul Signac (s. Kapitel 8.4). Damit hatte die Avantgarde nicht nur einen

---

314 Roessler, *Faistauer* (zit. Anm. 162), S. 48–50, hier 49.

315 Adalbert Franz Seligmann (A. F. S.), Kunst von einst und Publikum von jetzt. (Glossen zur Ausstellung in der „Secession“), in: *NFP*, Nr. 21223, 10.10.1923, S. 2.

316 Eine erste Ausgabe seines Schiele-Werkverzeichnisses erschien 1930 und die Neuauflage erst Ende der 1960er-Jahre. Vgl. Otto Kallir-Nirenstein, *Egon Schiele. Oeuvre-Katalog der Gemälde*, Wien 1966; Otto Kallir-Nirenstein, *Egon Schiele. Das druckgraphische Werk*, Wien 1970.

weiteren Mitstreiter, sondern auch eine weitere Präsentationsplattform dazugewonnen. Zeitgleich begann Max Roden mit seiner journalistischen Tätigkeit bei der „Volks-Zeitung“. Nirenstein und Roden kannten sich seit ihrem Kriegsdienst. In ihrer Diplomarbeit über die Neue Galerie bezeichnete Marie-Catherine Tessmar-Pfohl den Kritiker als Herold und Vertrauten des Galeristen, der „*bisweilen den genauen Wortlaut der von der Direktion versandten Mitteilungen*“ in seine Texte einbaute und „*intime Kenntnis der Planungsphase[n]*“ zu den verschiedenen Ausstellungen weitergab.<sup>317</sup> „*Das Wirken Max Rodens, selbst Sammler, war ein wesentlicher Faktor für die Präsenz der Neuen Galerie in der öffentlichen Wahrnehmung und die direkte Vermittlung ihrer Positionen.*“<sup>318</sup>

Gegen Ende desselben Jahres veranstaltete die GFMK im Theseus-Tempel mit „Deutsche Kleinplastik“ ein weiteres Ausstellungsereignis. Das Ziel der Gesellschaft beschrieb Markowitz in seiner Rezension. Darin nannte er als Hauptziel der Veranstaltung, dass damit einige der „bedeutendsten“ deutschen Bildhauer dem Wiener Publikum bekannt gemacht werden sollten.

*„Der Deutsch-Schweizer Hermann Haller, der eingedeutschte Italiener Ernesto de Fiori und der Norddeutsche Kurt Edzard sind trotz ihrer verschiedenen Herkunft von eng verwandten Geist erfüllt. Das rührt davon her, daß sie alle einen Teil ihrer Studienjahre in Paris verbracht haben und dort sowohl von Auguste Rodin als auch Aristide Maillol befruchtet wurden.“*<sup>319</sup>

Auf zwei aufeinander folgende Teile aufgeteilt, veranstaltete Lea Bondi, die Leiterin der Galerie Würthle, in Kooperation mit dem Kunsthändler Alfred Flechtheim eine weitere Ausstellung internationaler Kunst in diesem Jahr. Vorab brachte die Galeristin im Rahmen eines Abendessens Flechtheim noch in Kontakt mit Akteuren der Wiener Kunstszene. Davon berichtete etwa Erica Tietze-Conrat in ihrem Tagebuch.<sup>320</sup> Die Aufteilung der Ausstellung erfolgte dann so, dass zuerst die Werke deutscher Künstler jenen der internationalen Avantgarde gegenübergestellt wurden. Der zweite Teil erweiterte die Ausstellung danach noch um die Werke einheimischer Künstler.

317 Tessmar-Pfohl, *Neue Galerie* (zit. Anm. 22), S. 155.

318 Ebenda.

319 Alfred Markowitz (A. M.), Eine Ausstellung deutscher Kleinplastik, in: *AZ*, 35. Jg., Nr. 345, 18.12.1923, S. 8.

320 „*Abends bei Fräulein Bondi (Würthle) in der Leopoldstadt. [...] Neben den witzig grotesken Großstadtmenschen Flechtheim, der »geboten« wurde, eine Sensation. Flechtheim (ich sagte ihm »Sie haben den publiziertesten Kopf den's gibt«) ist nicht zu verfehlen (Difficile est, satiram non scribere).*“ Vgl. Caruso, *Tagebücher* (zit. Anm. 292), S. 62–63.

„Es sei vorweg gesagt, dass die österreichischen Künstler den Vergleich durchaus nicht zu scheuen hatten. Aber noch bemerkenswerter als diese erfreuliche Erscheinung ist der Einblick, den man dabei gewinnen kann, dass dem Schaffen aller jener Künstler trotz unleugbarer nationaler Unterschiede doch dieselben Bestrebungen zugrunde liegen.“<sup>321</sup>

Nach einer Beschreibung der dort gezeigten Entwicklung neuer und neuerer französischer Kunst, ging er auch noch detaillierter auf die Parallelen bei den deutschen und österreichischen Künstlern ein.

„Die Deutschen und Österreicher haben alle mehr oder weniger von den Franzosen gelernt, aber das Gelernte in ihrer Art verarbeitet. Sie nehmen die Lösung des Problems, wesenhafte Körperdarstellung mit freier Farbgebung zu vereinen, nicht so sehr von der äußeren Form des Gegenstandes als von seinem inneren, dem eigenen Ich verwandten Leben, nicht so sehr vom objektiven, als vom subjektiven Standpunkt aus in Angriff.“<sup>322</sup>

Mit dem Jahreswechsel von 1923 auf 1924 begann die Polemik, mit welcher der öffentliche Diskurs geführt wurde, überhand zu nehmen. Zeitgleich war durch die Anzahl an Ereignissen, die der Avantgarde zugeordnet werden können, der Zenit erreicht. Die „Internationalen Ausstellung neuer Theatertechnik“, welche im September im Rahmen des Musik- und Theaterfestes der Stadt Wien von der GFMK veranstaltet wurde, war dabei das absolute Highlight und brachte große Namen wie Filippo Tommaso Marinetti oder Theo van Doesburg in die Stadt. In der Secession fand zeitgleich die „Internationale Kunstausstellung“ und im Künstlerhaus die „Österreichische Kunstausstellung 1900 – 1924“ statt. Doesburg und Marinetti besuchten während ihres Aufenthalts auch die Čížek-Klasse. Von diesem Besuch zeugt ein Eintrag in das Gästebuch.<sup>323</sup> In der Frühjahrsaison stach aus der Vielzahl an Ereignissen ansonsten noch die Ausstellung Ludwig Kassáks in der Galerie Würthle hervor. Neben den Kunstwerken stellte er auch sein Manifest „Képarchitektúra“ (dt. Bildarchitektur) im Schaufenster der Galerie aus. Ankwicz-Kleehoven fand, dass den Werken eine „mühsam aufgezügumte Theorie“ zu Grunde lag die nicht recht zur Wirkung

321 Alfred Markowitz, Uebernationaler Kunst und nationale Kunst, in: *AZ*, 35. Jg., Nr. 341, 14.12.1923, S. 7.

322 Ebenda, S. 8.

323 Doesburg, Wortführer der De-Stijl-Bewegung, zeichnete neben seinen Nachnamen ein einfaches Quadrat ins Gästebuch. Marinetti schrieb begeistert „*Entusiasta, gridando, Viva il Futurismo! Viva il grande amico Čížek! Viva la tua scuola geniale!*“. Vgl. Patrick Werkner, Der Wiener Kinetismus – ein Futurismus Vieneser?, in: Gerald Bast et. al (Hg.), *Wiener Kinetismus. Eine bewegte Moderne*, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere 10.2.–5.6.2011, Wien 2011, S. 64; Platzer, *Kinetismus* (zit. Anm. 21), S. 22.

kam. „Tiefere Wirkungen werden damit kaum zu erzielen sein, denn der Mensch denkt und fühlt nun einmal anthropomorph, menschliches lässt sich nur mit Menschlichem wecken, mit Dreiecken, Rechtecken und Kreisen, Zylindern, Kuben und Prismen kann man niemand ans Herz greifen.“<sup>324</sup> Seiner Ansicht nach hätten sie aus kunstgewerblicher Sicht z.B. als Ornamentform durchaus Potential.<sup>325</sup> Positiver fiel hingegen die Deutung Rodens aus. In einem Artikel, in dem er sich u.a. mit dem „Stammbaum des Konstruktivismus“ auseinandersetzte, brachte er als Abschluss seiner Erläuterungen die Ausstellung bei Würthle.

„Diese erste konstruktivistische Ausstellung in Wien [...] – Kassák geht über Uitz hinaus – wird naturgemäß die enttäuschen, die dort »Bilder« sehen wollen, nicht aber die, die wissen, worum es sich handelt. Wer die Ausstellung als das betrachtet, was zu sein sie vorgibt, wird feststellen müssen, daß hier, an den ersten zaghaften Versuchen gemessen, tatsächlich ein wesentlicher Fortschritt zu verspüren ist.“<sup>326</sup>

Ein früherer Weggefährte Kassáks, der Schriftsteller Josef Kalmer, fand eine weniger positive Deutung dieser Kunst. Kalmer kam schon früher mit Kassák in Kontakt und übersetzte einige seiner Gedichte ins Deutsche. Außerdem findet sich sein Name etwa ein Jahr lang im Impressum der Zeitschrift „MA“.<sup>327</sup> Das in seinem Artikel getroffene Negativurteil resultierte vermutlich daraus, dass zuvor die Zusammenarbeit zwischen den beiden nicht im Besten geendet hatte. „Schließlich: Würthle. Im graphischen Kabinett eine Ausstellung konstruktivistisch sein wollender Arbeiten von Ludwig Kassák. Nach dem, was man von Lissitzky und Uitz gesehen hat, sind diese aus zweiter Hand kommenden Hirnprodukte uninteressant.“<sup>328</sup>

324 Hans Ankwicwz-Kleehoven, Kunstaustellungen II., in: WZ, Nr. 70, 221. Jg., 24.3.1924, S. 2.

325 „Wohl aber wird uns der Kubismus, Kinetismus, Konstruktivismus und wie diese jüngsten Richtungen sonst noch heißen mögen, ein neues Form- und Raumgefühl, ein neues Farbenempfinden, vor allem aber ein neue Ornamentik bringen, die dem technischen Charakter unserer Zeit viel näher stehen wird als das bisherige, noch immer von der Antike oder der Renaissance beeinflusste naturalistische Ornament.“ Ebenda.

326 Max Roden (–n.), An den Grenzen der Kunst. Eine Anekdote als Eingang – Von den „Stehengebliebenen“ – Der Stammbaum des Konstruktivismus – Kassak und die anderen Utilitaristen, in: VZ, 70. Jg., Nr. 38, 8.2.1924, S. 2.

327 Monika Platzer hat darauf hingewiesen, dass laut österreichischem Pressegesetz für eine im Inland erscheinende Zeitschrift als verantwortlichen Chefredakteur ein Staatsbürger fungieren musste. Kassák hatte zu diesem Zweck eine Reihe an „Stroh Männern“ dafür an Bord geholt, aber die eigentliche Gestaltung nie abgegeben. Zu dem Konflikt: Die Vermutung liegt nahe, dass Kassák gegenüber Kalmer in diesem Kontext Konzessionen gemacht hatte, die er aber später nicht einhielt. Vgl. Monika Platzer, Kennen Sie „Ma“?, in: Jürgen Schilling (Hg.), *Wille zur Form. Ungegenständliche Kunst 1910 – 1938 in Österreich, Polen, Tschechoslowakei und Ungarn*, Ausst.-Kat. Messepalast Wien 13.1.–23.2.1993, Wien 1993, S. 200.

328 Josef Kalmer, Von der Sezession zur Kunsthandlung Würthle, in: *Die Wage. Eine Wiener Wochenschrift*, Jg.

Dabei stammten von Kalmer einige der prägnantesten und treffendsten Analysen des damaligen Ausstellungsgeschehens. So beispielsweise im Fall der Hagenbund-Ausstellung im Frühjahr 1924:

*„Die Mehrzahl der Mitglieder des Hagenbundes, der am 11. Mai seine Frühjahrsausstellung eröffnet hat, ist über das Alter einer Generation hinaus, ja es gibt welche unter ihnen, die an die Sechzig herangehen. Ein wenig lächerlich wird es da, daß der Künstlerbund »Hagen« als Avantgarde der Wiener Künstlerschaft betrachtet werden muß. Doch die Hagenbündler sind es wirklich. Die einzigen in Wien, die mit den Fortschritten der Welt (das kann Paris sein, wenn es um die Kunst geht) in Kontakt bleiben. Wiener Avantgarde.“<sup>329</sup>*

Zeitgleich mit der Ausstellung in der Zedlitzhalle kam es auf Grund eines Streits zwischen einer Gruppe von Künstlern, angeführt von Jehudo Epstein, und Kunsthistorikern zu einem Eklat. Allen voran hatten es die Gegner auf die Person Hans Tietzes abgesehen.

*„Der Maler Jehudo Epstein hat vor wenigen Tagen eine Reihe von gar gewichtigen Anklagen gegen die Kunsthistoriker losgelassen, deren Quintessenz er selbst in volkstümlicher Weise dahin formuliert, daß wohl ein Elefant Flöhe, aber ein Floh nicht Elefanten haben könne – wobei er unter dem Elefanten den Künstler, unter dem Floh den Kunsthistoriker versteht.“<sup>330</sup>*

Tietze wurde die zeitgleiche Beteiligung an der Museumsreform und die Teilnahme an den Aktivitäten der GFMK angekreidet. Diese Verflechtungen weckten bei Seligmann ebenfalls den Verdacht, dass hier andere Interessen als die der Kunstpflege und Erhaltung der ehemals kaiserlichen Sammlung im Vordergrund stehen könnten. Konkreter Anlass waren die im Künstlerhaus ausgestellten Neuerwerbungen des Kunsthistorischen Museums. Wobei der Begriff Erwerbung irreführenderweise nicht für den Ankauf von Gemälden stand, sondern eigentlich durch Schenkungen und Tauschaktionen erzielte Neuzugänge meinte. *„Wer entscheidet, ob ein Werk entbehrlich, ob das dafür einzutauschende entsprechend wertvoll ist?“*, fragte Seligmann.<sup>331</sup> Sein Standpunkt war der, und dafür brachte er als Beispiel den persönlichen Geschmack Johann Joachim

27, Nr. 4, 16.2.1924, S. 120.

329 Josef Kalmer, Stillstand der Kunst, in: *Die Wage. Eine Wiener Wochenschrift*, Jg. 27, Nr. 11, 24.5.1924, S. 342.

330 Max Eisler (M. E.), Zum neuesten Kunststreit, in: *MOR*, 15. Jg., Nr. 19, 12.5.1924, S. 7.

331 Adalbert Franz Seligmann (A. F. S.), Allerlei Neues von alten Bildern (Ketzerische Glossen eines Museumsbesuchers) II., in: *NFP*, Nr. 21408, 16.4.1924, S. 2.

Winkelmanns (1717–1768) ins Spiel und dessen Meinung zu bestimmten älteren holländischen Meistern<sup>332</sup>, dass man aus dem zeithistorischen Blickwinkel manche wertvollen Bilder eigentlich nur falsch bewerten könne, man also unbedingte „Objektivität“ walten lassen müsse. Aus der Ablehnung dieser Tauschaktionen resultierten seine Mahnworte an die Herren Galeriedirektoren. Dabei unterstrich er seinen Standpunkt mit dem finalen Urteil über die sich aus den Doublettenverkäufen der Albertina abzeichnenden Resultate.

*„Und die Leitung der »Albertina«, die für das aus dem Doublettenverkauf gelöste Geld allerdings auch eine Anzahl sehr wertvoller Stücke (sie waren im Herbst in der »Sezession« ausgestellt) erworben hat, kauft daneben das unmöglichste expressionistische Zeug zusammen, offenbar nur, um »mit der Zeit zu gehen.«“<sup>333</sup>*

Der Kommentar wurde von Jehudo Epstein *„als noch zu mild“* angesehen. Deshalb erschien von ihm am 4. Mai ein eigener Artikel, indem er die Berechtigung von Kunsthistorikern sich in die Verwaltung der Kunstschatze der Republik und in die Belange der zeitgenössischen Kunstproduktion einzumischen in einem Zug in Abrede stellte.

*„Für Ereignisse von heute kann man wohl Reporter, Berichterstatter oder Kritiker, aber nicht Historiker sein. Historische Beurteilung erfordert zeitliche Distanz. Deshalb ist es ungehörig, wenn Kunsthistoriker, die Beamte des Unterrichtsministeriums oder Musealbeamte sind, in den Tagesblättern als Bewerter moderner Kunst auftreten.“<sup>334</sup>*

Epstein trieb den Keil noch weiter zwischen die beiden Berufsstände als er Kritik an der Zusammensetzung der Jury für den Kunstpreis der Stadt Wien äußerte. Konkret störte es ihn, dass sie aus dem Maler Carl Moll, dem Bildhauer Edmund Hellmer und dem Kunsthistoriker Franz Martin Haberditzl (1882–1944) bestand. Seiner Meinung nach fehlte darin der dritte Künstler, nämlich ein Architekt. Um seine Position noch zu verstärken ließ er sich zu einer Drohung gegenüber den verantwortlichen Stellen hinreißen, dass sich die

---

332 *„[S]o würde er – das geht aus seinen Schriften und Briefen unweigerlich hervor – für ein Bild von Raffael Mengs unbedingt ein halbes Dutzend von Ostades, Brouwers oder Pieter de Hooghs – dieser »Affen der Natur«, wie er sie nannte – hergegeben haben, ja, wohl gar einen Rembrandt für ein Porträt von Maron.“* Ebenda.

333 Ebenda, S. 3.

334 Jehudo Epstein, Ueber Künstler und Kunsthistoriker, in: *NFP*, Nr. 21425, 4.5.1924, S. 13.

Ereignisse vom vorangegangenen Sommer unter diesen Vorzeichen wiederholen würden.<sup>335</sup> Zur weiteren Diskreditierung der Kunsthistoriker brachte er auch noch den Fall der angeblich gefälschten Rubensbilder, die von Gustav Glück für die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums erworben wurden, ins Spiel. Abschließend schlug Epstein folgende Lösung vor. An Stelle der Wissenschaftler sollte ein Gremium, bestehend aus Professoren der Akademie der bildenden Künste Wien, für die Verwaltung eingesetzt werden. An sie richtete er deshalb auch seine letzten Zeilen:

*„Sollte es nicht denkbar sein, daß das besagte Kollegium, von dem, wie ich fest überzeugt bin, jedes einzelne Mitglied alles, was ich über den schädlichen Einfluß der Kunsthistoriker hier gesagt habe, zu unterschreiben bereit wäre, alle Vorsicht beiseite lass[e]nd, wie ein Mann aufstünde und dies auch öffentlich bekundete?“<sup>336</sup>*

Tatsächlich unterschrieben einige der prominentesten Künstler Wiens eine Unterstützungserklärung. Auch die Seite der Beschuldigten formierte sich und ließ prompt eine Gegendarstellung in den meisten der auflagenstarken Tageszeitungen Wiens abdrucken.<sup>337</sup> Unter Tietzes Berufskollegen ergriffen neben Max Eisler auch Ernst H. Buschbeck und Wladimir Sergej von Zaloziecky in den Tageszeitungen Partei für ihn.<sup>338</sup> Einen Eindruck davon wie sehr diese Attacken beide Tietzes betroffen machte und beschäftigte, gibt Ericas Tagebuch wieder.

*„Hans hat eine Sitzung (im Garten des Belvedere) mit seinen Direktoren gehabt (alle inkl[usive] Schubert); soll er gehen oder soll er nicht gehen. Alle natürlich bleiben. Bleiben, passive Resistenz, gar nichts tun, nur bleiben. [...] Zwischen Glück u. den Künstlern mag es ja eine Versöhnung geben, nie zwischen Hans u. jenen. Das hat keinen Sinn. Der Artikel: Wer ist Emil Nolde? Erscheint morgen.“<sup>339</sup>*

---

335 *„Es wäre gewiß höchst bedauerlich, wenn das Urteil dieser Jury zu Anfechtungen und Protestkundgebungen Anlaß geben sollte, wie wir es im verflossenen Sommer anläßlich der Preisverteilung für das Monument der Auslandshilfe erlebt haben.“* Ebenda.

336 Ebenda, S. 14.

337 Im Fall der „Arbeiter-Zeitung“ und der „Neue Freie Presse“ wurde diese noch um eine Chronologie der Ereignisse und um eine Sachverhaltsdarstellung ergänzt. Vgl. Anonymus, Kunsthistoriker und Künstler, in: *AZ*, 36. Jg., Nr. 139, 20.5.1924, S. 8; Anonymus, Kunsthistoriker und Künstler, in: *NFP*, Nr. 21441, 20.5.1924, S. 7.

338 Buschbeck widerlegte sachlich und unaufgeregt jeden einzelnen der vorgebrachten Vorwürfe. Von Zaloziecky erschien eine kurze Streitschrift vgl. Ernst H. Buschbeck, *Der Kunststreit*, in: *NWT*, 58 Jg., Nr. 135, 17.5.1924, S. 2–4; Wladimir Sergej Zaloziecky, *Künstler oder Kunsthistoriker*, Wien 1924.

339 Der Artikel erschien am 21. Mai in der Abendausgabe des „Neuen Wiener Tagblatt“. – Caruso, *Tietze-Conrat Tagebücher* (zit. Anm. 292), S. 236.

Ein Artikel in der „Münchner Allgemeinen Zeitung“ wird von Alexandra Caruso Erica Tietze zugeschrieben, obwohl das Autorenkürzel nicht ganz zu ihren Initialen passt.<sup>340</sup> Dessen ungeachtet findet man in diesem Text eine interessante Deutung jener Belange, worum es den Tietze-Kritikern zwischen den Zeilen gelesen tatsächlich gegangen sein mag.

*„Die Angreifer sind Künstler, ihre Wortführer auch Maler und Journalisten [gemeint sind Epstein und Seligmann, Anm. des Autors]; ihnen allen gemeinsam ist ein künstlerisches Niveau, das wir mit »zurückgeblieben« charakterisieren wollen (wie gerne würde ich ein stärkeres Adjektivum verwenden!). [...] Buschbeck hat recht, daß man eigentlich Nolde meint, wenn man vom Biderrestaurieren spricht, daß man Kokoschka meint, wenn man Rubens sagt.“<sup>341</sup>*

Eine andere Strategie verfolgte die „Reichspost“. Statt die Jüngsten zu Wort kommen zu lassen befragte sie den Maler Anton Hlavacek zum aktuellen Stand der Gegenwartskunst.

*„Wiederholt bin ich gefragt worden: Was ist Kunst? Worauf ich erwidert, daß es sehr betrübend sei, wenn man das nicht weiß und genötigt ist, nach Dingen zu fragen, welche doch schon in der Schule gelehrt werden sollen. [...] Wo ist heute aber Einheit und Einigkeit über die Ziele der Kunst? Alle Augenblicke ändert sich der Weg, der ängstlich zum Ziel führen soll. Man sucht im Vergangenen, weil man arm an eigenem Fühlen und technischer Sicherheit ist, ohne die ein rechtes Ziel nicht angestrebt werden kann. Bis in die fernsten Jahrhunderte wird Rückschau gehalten nach einer Kunstrichtung, die sich für die Gegenwart beiläufig gestalten ließe, entsprechend den Begriffen und Prinzipien der Zeit.“<sup>342</sup>*

Diese Tendenz sah er als „verkehrte“ Entwicklung an. Wie beiläufig wurde in einer Fußnote von der Redaktion erwähnt, dass bewusst ein österreichischer Meister gefragt wurde, damit „sein ernstes, beinah bitteres Urteil über die Gegenwart“ gehört werde.<sup>343</sup> Dass es sich bei Hlavacek um einen Künstler mit 82 Jahren handelte, wurde geflissentlich verschwiegen.

---

340 In dem Tagebucheintrag vom 21. Mai steht, dass sie einen Artikel für die „Allgemeine“ geschrieben hatte. Am Tag zuvor ist der von Hans Tietze verfasste Protest erschienen. Vgl. Ebenda, S. 239.

341 Autorenkürzel A. E., Der Wiener „Kunststreit“, in: *Münchner Allgemeine Zeitung*, Jg. 127, Nr. 198, 25.5.1924, S. 11.

342 Anton Hlavacek, Die Kunst im Leben, in: *RP*, 31. Jg., Nr. 108, 18.4.1924, S. 20.

343 Ebenda, S. 19.

Zum 25-jährigen Jubiläum der Wiener Secession und der dazugehörigen Ausstellung im Juni erschien eine Fülle an Artikeln. Vom Maler Josef Engelhart, Gründungsmitglied der Vereinigung, wurde ein Beitrag über die Anfänge der Secession veröffentlicht. Seligmann brachte einen Text in dem er als kritischer Beobachter der Geschichte sein Resümee zog. Als eine hervorragende Leistung sah er beispielsweise die neuen nur auf künstlerische Qualität Wert legenden Kriterien unter denen Kunstwerke zur Ausstellung zugelassen wurden. Dazu merkte er aber kritisch an, dass als Nebeneffekt ein „*arger Snobismus bei Publikum und Kritik*“ herangezüchtet wurde.<sup>344</sup> Auch die Gründungslegende unterzog er mit einem Verweis auf den Text von Moll einer detaillierten Prüfung. Interessant ist seine durch die persönlichen Erfahrungen aus dem Umfeld der Genossenschaft gestärkte Erkenntnis, dass Künstlervereinigungen einer natürlichen Entwicklung unterworfen sind. Nach der Anfangsphase, die durch den aufopfernden aus Idealismus gestärkten Einsatz der ersten Mitglieder geprägt ist, muss seiner Beobachtung nach unweigerlich jene Phase folgen, in der die „*administrativ, geschäftlich und diplomatisch Begabten*“ das Ruder übernehmen.<sup>345</sup> Dadurch setze sich eine Spirale in Gang, welche die Zersetzung unweigerlich vorantreibt und schlussendlich in dem Ergebnis mündet, von der die Entwicklung ursprünglich seinen Ausgang genommen hat.

Abschließend ging Seligmann auf die heutige Positionierung der Vereinigung innerhalb der Wiener Kunstszene noch näher ein.

*„Die eigentliche Stärke der »Secession«, ihre große Bedeutung für das Wiener Kunstleben und nicht zuletzt die Gewähr für ihre Zukunft liegt heute – so sonderbar das manchem klingen mag – gerade in dem konservativen Einschlag, der ihr eigen ist, der einen Damm gegen die Ueberflutung durch den bolschewistischen Expressionismus bildet und eine Verbindung mit der gesunden bodenständigen Ueberlieferung aufrechthält.“<sup>346</sup>*

---

344 Adalbert Franz Seligmann (A. F. S.), Sezeession, in: *NFP*, Nr. 21101, 9.6.1923, S. 2.

345 „Solange eine fortschrittliche Partei – im künstlerischen, politischen oder sonstigen Leben – unterdrückt und verfolgt wird, hat sie in gewissem Maße die Sympathien aller gerecht Denkenden für sich; was sie sachlich vertritt oder anstrebt erhält auch einen moralischen Hintergrund durch die Opferfreudigkeit ihrer Mitglieder; denn in diesem Stadium besteht sie vorwiegend aus Idealisten, die nur der Sache dienen, da sie ja für sich keinerlei Vorteil erhoffen, vielmehr das Gegenteil erwarten müssen. Gelangt sie zur Macht, so ändert sich das rasch. Nicht diejenigen, denen es am meisten um die Sache zu tun ist, sondern die administrativ, geschäftlich und diplomatisch Begabten kommen langsam an die Oberfläche; [...] lauter Erscheinungen, die man früher an der Majorität tadelte und bekämpfte, machen sich nun in den eigenen Reihen geltend. Das ist ein natürlicher Vorgang, eine unvermeidliche Entwicklungserscheinung.“ Ebenda, S. 3.

346 Ebenda.

Ein wichtiges Ereignis für das Jahr 1924 war auch noch die Veröffentlichung der Graphik-Mappe „Ecce Homo“ von George Grosz. Sie war im Wiener Malik-Verlag erschienen. Grosz war Mitbegründer der Dada-Bewegung in Berlin und war für seine sozialkritischen Zeichnungen und Themen in der breiten Öffentlichkeit bereits bekannt. Im Jahr davor hatte Oskar Maurus Fontana (1889–1969) dem Künstler einen Artikel gewidmet, in dem er eine Passage aus einer von Willi Wolfradt verfassten Monographie zitierte.

*„Es ist ein Irrtum, zu glauben, wenn einer Kreisel malt, Rüben oder tiefseelisches Gewirre – er sei dann, vielleicht im Gegensatz zu Makart, revolutionär. Seht euch Makart an: er ist ein Maler der Bourgeoisie, er malt ihre Sehnsüchte, ihre Inhalte und ihre Historie, und ihr? – was seid ihr anderes als klägliche Trabanten der Bourgeoisie? Eure snobistischen Ideen, eure eigenartigen Ideen, eure eigenartigen Gedanken, von wem bezieht ihr sie?“<sup>347</sup>*

Im April wurden dann 17 von 100 Lithographien aus der Mappe von der Staatsanwaltschaft Wien beschlagnahmt und gegen den Verlag, der Künstler war ja selbst für die österreichischen Behörden nicht greifbar, eine Anklage wegen „Unsittlichkeit“ und „Erregung öffentlichen Ärgernisses“ erhoben. Einen Mitarbeiter des Verlags traf nach dem Schuldspruch die Strafe von 14 Tagen Arrest.

*„Denn man erkennt nun, daß sie auch vor wirklicher Kunst nicht haltmacht und sich in einem Banausentum, das erschreckend wirkt, an ernsten Kunstwerken vergreift. Diesmal war der moderne Satiriker das Opfer; aber morgen können es die Werke von Tizian oder Rubens sein, die den staatsanwaltlichen Ansprüchen an Bekleidung ja auch nicht immer entsprechen.“<sup>348</sup>*

Der Autor der „Arbeiter-Zeitung“ vermutete hinter den Geschehnissen eine Einflussnahme auf die Staatsanwaltschaft von höchster Stelle. Anders würde sich die verzögerte und späte Reaktion der Exekutive nicht erklären lassen. Auszüge dieser Mappe wurden dann im Mai von Lea Bondi in ihrer Galerie ausgestellt. Unterstützung kam auch von unerwarteter Seite. Der Schriftsteller Anton Kuh hielt im mittleren Konzerthausaal einen gut besuchten Stegreifvortrag zur Frage der „Schicklichkeit in der Kunst“.

347 Oskar Maurus Fontana, George Groß, in: AZ, 35. Jg., Nr. 64, 7.3.1923, S. 7.

348 Anonymus, Ecce Homo, in: AZ, 37. Jg., Nr. 105, 17.4.1925, S. 1.

„Ein solcher »Versuch« eine Redeübung, wie sie der Sprecher selbst nannte, war der Exkurs über das Thema »Was ist unsittliche Kunst?«, den er im sehr gut besuchten mittleren Konzerthausaal hielt. Sittlichkeit und Unsittlichkeit unterschied er durch Sachlichkeit und ihr Gegenteil. Der und das Sachliche bedürfe keiner Rechtfertigung vor sich selbst. Der deutsche Bürger aber scheine »Erotik« vom Erröten abzuleiten und seine Verlegenheit (und Verlogenheit) suche sich durch die sogenannte Vergeistigung der Liebestriebe zu schützen. [...] Was aber die Kunst angehe, so könne, was ein Kunstwerk ist, niemals unsittlich sein.“<sup>349</sup>

Im Saal des „Österreichischen Ingenieur- und Architektenverein“ sprach Wieland Herzfelde, Berliner Verleger und Weggefährte von Grosz, unter dem Titel „Die Kunst ist in Gefahr!“ über den Fall Grosz. Dabei erklärte dieser, dass es Grosz nicht um das „erotische Moment“ ginge, sondern um „das Element des Kampfes“.<sup>350</sup> Auch manche der Tageszeitungen schlugen sich auf die Seite des Künstlers. Beispielsweise druckte 1925 die „Wiener Allgemeine Tageszeitung“ ein beschlagnahmtes Blatt aus der Mappe ab.<sup>351</sup> In der Zeitschrift „Der Kuckuck“, welche der österreichischen Sozialdemokratie nahestand, wurden gegen Ende der zwanziger Jahre mehrfach Zeichnungen von Grosz in Bildcollagen eingebaut (Abb. 13).

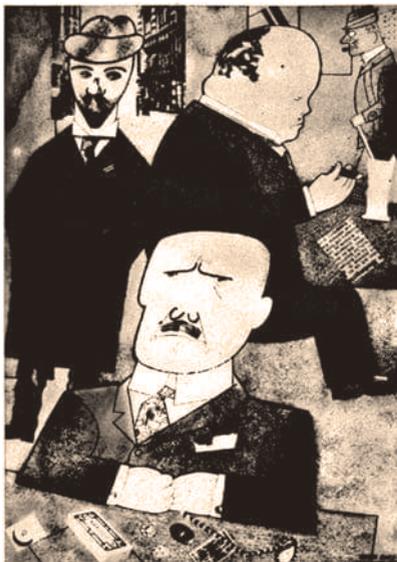


Abb. 13: Reproduktion einer Zeichnung von George Grosz in der Zeitschrift „Der Kuckuck“ (Der Kuckuck, 1. Jg., Nr. 4, 28.4.1929, S. 2; Österreichische Nationalbibliothek | ANNO)

349 Autorenkürzel wr., Anton Kuh über „unsittliche Kunst“, in: *NWJ*, Nr. 10932, 26.4.1924, S. 9

350 Autorenkürzel F. S., Ist die Kunst in Gefahr?, in: *NWT*, Nr. 302, 58. Jg., 1.11.1924, S. 8.

351 *WAZ*, 46. Jg., Nr. 14068, 18.4.1925, S. 6.

Im Dezember schloss sich dann auch noch der Graphiker Rudolf Herrmann (1886–1965) der Polemik gegen die Avantgarde an. Auslöser war seine Karikatur, die Oskar Kokoschka im Atelier vor einem beschädigten Gemälde stehend zeigte. Die Zeichnung mit der Unterschrift *„Kokoschka: Wie soll ich jetzt meine Bilder reparieren, wenn ich nicht weiß, welcher Dreck von mir und welcher von dem anderen ist.“* war in der „Wiener Sonn- und Montagszeitung“ erschienen. Darauf reagierte Max Eisler mit einem schon früher zitierten Artikel „Gegen die Kunst“ und ergriff Partei für Kokoschka. Darin kritisierte er Herrmann unter Vermeidung der direkten Namensnennung. Sein Fazit: *„Die moderne Kunst ist Freiwild geworden, an der sich jeder nach seinem Belieben vergreifen kann, je gröber, desto besser.“*<sup>352</sup> Eine Erwiderung durch Herrmann folgte prompt.

*„Darüber ist nun ein Herr »Professor« Max Eisler, der sich selbst Kunstgelehrter bezeichnet, sehr böse auf mich geworden und hat mich in einem Zeitungsartikel als »Kunstkommissar« [alte Bezeichnung für einen kaufmännischen Angestellten, Anm. des Autors] bezeichnet, »der dem Führer einer ganz großen Formbewegung nicht den Schmutz von den Stiefeln wischen dürfte« usw. Da ich nie die Absicht hatte, besagte Stiefel abzuwischen, so trifft mich dieses Verbot lange nicht so hart, als Herr Eisler annimmt. Er braucht meine Konkurrenz nicht zu fürchten. Ich werde ihm das Privileg, Kokoschkas Stiefel auch in Zukunft von Schmutz zu säubern und abzulecken, nicht streitig machen.“*<sup>353</sup>

Seine Attacken führte er in einem weiteren Artikel fort. Darin evozierte er das Bild einer schweigenden Masse an Laien und Künstler, für die er stellvertretend sprechen müsste. Er schrieb, dass er zahlreiche Zuschriften von hervorragenden Malern, selbst Akademieprofessoren seien darunter gewesen, bekommen hätte. *„Alle fühlen, daß die Sachen schlecht sind, daß es Wahnsinn oder Betrug ist, aber kein Mensch, der das Technische der Malerei nicht selbst ausübt, kann beweisen, welche empörende Frechheit dazu gehört, solches Machwerk als Kunstwerk auszugeben.“*<sup>354</sup>

Der Vorstellung Rudolf Herrmanns entsprechend sollte alle Darstellung in der Kunst den Gesetzen der Natur folgen. Alles Denken, dass sich davon entferne würde riskieren *„widersinniger, unnatürlicher und deshalb dümmlicher“* zu werden.

352 Eisler, *Gegen Kunst* (zit. Anm. 304), S. 6.

353 Rudolf Herrmann, Der Der Expressionismus und seine Helfeshelfer [I. Teil], in: *WSMZ*, 62. Jg., Nr. 47, 24.11.1924, S. 5.

354 Rudolf Herrmann, Der Der Expressionismus und seine Helfeshelfer [II. Teil], in: *WSMZ*, 62. Jg., Nr. 49, 8.12.1924, S. 5.

Diese Anfeindungen bezogen sich auf „*Kokoschka und seine Epigonen*“. Mit einem letzten Artikel wollte er deshalb den Künstlern selbst beweisen, wie man trotz dieses „*Augenfehlers so malen könne wie Holbein und Isidor Kaufmann*“.<sup>355</sup> Bei dem Niveau, auf dem sich Herrmann am Diskurs beteiligte, mag es nicht weiter überraschen, dass es sich bei diesem Künstler um jenen handelte, der 1937 auch das Plakat für die Wanderausstellung „Entarte Kunst“ gestaltete.

Nachdem der Zenit überschritten war, zogen sich 1925 sukzessive Avantgardedekünstler aus der Öffentlichkeit zurück. Einige der Künstler emigrierten bzw. Migranten kehrten in ihr Heimatland zurück. Beispielsweise fand am 22. März im Schwarzwaldsaal im Ersten Bezirk eine letzte Soiree der MA-Gruppe, der erste deutsche Propagandaabend, statt. Kassák und sein Kreis gingen danach nach Ungarn zurück. In der Fichtegasse veranstaltete Professor Čížek eine letzte Ausstellung der Klasse für Ornamentale Formenlehre mit dem Titel „Der Bau des Raumes“. Im darauffolgenden Jahr wurde dann der Kurs eingestellt. Das negative Klima in der Öffentlichkeit war der eine Grund. Die fehlende wirtschaftliche Basis dafür ein Anderer. Letztere Situation wurde von mehreren Seiten thematisiert. Die sich verschlechternde Situation brachte Trautzl etwa wie folgt auf den Punkt: „*Aber es mußte einmal gesagt werden, daß es ein Hohn auf die Kultur ist, wenn ein schöpferischer Geist, ein unter Tausenden Begnadeter einen ungelerten Hilfsarbeiter um seine Arbeitslosenunterstützung beneiden muß.*“<sup>356</sup> Sogar Hugo Darnaut, der ehemalige Vorstand der Genossenschaft, äußerte sich zu diesem Thema:

*„Es geht den Malern und Bildhauern in Wien nicht gut! Sie leiden unter der allgemeinen wirtschaftlichen Depression. Die Niedergeschlagenheit, die in weiten Schichten hervortritt, der Tiefstand in den Erwerbsverhältnissen, erscheinen als böse Hemmungen besonders für die bildenden Künstler, denen nur dann lohnende Aufträge winken, wenn sich des Publikums eine gewisse Hochstimmung bemächtigt, geradewegs herausgesagt: »wenn Geld unter den Leuten ist. [...] Durch die Presse wird die Temperatur der Teilnahme für die Künstlerschaft eine Steigerung erfahren. Kunst ist nicht nur eine Sache der besitzenden Klassen – Kunst ist eine Angelegenheit des ganzen Volkes.«*<sup>357</sup>

355 Rudolf Herrmann, Der Expressionismus und seine Helfeshelfer [III. Teil], in: *WSMZ*, 62. Jg., Nr. 52, 29.12.1924, S. 7.

356 Viktor Trautzl, Rettet die Kunst! Künstlerelend – Mangelndes Kunstinteresse – Abhilfe, in: *RP*, 32. Jg., Nr. 17, 17.1.1925, S. 5.

357 Autorenkürzel –sch., Hilferuf für die Maler und Bildhauer. Aus einem Gespräch mit Professor Hugo Darnaut, in: *NWJ*, Nr. 11524, 20.12.1925, S. 6.

Die sozialdemokratische Kunststelle unter der Leitung von David Bach organisierte ab diesem Jahr eigene Ausstellungen. Man begann die Ausstellungsreihe „Kunst ins Volk!“ mit einer Veranstaltung in den Räumlichkeiten des „Arbeiterabstinentenbundes“ in der Zirkusgasse im zweiten Wiener Gemeindebezirk. Ende des Jahres folgte eine weitere Ausstellung im Hietzinger Amtshaus. Unter freiem Eintritt wurden beide Male Gemälde, Zeichnungen und Graphiken gezeigt. Als Erfolg meldete Markowitz, dass von den 1.411 Besuchern jeder zehnte gleichzeitig auch Käufer eines dort ausgestellten Kunstwerkes war. Damit wurde ein Gesamterlös von 81.135.000 Kronen erzielt. Was im ersten Moment nach einem astronomisch hohen Betrag klingen mag, muss allerdings in Relation zu der bevorstehenden Währungsabwertung bzw. Währungsumstellung gesehen werden.<sup>358</sup>

*„Vor allem wurde gegen die Beschränkung der Ausstellung auf moderne Kunst Stellung genommen. Die moderne Kunst verstanden »die« Arbeiter nicht, so wurde gesagt. Daß das in dieser verallgemeinerten Fassung nicht richtig ist, hat die Kauflust der Besucher gezeigt. Aber zweifellos ist es richtig, daß es viele kunstliebende Arbeiter gibt, denen die moderne Kunst nichts, oder besser gesagt, noch nichts zu sagen hat.“<sup>359</sup>*

Markowitz wies auch auf die Erfolge der Kunststelle hin, die sie durch das Organisieren von Führungen bereits erreicht hatte. Arbeiter die daran regelmäßig teilnahmen, würden seiner Ansicht nach moderne Kunstwerke bereits anders wahrnehmen als zuvor.

Der Erfolg bewegte auch Seligmann dazu dieses neue Phänomen ernst zu nehmen. Aufgrund der wirtschaftlich schwierigen Zeiten schlug er allerdings mildere Töne an. Außerdem schien ihn die Tatsache zu beruhigen, dass keine „allzu extrem modernen“ Künstler dort ausstellten.

*„Die schärfere Tonart ist durch die etwas spielerischen Blätter von Pajer-Gartegen, die ans Konstruktivistische streifenden, aber in ihrer Art interessanten Pastelle von Bela Uitz, ferner durch Floch und Zülow vertreten. Die »infantilistische« Richtung – um es höflich zu*

---

358 Der Wert von 10.000 Kronen entsprach nach der Umstellung in etwa 1 Schilling. Der Erlös betrug also in Summe 8.113,5 Schilling. Im Durchschnitt erzielte ein Kunstwerk einen Wert zw. 50 und 60 Schilling. Markowitz erklärte, dass die Käufer sich zu genannten Abonnements durch den Kauf verpflichteten, also in Raten zahlten.

359 Alfred Markowitz (A. M.), Die Ausstellung Kunst ins Volk, in: AZ, Nr. 24, 24.1.1925, S. 8.

sagen – durch Carry Hauser, der so primitiv zeichnet, wie man dies seinem Namensvetter Kaspar hätte zutrauen mögen, wenn dieser sich mit derartigen Dingen beschäftigt hätte.“<sup>360</sup>

Bei der christlichen Kunststelle standen im Gegensatz zu ihrem sozialdemokratischen Pendant andere Ideale im Vordergrund. Beim Programm sind allerdings Ähnlichkeiten festzustellen, da beide auf Erwachsenenbildung und Kulturveranstaltungen setzten. Auf die Bedeutung dieser christlichen Organisation machte auch Viktor Trautzl aufmerksam. *„Es darf nicht übersehen werden, welche volkserzieherische Tätigkeit geleistet wird, wenn allmonatlich viele Tausende in den Geist christlicher Kultur und Kunst praktisch eingeführt werden. Diese Art der Aufklärungsarbeit darf nicht unterschätzt werden.“*<sup>361</sup> Die bildende Kunst war aber das einzige „Kunstgebiet“ auf dem sie keine Vermittlungsaktivitäten setzte. Das brauchte sie auch gar nicht, da sich auf diesem Feld bereits andere institutionelle Akteure, die dieser Bewegung nahestanden, wie z.B. die „Leo-Gesellschaft“ oder die „Gesellschaft für christliche Kunst“, betätigten. Überschneidungen waren durch Personen wie den ehemaligen Kritiker der Reichspost Josef Reich gegeben. Er organisierte beispielsweise die Ausstellung „christliche Kunst“ 1925 in der Secession. Es war dies die letzte durch ihn durchgeführte Veranstaltung vor seinem aus gesundheitlichen Gründen motivierten Rückzug nach Bizau in Vorarlberg.

Die meiste Öffentlichkeit bekamen noch jene Künstler und Künstlerinnen, die sich am Beitrag Österreichs an der Pariser Kunstgewerbeausstellung beteiligt hatten. Nach dem Kunstpreis der Stadt Wien war der Staatspreis ein sich etablierendes Mittel zur Kunstförderung und Etablierung österreichischer Künstler. Die Museumsreform blieb auch nach Tietzes Rückzug weiterhin ein Streitthema. Seligmann setzte seine Kritik an der Reform durch eine interessante Anekdote fort.

*„An einem unlängst stattgefundenen geselligen Abend im Hause eines Wiener Kunstfreundes bildeten die in letzter Zeit vielfach erörterten Zustände an unserer »Albertina« den Gegenstand eifriger Diskussion unter mehreren Gästen. Eine Dame, die einiges von dem Gespräch aufgefangen hatte, Gattin eines jungen, gegenwärtig in Wien sich aufhaltenden Amerikaners, warf ein: »Ach, ich möchte meinem Schwiegervater in Newyork so gern ein paar Rembrandts oder Dürers aus der ‚Albertina‘ mitbringen.« Und auf die mit etwas er-*

360 Adalbert Franz Seligmann (A. F. S.), Erziehung zur Kunst, in: *NFP*, Nr. 21752, 4.4.1925, S. 1.

361 Viktor Trautzl, Die christliche Kunststelle, in: *RP*, 31. Jg., Nr. 133, 4.5.1924, S. 15.

*stauntem Gesicht gemachte Gegenbemerkung, die »Albertina« sei doch keine Kunsthandlung, antwortete sie: »Ich weiß, es ist nicht ganz leicht, aber man hat mir gesagt, mit ein bißchen Protektion . . .«<sup>362</sup>*

Tietze, befreit von seinem früheren Interessenskonflikt als Beamter des Unterrichtsministeriums, engagierte sich verstärkt für die GFMK. Zum Beispiel hielt er einen Vortrag mit dem Titel „Ist der Expressionismus tot?“. Er nahm bei dieser Gelegenheit Stellung zu den aktuellen Entwicklungen der Kunst und verwies darauf, dass klassizistische Einschläge bei prominenten Künstlern wie Pablo Picasso oder André Derain keine Rückkehr zu Idealen vergangener Zeiten – wie es von manchen Kritikern in Wien hoffnungsvoll verstanden wurde – bedeuteten.<sup>363</sup>

*„Es ist aber ein Irrtum, wenn die Philister glauben (das kann besonders bei uns nicht deutlich genug gesagt werden), das sei eine reuige Rückkehr zur Nachahmung traditioneller Richtungen. Die klare Form, die knappe Armut, die innige Einfachheit sind nicht Nachklang, sondern Frucht der soeben im Kubismus geleisteten Arbeit. Nichts kehrt wieder.“<sup>364</sup>*

Vor allem der letzte Satz zeugt von seinem Verständnis der Avantgarde, die sich ja selbst *per definitionem* als Speerspitze der Kunst verstand, und daher für eine stetige Erneuerung eintrat.

Fritz Karpfen berichtet im Herbst von einer neu erschienenen Broschüre. Dabei handelte es sich um ein Manuskript zu einem Vortrag, den der Künstler Julius Klinger unter dem Titel „Das Chaos der Künste“ 1924 im Konzerthaus gehalten hatte.

*„Abseits von den Ereignissen des Tages, dem Zeitgenossen kaum merkbar, wird ein Kampf geführt, verzweifelt, verbittert und hoffnungslos, um edle Güter und um triviale Probleme, um die großen Fragen der Kultur und um die Eitelkeiten einer handvoll Leute. An der Grenze von Gestern und Morgen – in diesem Augenblicke wird der Kampf geschlagen und ist vielleicht schon entschieden. [...] Und es wird nicht Hilfe gebracht mit gelehrten und wissenschaftlichen Werken, es kann kein Antrieb kommen, der den rechten Weg aufzeigt, von*

362 Adalbert Franz Seligmann (A. F. S.), „Albertina“-Schmerzen, in: *NFP*, Nr. 21792, 15.5.1925, S. 1.

363 Tietze nannte sie Philister. Diese Sicht vertraten z.B. Seligmann und Trautzl. Vgl. Adalbert Franz Seligmann (A. F. S.), Das Gesicht der Zeit, in: *NFP*, Nr. 21964, 6.11.1925, S. 3; Viktor Trautzl, Die Kunst der neuen Sachlichkeit, in: *RP*, 33. Jg., Nr. 66, 7.3.1926, S. 14.

364 Ernst H. Buschbeck (Dr. E. H. B.), Ist der Expressionismus tot?, in: *NWT*, Nr. 44, 14.2.1925, S. 8.

*historischen oder radikalen Broschüren, und nur ganz wenige sind es, die den Mut finden zu sagen: »Der Künstler ist schuld und nicht das Publikum!«*<sup>365</sup>

Der darin anklingende Grundtenor passt zum Jahreswechsel von 1924 auf 1925. Seine offensiv geschriebenen Texte erklären dann in weiterer Folge das geschlossene Auftreten gegenüber seiner Person, weil er sich in seinen Rezensionen allzu sehr in persönlichen Angriffen verlor.

Roessler hielt 1925 eine Serie von Vorträgen an der Urania über Österreichische Künstler. Sein Vortragszyklus begann am 3. Oktober und stand unter dem Motto von „Alt-Wien“ (Dannhauser, Waldmüller) bis zu den neuen Künstlern (Klimt, Schiele).

*„Wie immer, wenn eine neue Richtung in der bildenden Kunst abflaut, da sie die Erwartungen nicht erfüllte, gehen die Maßstäbe dafür, was künstlerischen Wert bedeutet, in weiteren Kreisen, von denen die zünftigen Kunstrichter keineswegs ausgeschlossen sind, auch gegenwärtig wieder in die Brüche und man hält um- und Ausschau nach neuen Gesetzestafeln. [...] Der linksradikale Expressionismus, der jahrelang die Gemüter heftig bewegt hatte, ist in eine Sackgasse geraten und die vorderen begeistertsten seiner fanatischen Anhänger fallen durch Unbefriedigung enttäuscht von ihm ab [...]“*<sup>366</sup>

Die Betonung bestimmter Traditionslinien in der österreichischen Kunst passte zu der Zeitstimmung. Zufrieden notierte er sich am 3. Oktober in sein Tagebuch: „Vorm[ittag] Büro. Mittag m[it] Örley Handelskammer. ½ 6 Uhr Urania – Vortrag. Saal voll, Beifall.“<sup>367</sup>

Am 16. Oktober wurde Roessler in die Redaktion der neugegründeten Tageszeitung „Wiener Neueste Nachrichten“ eingeladen und kam mit dem für die Schriftleitung verantwortlichen Ernst Holzmann in Kontakt. Vier Tage später notierte er in sein Tagebuch, dass er den ersten Bericht, eine Rezension zu der Herbstausstellung der Secession, verfasst hatte. In den weiteren Eintragungen zu dieser Tätigkeit lässt sich zwischen 1925 und 1928 eine deutliche Veränderung feststellen. In seiner Anfangszeit steckte er unermüdlich Energie in dieses Projekt und arbeitete mit großem Fleiß an den tagesaktuellen Berichten.

365 Fritz Karpfen, Das Chaos der Künste, in: TAG, Nr. 1012, 25.9.1925, S. 4.

366 In Roesslers Tagebuch finden sich dazu eine Reihe von Zeitungsausschnitten mit den Vortragsankündigungen und ein Teil eines Programmhefts der Urania. Vgl. Roessler, *Tagebucheintragungen* (zit. Anm. 92), o. S.

367 Vgl. Ebenda.

Scheinbar dürfte er darüber froh gewesen sein, nach seiner administrativen Tätigkeit für den Verlag und das Werkbund-Büro zu seiner ursprünglichen Arbeit als Kritiker zurückkehren zu können. Schaut man sich die entsprechenden Einträge aus seinem Tagebuch zu diesem Thema drei Jahre später an, bekommt man den Eindruck, dass sich das Verhältnis zu seinem Arbeitgeber gewandelt hat. Es kann nur mehr als zwiespältig beschrieben werden. Ungeachtet seiner Erfahrung und Reputation als Kritiker ließ man ihn scheinbar des Öfteren auf ausstehende Honorare warten. Am 1. Februar notierte er sich dazu folgendes: *„In d[er] Administrat[ion] d[er] W. N. N. wieder einmal kein Geld gekriegt! R[oderich] Müller-Guttenbrunn getroffen. Bei Schröll wegen Dürer-Reprod[uktio-nen] für das . . . Blatt!“*<sup>368</sup> Trotz alledem blieb er bei den „Wiener Neuesten Nachrichten“ bis 1938 als Kritiker und Kunstreferent tätig.

1925 veröffentlichten die Künstler El Lissitzky und Hans Arp das Buch „Kunstismen“, eine Zusammenstellung der verschiedenen internationalen Avantgarde-Strömungen (Abb. 14). Es ähnelte dem früher erwähnten „Buch Neuer Künstler“ von Kassák und Moholy-Nagy.<sup>369</sup> Max Ermers berichtete in einem mit zahlreichen Abbildungen illustrierten Beitrag für „Der Tag“ davon.

*„Jeder Ismus eine neue Schule, jeder Ismus eine neue Weltanschauung. Das ganze Eigenbrötlichkeit zeitentfremdeter Künstelei läßt sich von solcher Inhaltsliste ablesen, die mit den nun schon altgewordenen Schulen des Kubismus, Futurismus, Dadaismus und Expressionismus beginnt, mit Abstraktionismus, Suprematismus, Simultaneismus, Purismus Neoplastizismus, Kompressionismus, Konstruktivismus im Sand, im Uferlosten verläuft.“*<sup>370</sup>

Dann folgte eine längere Aufzählung von Beispielen bei denen Ermers auf satirische Art und Weise die Methodik der Ismen zu verdeutlichen versuchte. *„Da krümmt der Russe Tatlin ein paar Kartonstücke und nagelt sie mit großen Reißnägeln auf eine hölzerne Platte. Da stellt sein Landsmann Gabo ein paar Glasplatten und Röhrchen windschief zueinander . . . Konstruktivismus. [...] Mondrian, der Holländer, teilt die großen Quadrate in kleine und in Rechtecke verschiedener Tönung: Neoplastizismus.“*<sup>371</sup> Abschließend stellte er stellvertre-

368 Vgl. Ebenda.

369 Für einen detaillierten Vergleich der beiden Bücher s. Gudrun Ratzinger, *Bildtexte und imaginäre Ausstellungen. Die Kunstpublikationen Buch neuer Künstler und die Kunstismen*, Diplomarbeit Wien 2004.

370 Max Ermers, *Kunstismen oder: von den Such-, Irr- und Scherzwegen der jüngsten Kunst*, in: *TAG*, Nr. 1049, 1.11.1925, S. 7.

371 Ebenda, S. 8.

tend für die Leserschaft an die Herausgeber noch eine Reihe an Fragen, die er für wichtig hielt, aber durch das Buch nicht beantwortet sah:

„Was treibt die Künstler zu solchen, die dem Laien – mit dem sie jeden Kontakt verloren haben – als Spielereien, als Popanzereien erscheinen müssen? Was läßt uns andererseits im Chaos dieser Richtungen dennoch ein Gemeinsames erahnen, das wir als »Moderne Kunst« anzusprechen wagen, indes wir der alten Kunst in den alten Salons nur ein dürftiges Weiterfristen zuerkennen?“<sup>372</sup>



Abb. 14: Reich illustrierte Buchbesprechung durch Max Ermers in der Tageszeitung „Der Tag“ (*Der Tag*, Nr. 1049, 1.11.1925, S. 7; Österreichische Nationalbibliothek | ANNO)

Aber auch die Kritik stand zunehmend unter Beschuss und organisierter Einflussnahme. Deshalb gründete sich Mitte Dezember 1925 die „Vereinigung der Kunstreferenten der Wiener Tageszeitungen“ zur Wahrung gemeinsamer Interessen und fallweisen Behandlung gewisser Fragen der Wiener Kunstpolitik. Neben Adalbert Franz Seligmann als Vorsitzenden wurden Arthur Roessler, Alfred Markowitz und Max Ermers als Mitglieder des Vorstandes gewählt.

*„Vor wenigen Wochen ist in Wien eine Vereinigung der Kunstreferenten gegründet worden. Reelle Anlässe mögen das Stichwort für diesen längst fälligen Zusammenschluß geliefert haben. Den tieferen Antrieb hat das Gefühl von der Unhaltbarkeit unserer »Kunstpolitik« geliefert. Dazu gehört, daß sich in den letzten Jahren nicht wenige Unberufene mit Kunstkritik beschäftigten. Für jedes andere Feld der geistigen Kultur erscheint es uns natürlich, von dem Anwalt der publiquen Meinung Sachkundigkeit zu fordern. Im Bereich der bildenden Kunst darf, wer nur die Lust verspürt, das Wort ergreifen.“<sup>373</sup>*

Eisler brachte dann ein Beispiel aus einer Zeitschrift der Österreichischen Verkehrswerbungs-GesmbH, zu dem er anmerkte, dass sie jene „*superlative Plauscherei*“ sei mit der man „*keinen Hund vorm Ofen locken, geschweige denn einen Gast ins Museum*“ bringen werde. Er sah es daher als Verantwortung der neuen Vereinigung an, etwas gegen diese vorherrschenden Zustände „*im Interesse der Standesehre*“ und „*aus Verantwortlichkeit vor der Kunst*“ zu unternehmen.<sup>374</sup>

### 5.3.1 Volksbildung und Volkshochschulkurse

In Wien spielten die Volkshochschulen eine wichtige Rolle bei der Erwachsenenbildung. Die Lehrenden der verschiedenen Wissensgebiete waren in Fachgruppen organisiert. Sie entwickelten ein umfangreiches Angebot an Kursen, Vorträgen, Exkursionen und ab 1905 auch an Führungen durch aktuelle Ausstellungen. In ihrem Aufbau ähnelten die Fachgruppen einem Verein. Ein gewählter Vorstand leitete die innere Organisation und gestaltete gemeinsam das Programm für das jeweils neu beginnende Semester. Durch die Offenheit der Volkshochschulen „für alle“ bot diese Plattform auch für die Kunstrezep- tion der Avantgarde neue Möglichkeiten.

<sup>373</sup> Max Eisler, Die öffentliche Meinung, in: *MOR*, 17. Jg., Nr. 3, 18.1.1926, S. 13.

<sup>374</sup> Ebenda.

In den Jahren vor dem ersten Weltkrieg wurde die Organisation der kunsthistorischen Fachgruppe von Max Ermers, Max Glass, Friedrich Löhrl und Fritz Saxl (1890–1948) bestritten. Neben den Lehrenden wurde den Teilnehmern dabei eine ebenso wichtige Rolle zugeschrieben. Bis 1914 wurden in den Jahresberichten der kunsthistorischen Fachgruppe im Schnitt zwischen 10 und 20 Mitglieder gezählt; die höchste Zahl wurde 1914 mit 35 Mitgliedern erreicht. Dazu kam noch eine fluktuierende Anzahl an Kursteilnehmern. Durch Mitglieds- und Kursgebühren wurden die Veranstaltungen und das Einrichten einer Bibliothek mit Lehrbüchern und Zeitschriften finanziert. Viel wichtiger war aber noch die rege und aktive Teilnahme der Mitglieder an den verschiedenen Aktivitäten. *„Die hohe Einsatzbereitschaft der Lehrenden fand ihre Entsprechung im hohen Maß an Aktivitäts- und Lernbereitschaft bei den Mitgliedern der Fachgruppen.“*<sup>375</sup> Im ersten Semester nach Kriegsende 1918 stieß das Angebot dieser Fachgruppe auf reges Interesse und so vervielfachte sich die Zahl der Mitglieder schließlich auf 108. Es wurden in der Folge eine Gruppe für Anfänger und eine für Fortgeschrittene geschaffen. Dazu kam der Versuch als neues Programmelement Diskussionen mit Künstlern zu veranstalten. Im Zuge dessen wurde beispielsweise mehrmals Adolf Loos eingeladen.

*„Vor allem unter dem Einfluss von Fritz Saxl, der neben Löhrl, Dr. Bruno Adler und Ludwig Münz die Kurse und Übungen der Fachgruppe in der ersten Nachkriegszeit leitete, fand eine breite Auseinandersetzung mit der künstlerischen Moderne und sogar der damaligen Avantgarde statt. [...] Während Löhrl an seinem Spezialthema »antike Kunstwerke« festhielt und ihre Betrachtung um die Analyse von Michelangelo-Plastiken erweiterte, machte Saxl in seinen Übungen Handzeichnungen von Schiele, Kokoschka und Gustav Klimt ebenso zum Gegenstand der Analyse wie die Besprechung von Volkskunst am Beispiel von Bauernholzplastiken und bäuerlichen Glasbildern. Dr. Stella Kramrisch<sup>376</sup> führte in die Kunst der*

---

375 Wilhelm Filla, *Wissenschaft für alle – ein Widerspruch? Bevölkerungsnaher Wissenstransfer in der Wiener Moderne. Ein historisches Volkshochschulmodell*, Innsbruck 2001, S. 313 (= Schriftenreihe des Verbandes Österreichischer Volkshochschulen, 11).

376 Stella Kramrisch, geboren 1896 in Mikulov in Tschechien, studierte unter Josef Strzygowski Kunstgeschichte in Wien und promovierte 1919 mit einer Dissertation über buddhistische Skulpturen. Auf Einladung des indischen Künstlers Rabindranath Tagore unterrichtete sie 1921 bis 1950 an der Universität von Kalkutta in Indien. Nach der Ermordung ihres Ehemanns 1950 emigrierte sie in die USA. Dort war sie als Kuratorin am Philadelphia Museum of Art und als Professorin an der Universität Pennsylvania tätig. Vgl. Bertha Adams, Biography, in: *Stella Kramrisch Papers*, Philadelphia Museum of Art, Archives, [http://hdl.library.upenn.edu/1017/d/pacscl/PMA\\_PMA001](http://hdl.library.upenn.edu/1017/d/pacscl/PMA_PMA001) (Zugriff 9.3.2017); Anonymus, Stella Kramrisch, Indian-Art Expert and Professor, 97, in: *The New York Times*, 2.9.1993, <http://www.nytimes.com/1993/09/02/obituaries/stella-kramrisch-indian-art-expert-and-professor-97.html> (Zugriff 9.3.2017).

*Gegenwart ein, setzte sich aber auch mit den Beziehungen zwischen der asiatischen Kunst zum Expressionismus auseinander.*<sup>377</sup>

Erstellt man eine Liste all jener Personen die an den Volkshochschulen Führungen in Kunstausstellungen angeboten hatten, findet man erstaunlich viele Namen von Kunstkritikern wie z.B. Wilhelm Dessauer, Hans Ankwicz-Kleehoven, Franz Ottmann, Wolfgang Born, Hans Tietze, Heinrich Glück, Friedrich (Fritz) Großmann und Else Hoffmann. Eine andere interessante Beobachtung lässt sich auf Basis der Veranstaltungsorte machen. Tendenziell am stärksten nutzte der Hagenbund diese Vermittlungsmöglichkeit. Die Anzahl der Veranstaltungen hat sich in der Zwischenkriegszeit gegenüber der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg bei diesem Verein mehr als vervierfacht (Abb. 15).

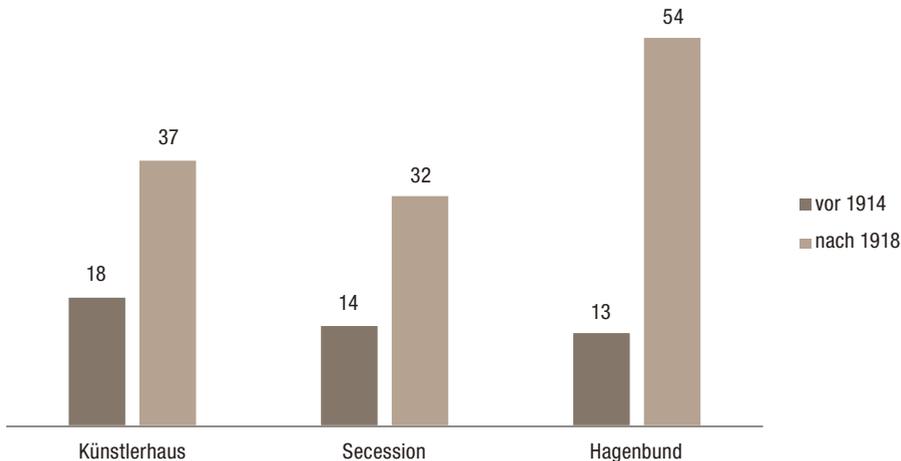


Abb. 15: Anzahl der Führungen laut VHS-Archiv Wien (Graphik des Autors)

Saxl war 1913 für kurze Zeit Mitarbeiter in der Bibliothek Aby Warburgs und kehrt 1919 zurück nach Hamburg, um dort seine Arbeit fortzusetzen. Ihm folgte der Kunsthistoriker Max Eisler nach. Auch er beschäftigte sich in seinen Kursen mit moderner Kunst und Architektur. Als Beispiel dafür, dass sich auch Künstler an den Volkshochschulen engagierten, sei ein Vortrag über Expressionismus von Ernst Wagner aus dem Semester 1918/19 genannt. Bis 1920 fanden die meisten Aktivitäten im Volksheim Ottakring statt. Heinrich Glück grün-

377 Filla, *Wissenschaft* (zit. Anm. 375), S. 320.

dete dann eine weitere Gruppe in der Zweigstelle Leopoldstadt. Der Kunsthistoriker Friedrich Wimmer stieß im Semester 1922/23 nach seiner Promotion als neuer Kursleiter zu der Fachgruppe in Ottakring und bot Kurse über Moderne Kunstrichtungen an. 1924/25 bot er den Kurs „Vergleichende Übungen über moderne Kunst (Expressionismus, Kubismus)“ an.

*„Mit der Thematisierung des Kubismus wurde eine zeitgenössische Avantgarde Richtung angesprochen. Dadaismus, Futurismus und Surrealismus wurden allerdings in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre nicht, zumindest nicht in nennenswerten Maße, zum Gegenstand der Auseinandersetzung gemacht.“<sup>378</sup>*

Den Höhepunkt beim Mitgliederzuwachs erreichten die Wiener Volkshochschulen in den Jahren zwischen 1925 und 1930. In seiner statistischen Analyse schätzt Wilhelm Filla, dass ca. 30.000 Mitglieder in über 50 Fachgruppen (davon 67 % mit wissenschaftlichem Schwerpunkt) aktiv waren. Es handelte sich also erwiesenermaßen um ein „volksbildnerisches Massenphänomen“ wie er es ausdrückte. Quantitativ kam die kunsthistorische Fachgruppe hinsichtlich seines Mitgliederstandes nach Literatur, Photographie oder Touristik nur auf Platz 7 seines Rankings.<sup>379</sup>

### 5.3.2 Bildreportagen

Erste Fotografien der Avantgarde erschienen ab 1910 in österreichischen Zeitungen. Wie schon früher erwähnt, wurden in Wochenzeitungen wie die „Wiener Bilder“ oder der „Österreichischen Illustrierten Zeitung“ Bilder aus der in Paris stattfindenden Futuristen-Ausstellung abgedruckt. Die Medien hatten die Fotografie bereits Jahre zuvor für sich entdeckt. So fanden Ansichten von Ausstellungen der Secession, dem Münchener Glaspalast oder von Weltausstellungen ihren Weg in die Medien und verbreiteten sich über sie. Über Fotoagenturen wie „Atlantic Foto Co.“ in Berlin wurden Bilder von Ausstellungen dann auch über die Ländergrenzen hinweg verteilt. Das Bild von George Grosz „Der Städter auf dem Lande“, welches 1920 auf der internationalen Dada-Messe

---

378 Als Ergänzung sei noch erwähnt, dass im Semester 1934/35 Friedrich (Fritz) Großmann anlässlich der Ausstellung „Aeropittura“ von Filippo Tommaso Marinetti in der Neuen Galerie einen Vortrag über Futurismus hielt. Ebenda, S. 383–384.

379 Ebenda, S. 362–363.

in Berlin zu sehen war, fand so auf diesem Weg als Reproduktion in eine Wiener Tageszeitung (Abb. 16).



Abb. 16: Reproduktion des Gemäldes „Der Städter auf dem Lande“ von George Grosz in der Zeitschrift „Wiener Bilder“ (*Wiener Bilder. Illustriertes Familienblatt*, 25. Jg., Nr. 20, 11.7.1920, S. 10; Österreichische Nationalbibliothek | ANNO)

Als die allgemeine Stimmung 1924 gegenüber der Avantgarde zu kippen begann und die Polemik in den Tageszeitungen immer mehr zunahm, griff auch der Boulevard vermehrt dieses Thema auf. In „Der Abend“ beispielsweise wurde gezielt mit Bildcollagen und untergriffigen Begleittexten gearbeitet. Dabei bediente man sich zum Teil der Sprache der Kritik. Das soll kurz an drei Beispielen gezeigt werden.

Die Kampagne wurde so geführt, dass in mehreren Ausgaben hintereinander Fotografien expressionistischer Werke veröffentlicht wurden. Vorzugsweise wurden solche Werke ausgewählt, die in Ausstellungen der Berliner Sturm-Galerie zu sehen waren. Am 2. Juli erschien etwa eine Gegenüberstellung zweier Skulpturen. Genauer gesagt handelte es sich bei der einen um das heute als verschollen geltende Werk „Frauenfigur mit Draperie“ (*Draperias nő*,

1921–1924) von Benjamin Ferenczy. Dem gegenüber stellte man dann ein Bild der Venus von Knidos.<sup>380</sup> Darunter wurde folgende von der Redaktion an die Leser gestellte Suggestivfrage platziert: *„Haben die Frauen durch die modernen Kunstrichtungen dazu gewonnen?“*<sup>381</sup> In einer anderen Ausgabe derselben Zeitung, nur zu einem späteren Datum, wurde nochmals ein ähnlicher Vergleich versucht. *„Entwicklung oder Rückschritt? Der hölzerne Kinderschreck ist ein »Kunstwerk« aus der Ausstellung des »Sturm« in Berlin, und sein Schöpfer Benjamin Ferenczy will, daß man es als Rolandstatue ansieht.“*<sup>382</sup> Gar am ärgsten traf der Kommentar den Maler Oskar Kokoschka, der zu diesem Zeitpunkt schon einige Jahre lang als Professor an der Kunstakademie in Dresden tätig war und eigentlich zu den etablierten Künstlern zu zählen gewesen wäre.

*„Vor einigen Tagen ging unser Bildberichterstatter an der Kunsthandlung Würthle vorüber und sah dort ein Selbstporträt von Oskar Kokoschka. [...] Er photographierte also Herrn Kokoschka. Man vergleiche nun das erste Bild. So sieht sich der Künstler, der doch sein Gesicht kennen müßte, und so sieht ihn das unerbitterliche photographische Objektiv. Wo ist da der Zusammenhang?“*<sup>383</sup>

Dieses Negativbild passt wie schon gesagt zu der damaligen Stimmungslage. Auch andere Boulevardmedien bedienten sich dieser Bildsprache wie eine Karikatur am Cover der „Illustrierten Kronen-Zeitung“ zeigt (Abb. 17).

---

380 Für eine Einordnung in das Oeuvre von Benjamin Ferenczy siehe Florá Király, *Die Wiener Emigrationsjahre des ungarischen Bildhauers Béni Ferenczy (1921–1932)*, Diplomarbeit Wien 2013, S. 31–33.

381 DA, Nr. 150, 2.7.1924, S. 8.

382 DA, Nr. 228, 27.9.1924, S. 8.

383 DA, Nr. 97, 26.4.1924, S. 8.



Abb. 17: Karikatur zu der 1924 im Konzerthaus aufgebauten Raumbühne Friedrich Kieslers am Cover der Tageszeitung „Illustrierte Kronen Zeitung“ (*Illustrierte Kronen Zeitung*, 23. Jg., Nr. 8.867, 25.9.1924, S. 1; Österreichische Nationalbibliothek | ANNO)

Dass es aber auch Beispiele für eine positiv formulierte Bildsprache gab, sei anhand eines Beispiels aus der Tageszeitung „Der Tag“ kurz gezeigt. Die GFMK veranstaltete im Oktober 1925 eine Kunstausstellung, bei der Porträtbilder von Künstlern des 19. Jahrhunderts jenen von zeitgenössischen Künstlern gegenübergestellt wurden (Abb. 18).

*„Diese Ausstellung könnte und sollte eine Ausstellung für die Massen sein. Nicht dem Aestheten sind hier Augenblicke seltenen Genusses individueller Art geboten. Zu den Zehn- und Hunderttausenden wird hier gesprochen, die Einblicke gewinnen wollen in die eigenartige Physiognomie ihrer Zeit, der Gegenwart, und die Vergleiche ziehen wollen mit der Physiognomie der Vätergeneration, die in den Neunzigerjahren ihre Sturm- und Drangperiode hatte.“<sup>384</sup>*

384 Max Ermers, Das Antlitz zweier Generationen. Die Ausstellung „Das Gesicht der Zeit“ im Künstlerhaus, in: *TAG*, Nr. 1018, 1.10.1925, S. 3.

Die positive Berichterstattung von Ermers erklärt sich zum Teil dadurch, dass er 1923 einer der Gründungsmitglieder der GFMK war, als Lehrender bei der kunsthistorischen Fachgruppe der Urania aktiv war und sich stark für Volksbildung einsetzte. Um dieses Ausstellungskonzept zu verdeutlichen wählte er sechs prägnante Beispiele aus. So wurden dann etwa Graphiken von Henri Fantin-Latour (1836–1904) neben einer von Max Pechstein (1881–1955) publiziert.



Abb. 18: Illustrationen zu der Berichterstattung von Max Ermers anlässlich der Ausstellung „Das Antlitz zweier Generationen“ (*Der Tag*, Nr. 1018, 1.10.1925, S. 3; Österreichische Nationalbibliothek | ANNO)

Ganzseitige oder gar doppelseitige Bildreportagen zu den Ausstellungen der Künstlervereinigungen Genossenschaft, Secession, Hagenbund, Kunstschau, Dürer-Bund, Österreichischer Künstlerbund oder Wiener Heimatkunst erschienen als Bildcollagen regelmäßig ab 1926 in „Wiener Bilder“. Durch die Bildauswahl wurde ein allgemeiner Trend österreichischer Kunst propagiert. Außerdem wurde den Lesern dadurch auch suggeriert, dass die Avantgarde für Wien eigentlich keine Rolle mehr spielen würde (Abb. 19–22).

Auf den Gipfel der negativen Meldungen schaffte es, wie es nicht anders zu erwarten war, die Berichterstattung zur Wanderausstellung „Entartete Kunst“, die im Mai 1939 auch im Wiener Künstlerhaus haltmachte. Bei diesem Anlass wurden die Kommentare ins Extremste umgekehrt. Zum Bild „Der Dadaist“ von Hans Arp schrieb der anonyme Autor der „Volks-Zeitung“ etwa: *„Der Dadaist. Der Dargestellte trägt einen Holzkopf. Der Maler dürfte bestenfalls Stroh im Schädel gehabt haben.“*<sup>385</sup> Noch plakativer wurde die erste Seite der Zeitung „Das Kleine Blatt“ gestaltet. Unter Fotografien von vier im Künstlerhaus ausgestellten Werken stand nachfolgender Kommentar.

*„Hier bieten wir eine ganz kleine Auslese von »Werken« aus jener Zeit, da Kaftan und Kutte bei uns krampfhaft in Kulturseparatismus »machten«. Solche, entweder entsetzlich dilettantenhafte oder demutlose, freche und noch dazu unappetitliche Produkte haben einst staatliche Anerkennung gefunden.“*<sup>386</sup>

---

385 Anonymus, Jüdischer Kunstdilettantismus. Entartete Malerei, Plastik, Lyrik und Musik im Künstlerhaus, in: *VZ*, 6.5.1939, Nr. 123, S. 10.

386 *Das Kleine Blatt*, 13. Jg., Nr. 123, 6.5.1939, S. 1.



Abb. 19: Bildreportage anlässlich der „Großen Kunstausstellung“ 1928 im Künstlerhaus (*Wiener Bilder. Illustrierte Wochenschrift*, 33. Jg., Nr. 16, 15.4.1928, S. 8–9; Österreichische Nationalbibliothek | ANNO)



Abb. 20: Bildreportage anlässlich der „Frühjahrsausstellung“ 1928 in der Secession (*Wiener Bilder. Illustrierte Wochenschrift*, 33. Jg., Nr. 18, 29.4.1928, S. 8–9; Österreichische Nationalbibliothek | ANNO)



Abb. 21: Bildreportage anlässlich der „56. Ausstellung“ des Hagenbundes 1928 in der Zedlitzhalle (*Wiener Bilder. Illustrierte Wochenschrift*, 33. Jg., Nr. 23, 3.6.1928, S. 8–9; Österreichische Nationalbibliothek | ANNO)



Abb. 22: Bildreportage anlässlich der Ausstellungen der Kunstgemeinschaft, der Künstlergruppe „Die Weiße Insel“ und der Gruppe „Wiener Heimatkunst“ im Frühjahr 1928 (*Wiener Bilder. Illustrierte Wochenschrift*, 33. Jg., Nr. 25, 17.6.1928, S. 8–9; Österreichische Nationalbibliothek | ANNO)

### 5.3.3 Kuratierte Ausstellungen

Im 19. Jhd. fanden in Wien Ausstellungen zeitgenössischer Kunst einerseits in dem Format der großen einmal jährlich veranstalteten Kunstausstellungen im Künstlerhaus statt und andererseits in Form von kleinen durch die Kunsthandlungen bzw. Galerien organisierten Ausstellungen. Die Kritik hatte zu dieser Zeit die Funktion, eine Anleitung zur Geschmacksbildung des Publikums zu liefern. Erst durch die Gründung der Secession und des Hagenbundes um 1900 herum begann sich ein Wandel abzuzeichnen. Die Beethovenausstellung, mit ihrem Anspruch als Gesamtkunstwerk gestaltet zu sein, kann dabei als Prototyp einer kuratierten Ausstellung gesehen werden und steht deshalb für Wien am Beginn dieser Entwicklung. Das bedeutete zugleich auch eine maßgebliche Veränderung für die Tätigkeit der Kritiker und Kritikerinnen. An Stelle ihres Urteils, welches von ihnen stellvertretend für das Publikum über die Qualität der ausgestellten Werke gefällt wurde, trat als neue Instanz nun die Werkauswahl des Kurators bzw. der Kuratoren.

Generell ist die Unterscheidung zwischen den Ausstellungen bei denen historische Kunst präsentiert wurde und jenen Ereignissen bei denen zeitgenössische Kunst gezeigt wurde wichtig. Die erste Kategorie von Ereignissen fand anfangs vor allem in den Museen und Sammlungen statt. Sie wurden dort meist durch die Restauratoren und Kustoden organisiert, also dem wissenschaftlichen Personal dieser Institutionen. Ähnlich wie heute ging damit die Aufarbeitung und Erhaltung der Ausstellungsobjekte einher. Im Fall der Präsentation zeitgenössischer Kunst wurde die Organisation lange Zeit den Künstlern selbst überlassen.

Für die Jahresausstellungen des Künstlerhauses waren die jeweilige Jury und Auswahlkommission zuständig. Sie bestimmte die Teilnehmer und platzierte die Kunstwerke in den Ausstellungsräumen. Diese Position war innerhalb der Wiener Kunstszene ein nicht unerheblicher Machtfaktor. Mit dem Wandel der Vereinslandschaft wurden neue Wege versucht. Die Secession gestaltete ihre Ausstellungen vom Plakat, über die Einladungskarte, bis hin zur Ausstellungsarchitektur als Gesamtkunstwerk. Das verlangte eine künstlerische Kooperation die wie ein Uhrwerk aufeinander abgestimmt sein musste. Das dichte Programm der Ausstellungshäuser verlangte zunehmend flexiblere Gestaltungsmöglichkeiten, da es neben Gästen aus dem Ausland auch etablierte Künstlerpersönlichkeiten aus dem Inland mit einzubeziehen galt. Außerdem wurden nach dem Ableben eines Mitglieds üblicherweise Einzelaus-

sstellungen zu deren Gedächtnis organisiert. Diese Rahmenbedingungen veränderten auch die Präsentationsformen in den Ausstellungen. Einzelne Themen drängten sich in den Vordergrund und es mussten Spezialisten gefunden werden, die diese auch bearbeiten konnten. Der Prototyp des Kurators war auch in den Anfängen bereits eine Person mit einschlägiger Erfahrung in einem bestimmten künstlerischen Arbeitsgebiet, mit den notwendigen Kontakten um eine mit ausreichend qualitativ hochwertigen Objekten bestückte Ausstellung zu organisieren und dem Know-how um sie konzeptuell, didaktisch und räumlich adäquat gestalten zu können. Derjenige oder diejenige musste aber nicht zwangsläufig eine kunsthistorische Ausbildung haben. Deshalb finden sich unter den Pionieren neben der Gruppe der Kunsthistoriker auch Künstler und Kritiker als Kuratoren.

Als ein Beispiel für eine thematisch zusammengestellte Ausstellung in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg kann die schwedische Kunstausstellung 1910 im Hagenbund genannt werden. Sie wurde in Zusammenarbeit zwischen dem Vereinsmitglied Robert Fink (1878–1940) und dem schwedischen Maler Emil Oestermann (1870–1927) zusammengestellt.<sup>387</sup> Auch der damalige Präsident der Künstlervereinigung Rudolf Junk betätigte sich immer wieder als Ausstellungsorganisator wie z.B. bei der Beteiligung an der „Internationalen Kunstausstellung“ in Rom 1911 die in Kooperation mit der Genossenschaft und der Secession stattfand.<sup>388</sup>

Mit der Gründung des Wirtschaftsverbandes wurde eine neue zentrale Organisation für die Vertretung der wirtschaftlichen Interessen der Künstler geschaffen, die gerade im Fall kleinerer Vereinigungen durch die Übernahme dieser Aufgaben neue Möglichkeiten bot. Von dieser Entwicklung profitierte etwa der OeKB, was sich 1922 an der Konzeption seiner 16. Jahresausstellung in der Zedlitzhalle bemerkbar machte.

*„Der Oesterreichische Künstlerbund wurde seinerzeit zur Wahrung der wirtschaftlichen Interessen hier heimischer Künstler gegründet. Ueber die von seiner Leitung veranstalteten Ausstellungen wurde demgemäß weniger streng gerichtet als über die Ausstellungen anderer Vereinigungen, bei welchen mehr die rein künstlerischen als die wirtschaftlichen Bestrebungen im Vordergrund standen. [...] Verdrossen darüber, aus einem schier unentwirrbaren*

387 Vgl. *Schwedische Künstler*, Ausst.-Kat. Künstlerbund Hagen, Wien 1910, S. 4.

388 Vgl. Axel Köhne, Internationale Kunstausstellung Rom 1911, in: Agnes Husslein-Arco/Matthias Boeckl/Harald Krejci (Hg.), *Hagenbund. Ein europäisches Netzwerk der Moderne (1900–1938)*, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere 11.10.2014–1.2.2015, München/Wien 2014, S. 158.

*Wust handwerklicher Unzulänglichkeiten die wenigen wirklichen Kunstleistungen herauszustöbern, die sich ab und zu darein verloren haben mochten, ging die Kunstkritik nur mit äußerstem Widerstreben daran, die Ausstellungen des Oesterreichischen Künstlerbundes zu besprechen. [...] Dieser konnte nunmehr an die Stelle der wirtschaftlichen Leitsätze, die bis dahin als maß- und richtunggebend galten, solche rein künstlerischer Art setzen und damit in die Reihe der übrigen, wenn schon nicht immer makellos ruhmreichen, so doch namhaften Künstlerverbände rücken.*<sup>389</sup>

Eine mit Roessler vergleichbare Meinung vertrat Adalbert Franz Seligmann in seiner Besprechung.<sup>390</sup>

Durch die vielfältigen Ausstellungsformate, wie z.B. Kollektion (Gruppenausstellung), Kollektivausstellung (Einzelausstellung) oder thematische Kollektion (Sonderausstellung), mit denen im Hagenbund während der Zwischenkriegszeit experimentiert wurde, kam es teilweise zu parallel stattfindenden Ereignissen. Gleich bei der zweiten Ausstellung nach dem Wiedereinzug des Vereins in die Zedlitzhalle, der rein rechnerisch 37. Hagenbund-Ausstellung, wurde neben der klassischen Herbstausstellung der Vereinsmitglieder auch eine Ausstellung der Künstler Hildegard Jone und Josef Humplik gezeigt. Ihren großformatigen Porträts stellte die Künstlerin ein eigens zu diesem Anlass verfasstes Manifest zur Seite.<sup>391</sup>

Seit 1923 waren Hans Tietze und die GFMK durch die Organisation von modernen Kunstausstellungen an wechselnden Standorten in Wien aktiv. Der Verein veranstaltete Einzelausstellungen von Künstlern wie Edvard Munch oder Béla Uitz. Bei den thematischen Ausstellungen die Hans Tietze mitorganisierte, wie „Europäische Kleinplastik“ im Theseus-Tempel oder 1927 „Das Werden eines Kunstwerkes“ im Museum für Kunst und Industrie stand ein didaktischer Anspruch im Vordergrund, in der sich stark die Handschrift des Kunsthistorikers und seines Kreises abzeichnete.<sup>392</sup> Ab 1925 fanden auch im

389 Arthur Roessler (A. R.-r.), Österreichischer Künstlerbund. Sechzehnte Jahresausstellung Zedlitzhalle, in: *AZ*, 34. Jg., Nr. 6, 4.3.1922, S. 6.

390 „Ursprünglich mehr wirtschaftliche Absichten verfolgend, hat sich der Verein nunmehr auch künstlerisch zu einer respektablen Höhe emporgearbeitet, jüngere Talente angezogen, die übliche Verkaufsware soweit als möglich ausgeschaltet, so daß ein erfreulicher Gesamteindruck entsteht.“ Vgl. Adalbert Franz Seligmann (A. F. S.), Kunstausstellungen, in: *NFP*, Nr. 20646, 19.2.1922, S. 12.

391 Maximilian Kaiser, [37.] Ausstellung des Künstlerbundes Hagen, in: Agnes Husslein-Arco/Matthias Boeckl/Harald Krejci (Hg.), *Hagenbund. Ein europäisches Netzwerk der Moderne (1900–1938)*, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere 11.10.2014–1.2.2015, München/Wien 2014, S. 182.

392 Zum Tietze-Kreis sind laut Almut Krapf-Weiler vor allem seine Kollegen Ernst H. Buschbeck, Max Dvořak, Ludwig Baldass, Max Eisler, Gustav Glück, Bruno Grimschitz, Franz Martin Haberditzl, Joseph

Hagenbund öfters thematische Ausstellungen statt. Die Namensgebung einer Kollektion, die im Rahmen einer 1927 veranstalteten Hagenbund-Ausstellung gezeigt wurde, stiftete bei Seligmann einen Moment lang Verwirrung.

*„In den ringsherum befindlichen Räumen ist eine Ausstellung untergebracht, die auf dem Plakat unter dem Titel »Der Kopf« angezeigt erscheint. Anfangs dachten wir, es handle sich um eine neue Künstlergruppe, wie sie ja fortwährend entstehen – wohl auch vergehen – und wie beispielsweise eine solche existiert, die sich »Die Hand« nennt.“<sup>393</sup>*

Auch historische Kunst wurde ab 1928 und beginnend mit der Ausstellung „Meisterwerke Österreichischer Malerei aus dem 19. Jahrhundert“ mehrmals in großen Ausstellungen im Hagenbund gezeigt. Sie wurde in Kooperation mit Otto Nirenstein, dem Inhaber der Neuen Galerie, veranstaltet. Weitere Ausstellungen, wie z.B. „Internationale Graphische Ausstellung »Der Tanz«. Gotik bis Gegenwart“ im Frühjahr 1933 oder „Hundert Jahre Wiener Humor. 1814–1914“ im Herbst 1934, wurden gemeinsam mit dem Kunsthistoriker und Maler Wolfgang Born, der auch als Kritiker tätig war, zusammengestellt.

Diese Vorgehensweise und Methodik begannen mit der Zeit auf die regulären Ausstellungen des Hagenbundes abzufärben. So wurde die Gruppierung der Graphiken in der 69. Hagenbund-Ausstellung 1935 nach „bestimmten didaktischen Gesichtspunkten“ vorgenommen.<sup>394</sup> Das blieb den Zeitgenossen auch nicht verborgen.

*„Eigentlich sollte, in ihrer Gänze oder in Teilen jede Kunstausstellung nicht »durchgesehen«, sondern erlebt werden. Das ist die ideale Forderung, und die Wirklichkeit bleibt nur zu weit dahinter zurück. [...] Die Anordnung des Materials, die Sinngebung in der Hängung, die sind anders, die sind diesmal wesentlich anders, und sie führen weit selbst von jenen beachtlichen Veranstaltungen weg, in denen der Zusammenfassung der Gliederung des Materials ein bestimmtes Thema (Kind, Familie usw.) zugrunde lag. Diesmal war etwas andres geplant; es wurde schon angedeutet; es ging darum, das Interesse des Publikums*

---

Mühlmann, Anny E. Popp, Karl Ernst Osthaus, Franz Ottmann und Alfred Stix zu zählen. Vgl. Almut Krapf-Weiler, Die Kunstpolitik des Tietze-Kreises, in: Isabella Ackerl (Hg.), *Geistiges Leben im Österreich der Ersten Republik*, Wien 1986, S. 77–103.

393 Adalbert Franz Seligmann (A. F. S.), Kunstausstellungen (Hagenbund – Kunstgewerbeausstellung im Oesterreichischen Museum), in: *NFP*, Nr. 22386, 11.1.1927, S. 1.

394 Harald Krejci, 69. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen, in: Agnes Husslein-Arco/Matthias Boeckl/Harald Krejci (Hg.), *Hagenbund. Ein europäisches Netzwerk der Moderne (1900–1938)*, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere 11.10.2014–1.2.2015, München/Wien 2014, S. 239.

*dadurch zu steigern, daß man Wegweiser zur Schaffensabsicht, zur Schaffensmöglichkeit und zur Schaffensart aufrichtete.*<sup>395</sup>

### 5.3.4 Radio und Film

Mit dem Jahr 1924 kam ein weiterer Faktor für die Entwicklung der Kunstkritik in Österreich hinzu, nämlich das Radio. Im Oktober dieses Jahres wurde die Rundfunkgesellschaft Radio Verkehrs AG (kurz RAVAG) gegründet. Das Programm wurde anfangs in den Tageszeitungen abgedruckt. Später, also im drauffolgenden Jahr, wurde mit „Radio Wien“ eine eigene Zeitschrift herausgegeben. Die ersten Heftnummern beschränkten sich noch darauf in knapper Form Informationen zu kommenden Sendungen und Konzertübertragungen zu geben. Der Siegeszug des Radios setzte sich rasch fort, war aber durch die Abdeckung der Sendeanlagen zu aller Erst ein städtisches Phänomen (Abb. 23). Bald wurden auch Liedertexte, technische Erklärungen rund um die Rundfunkbewegung oder umfangreichere Programmankündigungen mit Text und Bildern in „Radio Wien“ abgedruckt. Ein erster Radiovortrag über das Wiener Ausstellungsgeschehen ist im Frühjahr 1925 nachweisbar. Der Kunsthistoriker Franz Ottmann sprach im Zusammenhang mit einer Ausstellung in der Secession dabei über die französische Malerei des 19. Jahrhunderts und den Impressionismus.<sup>396</sup> Der Ankündigung wurde zur Illustration eine Schwarz-Weiß-Fotografie des dort gezeigten Bildes „Hospitales in Arles“ (1889) von Vincent van Gogh beigelegt. Aber auch kunsthistorische Kurse, wie sie an den Volkshochschulen angeboten wurden, waren Teil des Programms. Hans Tietze hielt 1925 die Kurse der sogenannten Radio-Volkshochschule über italienische Kunst der Renaissance und deutsche Malerei ab. Auch andere Kunsthistoriker, wie z.B. der aus Kärnten stammende Ernst Diez (1878–1961), nutzten früh dieses Format und hielten Radiovorträge.

---

395 Max Roden, Erlebniswert einer Ausstellung, in: *VZ*, 81. Jg., Nr. 21, 21.1.1935. TBLA (TP 043069).

396 Vgl. *Radio Wien*, 1. Jg., Nr. 26, 12.4.1925, S. 11.

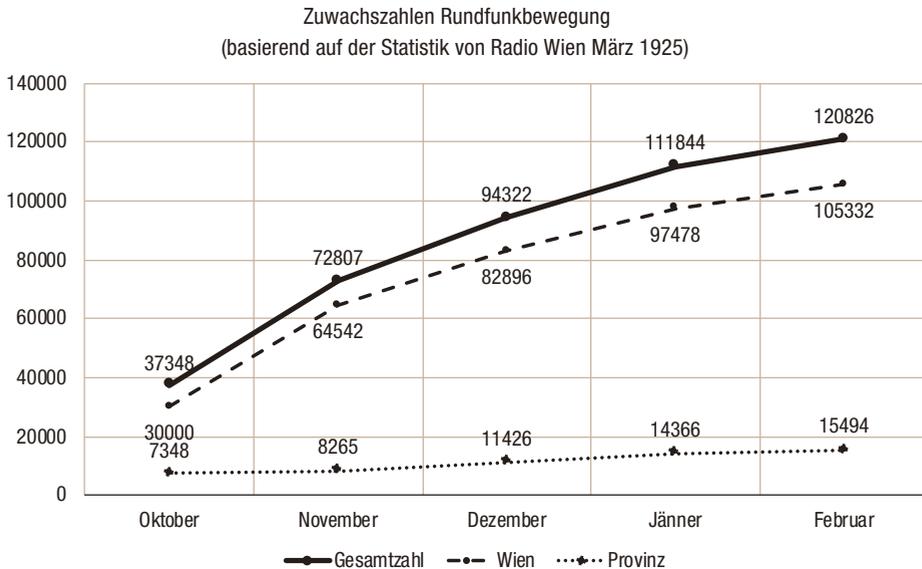


Abb. 23: Zuwachszahlen der Rundfunkbewegung zwischen Oktober 1924 und Februar 1925 basierend auf einer Statistik in der Zeitschrift Radio Wien März 1925 (Graphik des Autors)

Die nächste technische Weiterentwicklung des Radios kam 1926. Ab diesem Jahr wurden zum Preis von 25 Schilling leistbare Lichtbildapparate bzw. Diaprojektoren über den Handel angeboten. Dazu gab es die Möglichkeit eines Bildabonnements für 2 Schilling. Dafür bekam man pro Monat 220 neue Bilder, die zur Unterstützung der Radio-Vorträge gedacht waren. Für die Herstellung dieser Bilder wurde extra die Radiobild-Gesellschaft in Wien gegründet.<sup>397</sup>

Auch das Medium Film wurde für die Kunstvermittlung in Wien entdeckt. 1927 wurde eine Auswahl der Kurz- und Lehrfilme „Schaffende Hände“ des deutschen Kunsthistorikers Hans Cürliis (1889–1982) im Volksbildungsheim Margarethen gezeigt. Darin filmte Cürliis zeitgenössische Künstler wie Lovis Corinth (1923), George Grosz (1924) oder Wassily Kandinsky (1926) bei deren Arbeit im Atelier.<sup>398</sup> Zeitgleich fand dazu passend die von der GFMK veranstaltete Ausstellung „Das Werden eines Kunstwerkes“ im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie statt. Diese Parallele fiel auch dem Kritiker Alfred

<sup>397</sup> *Radio Wien*, 3. Jg., Nr. 9, 29.11.1926, S. 23.

<sup>398</sup> Für die Produktion seiner Filme gründete er eigens das „Institut für Kulturforschung“ mit Sitz in Berlin.

Markowitz auf. Zu den Filmen merkte er allerdings noch an, dass die Entstehung des Kunstwerkes so wirke als entstehe jedes Kunstwerk aus dem Handgelenk. Die Ausstellung dagegen verdeutliche für ihn den komplexen geistigen Schaffensprozess, der in Wirklichkeit dahintersteht.<sup>399</sup>

Der Diskurs zur Avantgarde setzte sich auch im Medium Radio fort. Neben den Vorträgen von Kunsthistorikern, welche das aktuelle Ausstellungsgeschehen thematisierten, wurden bis 1934 auch eine Reihe von Künstlern dazu eingeladen über solche Ereignisse im Radio zu sprechen. Sie wurden meist auf Grund ihrer offiziellen Funktion bei einer der großen Wiener Künstlervereinigungen ausgewählt. Carry Hauser bekam 1927 beispielsweise so die Gelegenheit „Zur Ausstellung des Hagenbundes: Inhalt und Form des Kunstwerkes“ zu referieren. 1930 fand, wie schon an anderer Stelle erwähnt, die Ausstellung „Die Kunst in unserer Zeit“ im Künstlerhaus statt. Hans Tietze hielt dazu im Radio eine dreiteilige Vortragsreihe. Im ersten Teil, der unter dem Titel „Die Krise in der heutigen Kunst“ lief, knüpfte er an die damals vorherrschende Stimmungslage an.

*„Jeder Betrachter des kulturellen Lebens fühlt, daß etwas mit der Kunst nicht stimmt. Ihre Entwicklung im Lauf des XIX. Jahrhunderts hat sie außerhalb der anderen Gebiete des Daseins gestellt, sie ist der großen Allgemeinheit fremd geworden und trotz der leidenschaftlichen Bemühungen zu Beginn unseres Jahrhunderts, wieder Anschluß an maßgebende geistige Strömungen zu gewinnen, fremd geblieben. Diese tiefe Krise hat in der Kunst um 1910 mit ihren auseinanderstrebenden radikalen Richtungen ihren charakteristischsten Ausdruck gefunden.“<sup>400</sup>*

In den beiden darauffolgenden Vorträgen thematisierte er „Das Weltbild der heutigen Kunst“ und „Die soziale Aufgabe der heutigen Kunst“. Ähnlich didaktische Inhalte klingen in der Ankündigung des Berichts von Bruno Grimschitz über die Ausstellung russischer Kunst im Hagenbund an. *„Die Ausstellung gibt einen Querschnitt durch die moderne russische Malerei. Es sind alle Richtungen, von der gegenstandslosen Kunst bis zur Richtung der neuen Sachlichkeit, vertreten, unter besonders starkem Einfluß der modernen französischen Kunst.“<sup>401</sup>* Auch

---

399 Vgl. dazu Alfred Markowitz, Schaffende Hände, in: AZ, 40. Jg., Nr. 276, 9.10.1927, S. 11; Alfred Markowitz, Das Werden eines Kunstwerkes, in: AZ, 40. Jg., Nr. 307, 9.11.1927, S. 3–4.

400 Hans Tietze, Die Kunst in unserer Zeit. I. Die Krise in der heutigen Kunst, in: *Radio Wien*, 6. Jg., Nr. 28, 11.4.1930, S. 15.

401 *Radio Wien*, 7. Jg., Nr. 6, 7.11.1930, S. 14.

in den beiden darauffolgenden Jahren wurde die Avantgarde im Radio besprochen. Robert Wacha referierte im gleichen Jahr noch über die Gegenwartskunst.<sup>402</sup> Hans Tietze widmete anlässlich des Todestags Cézannes und dem Geburtstag Picassos 1931 den beiden Künstlern einen eigenen Vortrag. Max Eisler kam 1932 bei seiner Vortragsreihe über das Bildnis vom Mittelalter bis zur Gegenwart auch auf die Avantgarde zu sprechen.

1934 setzte sich Arthur Roessler als ständiger Kunstreferent neben Kurt Donin und Karl Hareiter bei der RAVAG durch (Abb. 24). Roessler sprach über das aktuelle Wiener Ausstellungsgeschehen, Hareiter leitete eine Sendereihe<sup>403</sup> in der er Künstler in ihren Ateliers besuchte und Donin hielt allgemeine kunstwissenschaftliche Vorträge. Wie das Erlebnis für die Hörer genau gedacht war, gibt ein kurzer Text unter dem Motto „Halten Sie mit!“ von 1936 wieder: *„Sie sitzen bequem zu Hause und schalten Ihren Radioapparat ein. [...] Da kommt ein Kunstvortrag, der Sie aufhorchen läßt. Das Künstlerhaus feiert das Fest seines 75jährigen Bestandes, im Hagenbund und in der Secession werden neue Ausstellungen eröffnet.“*<sup>404</sup>

---

402 *„Diese Gegenwartskunst will und darf aber auch keinesfalls einen Kompromiß zwischen der Kunst von gestern, also einem akademischen Nur-Naturalismus, und der Kunst von morgen, also einen hemmungslosen Anti-Naturalismus darstellen. Sie ist von beiden wesentlich verschieden: sie verzichtet auf Effekte sensationeller Neuheit, sie will ja nicht mehr streiten und umstritten sein, sie will aber auch anders genommen werden, als die Kunst früherer Zeit, die sich für den Künstler im Geschicht-Handwerklichen, für den Betrachter im Wirksam-Dekorativen das Ziel ihres Hauptwertes setzte.“* Robert Wacha, Die gegenwärtige Kunst als Gegenwartskunst. Betrachtungen zur Frühjahrsausstellung der Sezession, in: *Radio Wien*, 6. Jg., Nr. 40, 4.7.1930, S. 13

403 Hareiter berichtete zwischen 1935 und 1938 von seinen Besuchen bei den Künstlern Carry Hauser, Oskar Thiede, Karl Stemolak, Otto Hofner, Leo Delitz, Georg Mayer-Marton oder Alfred Gerstenbrand.

404 Anonymus, Halten Sie mit!, in: *Radio Wien*, 12. Jg., Nr. 28, 3.4.1936, S. 1.

## Vortragende, die Sie kennen



Hofrat Dr. jur. et phil. Richard Kurt Donin

Wir setzen heute die Veröffentlichung von Studioaufnahmen beliebter Mitwirkender fort.

Sie sehen hier zuerst drei Männer, die sich mit den Werken der bildenden Kunst befassen. Sie kennen Hofrat Dr. jur. et phil. Richard Kurt Donin von seiner Vortragsfolge „Neues aus der Kunstgeschichte Österreichs“. Donin ist ein bekannter Kunsthistoriker, der mehrere Entdeckungen auf diesem Gebiete gemacht und verschiedene Werke veröffentlicht hat. Das „Neue“ seiner Vorträge bezieht sich mehr auf Entdeckungen älterer Kunstwerke und neue Aspekte als auf die neuesten Ausdrucksmöglichkeiten der jungen bildenden Künstler.

Dann sehen Sie eine Aufnahme von Dr. Karl Harster vor unserem Mikrophon. Er befaßt sich hauptsächlich mit den

lebenden Künstlern. Jeder seiner Vorträge in dem Zyklus „Wir besprechen einen Künstler“, ist eine Monographie, der ein Atelierbesuch folgt, der für unsere Hörer zugänglich ist und ihnen unmittelbar Einblick in das Schaffen eines Künstlers erlaubt.

Der Dritte ist Arthur Rößler, der Ihnen die „Berichte aus dem österreichischen Kunstleben“ bringt. Arthur Rößler ist ein bekannter Kunstkritiker, dessen Arbeiten Sie vielleicht auch aus Zeitungen und Zeitschriften kennen.

Fernst sehen Sie den Mann, der Sie über Weltpolitik informiert: Dr. Ernst Molden. Er ist angesehenster Referent einer großen Wiener Tageszeitung und spricht



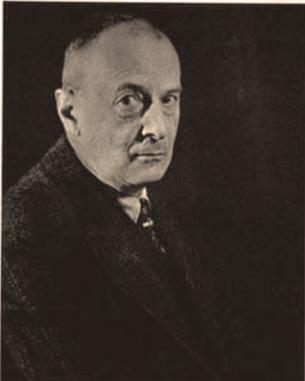
Dr. Karl Harster

Bei seinen Führungen und Exkursionen weicht er Interessenten in alle Fraktionen und Geheimnisse der Photographie ein.

Als letztes für heute sehen Sie hier ein wohlgeplantes Bild des Küchenchefs Franz Ruhn, eines besonderen Lieblings der Hausfrauen. Er erklärt eben die Bereitung einer — sicher wundervollen — Speise: 100 — 10 dkg Butter, 3 Eidotter, 12 dkg Zucker usw...“ er buchstabierte beinahe bei der Angabe seiner Rezepte, so langsam spricht er; trotzdem ruft stets nach seinen ersten Worten irgend eine Hörerin, für die das rasche Schreiben eine selten geübte Kunst ist, den Sprecher an, ob er nicht den Küchenchef veran-

lassen könnte, noch langsamer zu sprechen, was dieser wohlweislich unterläßt, um Verpassungen in der Programmabwicklung zu vermeiden.

J. F.



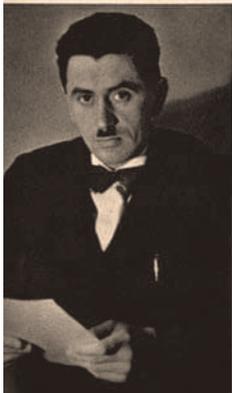
Arthur Rößler

allmonatlich bei Radio-Wien über „Ein Monat Weltgeschehen“. Molden versteht es, die wesentlichsten Ereignisse der Weltpolitik eines Monats in einem halbstündigen Vortrage instruktiv und spannend zu behandeln, und deutet dabei auch hier und da, von gegebenen Tatsachen ausgehend, die Möglichkeiten einer künftigen Entwicklung an.

Adolf Krainer gehört zu unseren beliebtesten Photolehrern.



Dr. Ernst Molden



Adolf Krainer



Küchenchef Franz Ruhn  
(Aufn. Schöllner)

Abb. 24: Beitrag mit Porträtaufnahmen in der Zeitschrift „Radio Wien“ über Radiovortragende der RAVAG (Radio Wien, 12. Jg., Nr. 25, 13.3.1936, S. 4; Österreichische Nationalbibliothek | ANNO)

## 5.4 Nachwirken der Avantgarde

In der Genealogie der Avantgarde folgte auf den Expressionismus, Futurismus, Kubismus und Konstruktivismus die Neue Sachlichkeit nach. Die Wirkung der neueren Strömungen auf das Wiener Publikum blieb aber eher überschaubar. 1926 stellte der deutsche Künstler Christian Schad in der Galerie Würthle aus. Er gilt bis heute als einer der Hauptvertreter der Neuen Sachlichkeit. Seligmann und Trautzl weisen in diesem Kontext nochmals auf den Umschwung zu einer naturgemäßerer Darstellung hin und deuteten diesen als Silberstreif am Horizont. Sie wiesen beide auf den Umstand hin, dass die Urhebererschaft des Begriffs „Neue Sachlichkeit“ bei dem Kunsthistoriker Franz Roh lag.

*„Der Untergang aller Kunst ist natürlich, wenn man im Streben nach »Naivität« und »Ursprünglichkeit« die Bilderei von Wilden, Irrsinnigen und kleinen Kindern nachgeahmt wird, wie wir dies in letzter Zeit miterlebt haben. Darum bedeutet die »neue Sachlichkeit« einen merklichen Schritt zur Besserung, weil sie ein gewisses Studium der natürlichen Erscheinung voraussetzt.“<sup>405</sup>*

Im Gegensatz zu Seligmann, der in seiner Besprechung extra betont, dass er das Buch nicht gelesen habe, geht Trautzl durchaus auf Details ein. *„Roh hat das Wort vom magischen Realismus geprägt, das für den neuen Stil eine treffende Charakteristik gibt, soweit sich eben künstlerische Epochen in ein Schlagwort fassen lassen.“<sup>406</sup>* Er merkte an, dass gleichzeitig mit der Entstehung dieser neuen Richtung ein weiteres Phänomen zu beobachten sei. Nämlich die Veränderung jener Kritik, *„die skrupellos jeder neuen Richtung die Schleppe trägt.“<sup>407</sup>* Andere Kritiker, wie z.B. Hans Ankwicz-Kleehoven, schrieben auf Grund stilistischer Parameter Kunstwerke der Neuen Sachlichkeit zu. So geschehen bei den ausgestellten Werken von Robert Pajer-Gartegen bei der 60. Hagenbund-Ausstellung 1930. Ein anderer Fall waren die Landschaftsbilder von Udo Weith, welche 1932 bei der Ausstellung des Albrecht-Dürer-Bundes gezeigt wurden.<sup>408</sup> Auf

405 Adalbert Franz Seligmann (A. F. S.), Die neue Sachlichkeit, in: *NFP*, Nr. 22403, 28.1.1927, S. 1–3.

406 Trautzl, *Sachlichkeit* (zit. Anm. 363), S. 14.

407 Ebenda.

408 *„[A]uch Dr. Robert Pajer-Gartegen tritt mit Wiener Veduten im Stil der »Neuen Sachlichkeit« sowie mit figurativen Kompositionen auf [...]“* Hans Ankwicz-Kleehoven, Die Jubiläumsausstellung des Hagenbundes, in: *WZ*, 227. Jg., Nr. 104, 6.5.1930, S. 2. – *„Eine zeichnerisch anerkennenswerte Leistung ist das »Rodauner Zementwerk« von Udo Weith, in seinen Stilleben nähert er sich den Prinzipien der »neuen Sachlichkeit«.“*

Grund stilistischer Kriterien waren diese Kunstwerke für ihn beide Male als „neusachlich“ zu klassifizieren.

Fast gänzlich unbemerkt von der Kritik blieb hingegen der Wien Aufenthalt des Bildhauers Heinz Tichauer. Der Künstler war Teil der Kommunistischen Partei Deutschlands und ab Ende 1926 als Mitarbeiter in deren Agitprop-Ateliers in Berlin tätig.<sup>409</sup> Von seiner Ausstellung in der Galerie Würthle in Wien berichteten lediglich die „Arbeiter-Zeitung“ und die „Rote Fahne“ in Randnotizen.

*„Seine älteren Arbeiten zeigen ihn noch als Naturalisten. In späteren hat er sich bemüht, die menschliche Gestalt möglichst zu vereinfachen und nur die Ausdruck tragenden Formen sprechen zu lassen. In den jüngsten sind völlig gegenstandslose, abstrakte Formen konstruktiv miteinander verbunden.“*<sup>410</sup>

Eine Porträtbüste Lenins, die Tichauer in der Ausstellung zeigte, schaffte es am 27. Februar zumindest als Abbildung in die Ausgabe von „Der Abend“.<sup>411</sup> Seine abstrakt konstruktiven Arbeiten wurden leider nicht abgebildet. Ein Eintrag in Roesslers Tagebuch vom 26. Oktober 1925 zeigt, dass Tichauers Versuche an die Wiener Szene anzuknüpfen vergebens waren.<sup>412</sup>

Marinetti gastierte 1935 nochmals anlässlich einer Ausstellung in der Neuen Galerie in Wien. Die Veranstaltung wurde gemeinsam mit dem „Österreichischen Kulturbund“ organisiert. Zu sehen waren dort „Italienische futuristische Luft- und Flugmalerei“, kurz zusammengefasst unter dem Begriff „Aeropittura“ (dt. Flugmalerei). Anders als noch vor 20 Jahren war unter den Gästen der Vernissage zahlreiche Prominenz aus Politik und Verwaltung anwesend. In seiner Rezension wies Roessler neben der Geschichte der Bewegung, sie wurde nochmals bei der Eröffnung referiert, auf die Besonderheiten und Schwächen der neuesten Phase des Futurismus hin. Sein abschließendes Fazit fiel ablehnend aus. *„In Deutschland und im deutschen Österreich war der Futurismus nur*

---

Hans Ankwicw-Kleehoven (A.), Die Jahresausstellung des Albrecht-Dürer-Bundes, in: *WZ*, 229 Jg., Nr. 80, 6.4.1932, S. 6.

409 Jürgen Kramer, Die Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands (ARBKD), in: *Wem gehört die Welt? Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 1977, S. 175–182.

410 Alfred Markowitz (A. M.), Kunstaussstellungen, in: *AZ*, 39. Jg., Nr. 52, 21.2.1926, S. 8–9.

411 Vgl. *DA*, Nr. 58, 27.2.1926, S. 8.

412 Roessler notierte sich neben den Namen Tichauers in Klammer den Begriff „Zionist“. Das deutet auf ein grundsätzliches Missverständnis hin. Vgl. Roessler, *Tagebucheintragen* (zit. Anm. 92), o. S.

*ein rasch vorübergehendes Zwischenspiel, das einige schätzbare Anregungen hinterließ, im übrigen für uns jedoch längst historisch geworden ist.*<sup>413</sup>

Neben der Neuen Sachlichkeit war der Surrealismus eine weitere Stilrichtung der Avantgarde, die im Vergleich mit anderen Stilen und im Kontext der Ausstellungsrezensionen in Wien erst relativ spät rezipiert wurde. Zuvor wurde das Phänomen in erster Linie als literarische Strömung wahrgenommen.<sup>414</sup> 1931 fand dann in der Secession die Ausstellung „Deutsche Kunst der Gegenwart“ statt. Von der Kritik wurde der Überblickswert über sämtliche in Deutschland aktuellen Strömungen gelobt. So kam es, dass auch der Surrealismus, repräsentiert durch Willy Jaeckel und Karl Hofer aus Sicht eines namentlich nicht bekannten Autors, gewürdigt wurde.<sup>415</sup> Beide waren eigentlich expressionistische Künstler. Erklären lässt sich das durch ihr spätes Auftreten. Der Surrealismus wurde deshalb, vergleichbar mit dem Expressionismus Anfang der 1920er-Jahre, synonym für Avantgarde-Kunst im Allgemeinen verwendet. Das fällt einem verstärkt an jenen Stellen der Texte auf, wenn es den Autoren um formelhafte Abwertungen von Kunstwerken neuer Stilrichtungen geht. Dahingehend hat die neuere Stilrichtung die Ältere abgelöst. Überraschend ist dann dennoch, dass Anfang Februar 1938 in der Wiener Zeitschrift „Das interessante Blatt“ Bilder von der „Exposition Internationale du Surréalisme“ in der Galerie Beaux-Arts in Paris abgedruckt wurden (Abb. 25).

In wie weit sich das Blatt zu diesem Zeitpunkt bereits zu Ungunsten der Avantgarde gewendet hatte, veranschaulicht ein paar Tage zuvor erschiener Bericht in der „Neuen Freien Presse“.

*„Die Surrealisten, die jetzt eine solche Sensation erregen, erscheinen uns heute altmodischer als Makart. An nichts kann man besser den Wandel der Zeit erkennen als an der staunenden Verständnislosigkeit gegen über solchen Exzessen des schlechten Geschmacks und den »Ismen« einer nahen Vergangenheit.*<sup>416</sup>

Neu gegründete Künstlervereinigungen, wie z.B. die „Hand“, die „Weiße Insel“ oder der „Segantinibund“, orientierten sich nicht mehr an der Avantgarde und brachten eher traditionelles Programm. Auch existierten sie unter-

413 Arthur Roessler, Futurismus. Zur Ausstellung italienischer, futuristischer Luft- und Flugmalerei in der Neuen Galerie, in: *WNN*, 11. Jg., Nr. 3613, 22.2.1935, S. 2.

414 Exemplarisch sei auf einen Bericht im „Neues Wiener Journal“ verwiesen Vgl. Fred A. Angermayer, Literarische Jugend in Frankreich, in: *NWJ*, 33. Jg., Nr. 11337, 14.6.1925, S. 10.

415 Autorenkürzel –oh–, Deutsche Kunst der Gegenwart, in: *Das interessante Blatt*, 50. Jg., Nr. 2, 8.1.1931, S. 3.

416 Anonymus, Was ist Surrealismus?, in: *NFP*, Nr. 26357, 26.1.1938, S. 3.



In Paris ist jetzt eine große „Surrealistische Ausstellung“ zu sehen; die Surrealisten, Maler extremster Richtung, bemühen sich in ihren Darstellungen um eine „Ueberwirklichkeit“, allerdings muten ihre Werke, die laute Zustimmung, aber noch viel energischer Abwehr finden, oft recht absonderlich und grotesk an. Oben, „Ultramöbel 1938“ von Kurt Seligmann; unten, „Selbstporträt“ von Rita Kerrn-Larsen.

Phot. Maywald und I. G.

Abb. 25: Berichterstattung im Februar 1938 über eine Surrealistenausstellung in Paris (*Das interessante Blatt*, 57. Jg., Nr. 5, 3.2.1938, S. 7; Österreichische Nationalbibliothek | ANNO)

schiedlich lang, wie im Fall der „Weißen Insel“, die sich 1930 mit dem OeKB zusammenschloss. Die Namensgebung der Vereine führte, wie im Fall Seligmanns, bei der Kritik auch zu Verwirrungen (s. Kapitel 5.3.3). Die „Ständige Delegation bildender Künstler Österreichs“ bestand im Kernpersonal aus den Vereinspräsidenten und ihren Stellvertretern von Genossenschaft, Secession, Hagenbund und mittlerweile auch der Kunstschau. Wie an anderer Stelle erwähnt versuchte dieses Gremium schon früh auf die Presse Einfluss zu nehmen. So wurde nicht nur kulturpolitisches bei den Sitzungen diskutiert, sondern Ende der 1920er-Jahre auch über die Möglichkeiten im Umgang mit den

Medien nachgedacht. In einem der Sitzungsprotokolle findet sich folgender Beschluss: *„Hauser regt einen Besuch der 4 Präsidenten bei dem Präsidenten der Presseorganisationen, Prof. Dr. Dörfler an, um einen größeren Einfluß auf die Berichterstattung der Zeitungen in Sachen der bild. Kunst zu gewinnen. Wird genehmigt.“*<sup>417</sup>

Die Genossenschaft holte sich mit Josef Soyka zeitgleich einen zuvor auch als Kritiker tätigen Kunstschriftsteller an Bord und startete von 1927 bis 1928 den Versuch eines eigenen Pressebüros. Am 8. Juni 1927 fand dann auch die konstituierende Sitzung des *„Schutzverband schaffender Künstler Österreichs“* statt. Zentrale Aufgabe des Vereins war einerseits die *„Gründung einer Pensions- und Krankenkasse“*, sowie andererseits *„sonstige Förderung und Vertretung aller wirtschaftlichen und rechtlichen Interessen den österreichischen Schriftstellern, Musikern und bildenden Künstlern jenen Rückhalt zu bieten, der ihnen bisher fehlte.“*<sup>418</sup> Im Vorstand waren als Vertreter der bildenden Künste Alexander Demetrius Goltz, Edmund Hellmer und Ferdinand Schmutzer vertreten. Markowitz beleuchtete in einem Artikel, der zwei Wochen zuvor erschienen ist, die genauen Hintergründe und die Motivation, die zu dieser Gründung geführt haben. *„Bekanntlich ist vom Erhabenen zum Lächerlichen nur ein Schritt. [...] Darum fordert Dr. Plöhn [der Initiator der Vereinsgründung, Anm. des Autors], dass der »Künstlerschutz« auch ein Forum werden soll, wo Kritik an der Kritik geübt wird.“*<sup>419</sup> Bei der schwierigen wirtschaftlichen und sozialen Lage in der Zwischenkriegszeit kann dieser Fall von Selbstorganisation von Seiten der Wiener Künstlerschaft als äußerst beachtenswert bewertet werden.

Manche Muster seitens der Kunstkritiker hatten sich wenig geändert. Dazu passend meldete sich 1926 beispielsweise Epstein mit einem Artikel über neue Kunst zurück.

*„Es war vor etwa achtzehn bis zwanzig Jahren. Etliche junge Italiener, die bis dahin sich künstlerisch durch nichts hervorgetan hatten, traten plötzlich in copore als »Futuristen«, als Zukunftskünstler auf. Ich erinnere mich lebhaft, wie eines Nachmittags junge Leute in Schlapphüten auf dem Markusplatz in Venedig Flugzettel verteilten. [...] Das war das »Manifest« der Futuristen. Man ließ sich einen Zettel geben, las ihn und warf ihn lachend weg. [...] Für die Schreibenden, die im Kielwasser der Futuristen steuerten, war das Thema neu*

417 Protokoll der Ständigen Delegation, Sitzung am 15.12.1927, Archiv der Wiener Secession.

418 Anonymus: Schutzverband schaffender Künstler Österreichs, in: AZ, 40. Jg., Nr. 158, 10.06.1927, S. 8

419 Alfred Markowitz, Künstlerschutz, in: AZ, 40. Jg., Nr. 105, 16.4.1927, S. 3

*und dankbar, denn es bot ihnen Gelegenheit, ihr vermeintlich subtiles Kunstgefühl, ihren Geist und ihren Stil spielen zu lassen.*<sup>420</sup>

Dabei sparte er, wie zu erwarten, nicht mit Kritik an den aus seiner Sicht für die schlechten Zustände mitverantwortlichen Kunsthistorikern.

*„Kunstgeschichte soll nicht wie Weltgeschichte gemacht werden. Die Weltgeschichte darf der Menschheit auch von großen Zerstörern, sogar von großen Verbrechern erzählen, denn auch um ein großer Zerstörer zu sein, ist ein ungeheurer Aufwand an menschlicher Energie nötig. Dieser Energieaufwand ist es, den wir auch bei Verbrechern bewundern können. Welchen Aufwand an Energie aber erfordert es, über eine wehrlose Leinwand oder über einen harmlosen Stein herzufallen, um sie jämmerlich zu beschmieren oder zu verhauen?“*<sup>421</sup>

Epstein reiste 1927 für längere Zeit zum Arbeiten nach Palästina. In der jüdischen Zeitschrift „Menorah“ erschien der Abdruck einer Rede, die Max Eisler im Rahmen einer Tischgesellschaft aus Anlass der Verabschiedung dieses Künstlers gehalten hatte. Darin lies er trotz der vorangegangenen Spannungen überraschend versöhnliche Töne anklingen.

*„Der Mann, von dem ich sprechen will, ist ganz gewiß kein Liebhaber meiner Zunft. Sondern er ist der Ansicht – und hat aus ihr niemals ein Hehl gemacht – daß die Kunsthistoriker, notabene: im Hinblick auf die Kunst ihrer Zeit, allesamt nicht viel taugen. Aber schon darin bin ich mit ihm einer Meinung. Die meisten taugen wirklich nichts. [...] Aber ich kann mich nur gegen ihre objektive Richtigkeit wenden, nicht auch gegen ihr inneres Recht. Dieses ist in seinem Fall nicht zu bestreiten. Denn es schöpft aus jenem unantastbaren Hochgefühl, das Epstein einmal auf die knappe Formel gebracht hat: Der Künstler macht Kunstgeschichte, der Kunsthistoriker schreibt sie nur. [...] Jeder Schaffende ist im Grunde fremd oder gar feind dem Forscher. Der rechte Forscher wird es ihm mit Liebe vergelten. Sie mag vergeblich sein. Um so schöner ist ihr unverdrossenes Bemühen, um so gerechter wird ihr Standpunkt sein. Von diesem Standpunkt, der den Ausblick auf die gerade, schöpferische Linie freilegt, gewinnt sie die Einsicht, daß jeder vollwertige Künstler auch dann recht hat, wenn er irrt. Von diesem Standpunkt, auch wenn es einmal gegen uns geht.“*<sup>422</sup>

---

420 Jehudo Epstein, Wohlgemeinte Betrachtungen über das Neue in den Künsten, in: *NFP*, Nr. 22116, 10.4.1926, S. 2.

421 Ebenda, S. 3.

422 Max Eisler, Jehudo Epstein. Eine Tischrede, in: *Menorah. Das jüdische Familienblatt für Wissenschaft, Kunst und Literatur*, H. 3, März 1927, S. 158–165.

Die sich verschlechternde wirtschaftliche Lage wurde als kulturpolitische Agenda von manchen Kritikern verstanden und aufgegriffen. So meldete sich etwa Ludwig W. Abels zu Wort und versuchte den Ursachen auf den Grund zu gehen.

*„Jeder weiß es (und sieht meist untätig oder gar gleichgültig zu!), daß die österreichische Kunst ihren Todeskampf kämpft. [...] Sprechen aber will ich von jener stabilen und zeitgemäßen Form der Hilfe, die sich in anderen kunstproduzierenden Ländern als die typisch moderne und auch wirksamste erwiesen hat: vom Kunsthändler, als dem Freund, Vertreter, Manager der Schaffenden.“*<sup>423</sup>

Er nennt die Namen der bekanntesten deutschen und französischen Händler und schlägt vor, dass man sich in Wien an deren Erfolgsgeschichten ein Beispiel zu nehmen hätte.

*„Nun die große Frage: Warum geht das nicht in Wien, wo doch so viele begabte Künstler sind? Was hier an Versuchen, die »Kunst ins Volk« zu bringen, unternommen wurde, so bemerkenswert die Bemühung war, scheiterte bald an der allgemeinen Notlage und an – Parteilichkeit. Zudem haben derartige Maßnahmen zu sehr den Charakter der Wohlfahrtsaktion und das schadet wieder dem Ansehen der Kunst.“*<sup>424</sup>

Für Abels ist die öffentliche Hand durch ihre bisherigen Subventionsmaßnahmen gescheitert. Er rät daher zu einem Umdenken. Außerdem nennt er eine Reihe bekannter Persönlichkeiten aus dem Kunstbetrieb wie Carl Moll, Franz Martin Haberditzl und Bruno Grimschitz (1892–1964), die allen voran durch ihre institutionelle Verankerung als Förderer auftreten könnten. Schon allein deshalb könnten sie helfen, so seine Überlegung, weil sie über die entscheidenden Kontakte zu Sammlern verfügten. Galerien, die sich auf ältere Kunst spezialisiert haben und Auktionen veranstalten, wie z.B. Glückselig oder Wawra, sollten sich seiner Ansicht nach ebenfalls daran beteiligen. Eine Idee die drei Jahre später nochmals vom Maler Rudolf Huber-Wiesenthal (1884–1983) aufgegriffen wurde und erneut thematisiert wurde.

---

423 Ludwig W. Abels, Künstler und Kunsthändler. In Wien und im Ausland, in: *NWJ*, 35. Jg., Nr. 12175, 16.10.1927, S. 16.

424 Ebenda.

*„Es gibt jedoch einen ganz anderen, für Wien charakteristischen Umstand, den ich noch nie habe erwähnen hören und der mir doch von größter Wichtigkeit zu sein scheint. Ich meine das fast vollständige Fehlen des modernen Kunsthandels in Wien. [...] Diese Art des Händlertums war in Wien niemals mächtig, Händler, die auf das Publikum bestimmend wirkten, blieben stets vereinzelte Ausnahmen.“<sup>425</sup>*

Dabei scheint dem Autor Otto Nirenstein nicht bekannt gewesen zu sein. Nirenstein, der sich in kürzester Zeit neben der Galerie Würthle etablieren konnte, wäre nämlich als Beispiel für einen solchen Galeristen „modernen“ Typus zu nennen. Ab 1925 engagierte er sich verstärkt innerhalb der Wiener Kunstszene und den Künstlervereinen. Eine erste Kooperation mit dem Hagenbund war eine Lovis Corinth-Ausstellung 1926. Von 1928 bis 1932, also fünf Jahre lang, war er zuerst als Kassaverwalter und später als Vizepräsident im Hagenbund tätig. *„Überblickt man die vierzehn während der Kooperation von Nirenstein bzw. mit seiner Beteiligung organisierten Veranstaltungen, so ergibt sich kein schlüssiges Programm. Es waren Konzepte für das Publikum.“<sup>426</sup>* So schlussfolgerte Tessmar-Pfohl in Bezug auf diese Zusammenarbeit. Der Kontakt hierfür entstand durch Carry Hauser. Anfang 1928 schrieb Emerich Schaffran, Mitglied des Künstlerbundes und studierter Kunsthistoriker, einen Artikel um den unermüdlichen Einsatz des Präsidenten für die Sache des Künstlervereins zu würdigen und darauf aufmerksam zu machen.

*„Still, zäh und unverdrossen arbeitet der Maler Carry Hauser daran, den seiner Führung anvertrauten Hagenbund in die vorderste Reihe der führenden Künstlervereinigungen Oesterreichs zu bringen. [...] Denn der Hagenbund vertritt energisch jene Kunst, die wir modern nennen (und dabei eine Art Grausen empfinden) und die wir viel besser, ja einzig richtig Kunst unserer Tage bezeichnen sollten.“<sup>427</sup>*

Hatte die Genossenschaft einen eigenen Pressebeauftragten, musste Hauser diese Aufgaben mehr oder weniger in Personalunion mit seiner Funktion als Präsident selbst erledigen. Als ein Beispiel dafür sei etwa der Radiovortrag zur 54. Hagenbund-Ausstellung im Frühjahr 1927 genannt.<sup>428</sup> Nirensteins Ge-

425 Rudolf Huber-Wiesenthal, Der Dornröschenschlaf der bildenden Kunst, in: TAG, Nr. 2553, 23.3.1930, S. 12.

426 Tessmar-Pfohl, *Neue Galerie* (zit. Anm. 22), S. 164.

427 Emmerich Schaffran, Carry Hauser, der Künstlerbund Hagen und die moderne Kunst, in: NWJ, Nr. 12351, 12.4.1928, S. 8.

428 *Radio Wien*, 3. Jg., Nr. 37, 13. bis 19.6.1927, S. 1783–1784.

schäftstüchtigkeit und seine Aktionen stießen bei den Mitgliedern der Künstlervereinigungen auf gemischte Reaktionen. Nachdem Nirenstein manche der Künstler, wie z.B. Georg Merkel, Georg Mayer-Marton oder Otto Rudolf Schatz, auch in seiner Galerie ausstellte und unterstützte, wurden seine Absichten von den Mitgliedern aber oft missinterpretiert. Aus ihrer Sicht standen für den Händler mehr die Eigeninteressen als die des Vereins im Vordergrund. Das führte mehrfach zu Konflikten.

Interessant ist eine Zuschrift an Arthur Roessler aus dem Jahr 1927. Der mittlerweile 50-jährige Kritiker bekam einen Leserbrief zugeschickt, in dem ihm allzu mildes Vorgehen gegenüber der neuen Künstlergeneration vorgeworfen wurde; ein im Wiener Kontext einmaliger Fall.

*„Dieser Vorwurf, kurz gesagt, lautet: »Sie waren jahrelang ein scharfer Kritiker. Ein Kritiker, dessen Leitsatz Whistlers Behauptung gewesen zu sein schien, daß das Mitleid im Leben eine Tugend, in der Kunst jedoch ein Laster sei. Sie sind dieser Kritiker nicht mehr! Sie sind menschenmitleidig und dadurch allzu nachsichtig in der Beurteilung von Kunstwerken geworden. Sie verschwenden Worte der Duldung an Kunstbeflissene, die keine schöpferischen Neugestalter, ja die vielfach nicht einmal Kunsthandwerker sind, die daher besser täten, wenn sie sich als Strazzisten [gemeint ist eine alte Berufsbezeichnung für einen kaufmännischen Gehilfen bzw. Schreibkraft, Anm. des Autors] oder Kellner nützlich machen wollten. Wir bemerken das erstaunt, befremdet, beunruhigt und fragen deshalb: Warum urteilen sie jetzt so viel milder als zuvor?« Worauf ich entgegne: Vielleicht tu ich das, weil ich möglicherweise im Gegensatz zu anderen, deren Kritik um so schärfer ausfällt, je älter sie werden, mit zunehmenden Alter, wenn schon nicht gerade weiser, so doch wohl verstehender, einsichtiger, kurzum reifer und dadurch zugleich milder werde.“<sup>429</sup>*

Seligmann der doch noch um einiges älter als Roessler war und zu dieser Zeit zu den am längst dienenden Kritikern Wiens gehörte, bekam gemeinsam mit Alexander Demetrius Goltz und Hans Ankwicz-Kleehoven die ehrenvolle Aufgabe in dem Jubiläumsband „10 Jahre Wiederaufbau Österreichs“ die Kapitel über den Zustand der bildenden Kunst, die Künstler und das Kunstgewerbe zu schreiben.

*„[F]ast alle sind genötigt, durch kunstgewerbliche Arbeiten, zumeist im Dienst der Reklame, durch Illustrieren von Zeitungen oder Witzblättern, durch Kopieren, Restaurieren, durch*

---

<sup>429</sup> Arthur Roessler, Der Kritiker und seine Leser. Zwischenspiel mit perspektivischem Hintergrund, in: WNN, 3. Jg., Nr. 424, 5.1.1927, S. 3.

*Erteilen von Unterricht oder Abhaltung von Vorträgen, durch Schriftstellerei und dergleichen mehr, sich über Wasser zu halten. Hat so die wirtschaftliche Lage unserer Künstler sich gegenüber der Kriegs- und Inflationszeit eher verschlechtert, so ist dagegen der äußerliche Betrieb wieder nahezu auf der Höhe angelangt, wie vor dem Kriege, ja, er ist in mancher Hinsicht sogar gewachsen.*<sup>430</sup>

Sein Fazit zu den Entwicklungen der Nachkriegsjahre und damit auch zur Entwicklung der Avantgarde fiel bei diesem Anlass, bedingt durch den offiziellen Charakter der Publikation, milder und positiver gestimmt aus. So gestand er beispielsweise dem Debut der „Neuen Vereinigung“ im Jahr 1918 zu ein vielversprechendes Ereignis gewesen zu sein. Über die zunehmende Betriebsamkeit der Wiener Kunstszene äußerte er sich hingegen nach wie vor kritisch. *„1921 erschienen alle wieder auf dem Plan; zusammen mit einigen der vorhin genannten neugegründeten Vereine zählte man damals 13 Ausstellungen zur gleichen Zeit – viel zu viel für das ohnedies nicht große und schwer zu interessierende Wiener Kunstpublikum.“*<sup>431</sup> Größter Kritikpunkt ist ihm die fehlende Bildung des Publikums und damit verbunden die zukünftigen Käuferschichten. Seligmann war der Meinung, dass ausgenommen von wenigen privaten Initiativen, die durch den Bund und die Stadt Wien umgesetzten Förderprojekte lediglich wie ein Tropfen auf einem heißen Stein wirken. Trotzdem könne man aus seiner Perspektive mit einem Blick zurück auf die Anfänge der Ersten Republik mit Hoffnung in die Zukunft blicken.

Der Kunsthistoriker und Priester Anselm Josef Weißenhofer (1883–1961) beschrieb die Situation der Kunst und Kultur Österreichs in einer fiktiven Erzählung.

*„Am Silvesterabend 1928 treffen sie sich. Der Optimist und der Pessimist. In ihrem Stammcafé »Alt-Neu-Wien«. [...] Ouvertüre ist die Auseinandersetzung über ein aktuelles Ereignis, nämlich die Eröffnung der letzten Kunstausstellung.*

*Optimist: »Das muß man anerkennen, die Zahl der Kunstausstellungen hat beträchtlich zugenommen.« –*

*Pessimist: »Jawohl. Und das Interesse und Verständnis des Publikums dementsprechend ab. Wie, beweisen soll ich das auch noch? Ich bitt' Sie. Schon allein die äußere Form. Frü-*

---

430 Adalbert Franz Seligmann, *Bildende Künste*, in: Wilhelm Exner (Hg.), *10 Jahre Wiederaufbau. Die staatliche, kulturelle und wirtschaftliche Entwicklung der Republik Österreich 1918–1928*, Wien 1929, S. 164.

431 Ebenda, S. 167.

*her war so eine Eröffnung festlich wie eine Galavorstellung, heute möchte ein jeder hereinrennen, wie er gerade von der Straße kommt.* « [...] »

*Der Objektive: »Also das Für und Wider billig erwägend, kann man sagen: Die Kulturmission Oesterreichs besteht weiter, ist heute sogar bedeutsamer als je. Aber viel reiner, guter Willen und alle Kräfte müssen dran. Unser Neujahrprogramm sei die Devise Carlyles: Arbeiten, nicht verzweifeln!«*<sup>432</sup>

Abseits der großen, die Allgemeinheit betreffenden, Kunst- und Kulturfragen der Republik verlief das Geschäft der Tageskritik in mehr oder weniger gewohnten Bahnen. 1930 führte noch einmal eine Einzelausstellung in der Neuen Galerie zu einem mit der Avantgarde zusammenhängenden Skandal. Am 19. Februar war von Arthur Roessler eine Besprechung der Kollektive des deutschen Malers Karl Hofer erschienen. Er sah ihn als begabten, aber auch als umstrittenen Künstler. Um diese Charakterisierung zu untermauern, zeichnete er zuerst einmal kurz dessen biographischen Werdegang und länger dessen künstlerische Entwicklung nach. Für sein Frühwerk bemerkte er das Talent sich andere Malweisen wie die von Hans Thoma oder Arnold Böcklin anzueignen. Prägend für die nächste Phase, fast schon in der Art eines Vorwurfs, nannte er den Einfluss der Theorien Adolf Hölzels.

*„Hofers Kunst ist demnach nicht rezeptiv, sondern konstruktiv. Sie ist nicht lyrischer Impressionismus, sie ist expressiv-pathetischer Figuralstil mit kompositionellen Monumentaltendenzen. Vom eigentlichen Expressionismus hat sie lediglich die lapidare Formgestaltung und deren Füllung mit lapidaren Farbflächen übernommen.“*<sup>433</sup>

Roessler zeigt durch seine Analyse eine weitaus größere diplomatische Begabung und ein tieferreichenderes Verständnis für die Kunst Hofers als es etwa seine Berufskollegen taten. Fritz Karpfen beispielsweise, Kritiker der Tageszeitung „Der Abend“ und Verleger einer Buchserie moderner Kunst, wählte als Aufhänger seiner Rezension den kommerziellen Erfolg dieser Kunstrichtung. Für ihn war die Wandlungsfähigkeit und die scheinbare Beliebigkeit bei der Auswahl moderner Darstellungsformen das eigentliche Problem bei der Kunst Hofers.

432 Anselm Weißenhofer, Das gegenwärtige Soll und Haben der Kunst Oesterreichs, in: *RP*, Nr. 1, 1.1.1929, S. 2–3.

433 Arthur Roessler, Carl Hofer. Marginalien zur Kollektivausstellung des Künstlers in der „Neuen Galerie“, in: *WNN*, 6. Jg., Nr. 1551, 19.2.1930, S. 2.

*„Und doch ist der Eindruck, den man von seinen Werken erhält, nicht bezwingend und schon gar nicht überwältigend. Hier arbeitet ein tüchtiger Handwerker nach sehr geschickt zusammengestellten Rezepten, mit viel Hirn und Geist, aber mit wenig Herz. Nüchternheit und Kälte geht von diesen Bildern aus. Wie ist dies möglich? Karl Hofer wurde von den deutschen Kunsthändlern »gemacht« – das sagt alles.“<sup>434</sup>*

Nach dieser Attacke auf die Person des Künstlers folgte prompt eine Erwiderung in der Presse durch eine Reihe von österreichischen Künstlern wie z.B. Ernst Huber, Georg Mayer-Marton, Felix Albrecht Harta, Ferdinand Kitt, Josef Hoffmann usw., die wie folgt lautete:

*„Diese ohne jede sachliche Begründung vorgebrachte Verdächtigung eines Kollegen, der in vorbildlicher Weise stets seinen selbstständigen Weg gegangen und an rein künstlerischen Problemen gearbeitet hat, scheint uns nicht nur eine Ueberschreitung der dem Kritiker zustehenden Rechte zu sein, sondern auch eine für den Ruf Wiens abträgliche Verletzung des Anstandes. Wir protestieren dagegen, daß eine Kunstkritik statt ihrer Aufgabe darin zu sehen, daß sie dem Publikum das Verständnis der Kunstwerke näher bringt, sich für berechtigt hält, die Leistung eines ernsten Künstlers verächtlich zu machen und durch unsachliche Behauptungen seine Ehre zu verunglimpfen.“<sup>435</sup>*

1927 gründeten Kunsthistoriker die Zeitschrift „Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur“. Damit wollte man an „Kunstgeschichtliche Anzeigen“, eine kunsthistorische Fachzeitschrift, die von Franz Wickhoff und in dessen Nachfolge von Max Dvořák zwischen 1904 bis 1913 herausgegeben wurde, anknüpfen. Über die Zielsetzung schrieb Wilhelm Pinder im Vorwort zum ersten Band, dass es mit dem Titel der Zeitschrift den Herausgebern nicht um die Konkurrenz mit den Autoren der Kunstzeitschriften ginge, sondern um eine Verbesserung der kunsthistorischen Methodik.<sup>436</sup> 1930, im dritten Jahrgang der Zeitschrift, erschien ein Artikel von Otto Pächt unter dem Titel „Das Ende der Abbildtheorie“. *„Es gibt eine Art, Kunstwerke zu beschreiben, die den Anschein erwecken muß, als sollten die Werke der bildenden Kunst mit poetischen Mitteln wiedergegeben, in Worten abgebildet werden.“<sup>437</sup>* Mit dieser Cha-

434 Fritz Karpfen, Ausstellung Karl Hofer, in: DA, Nr. 40, 18.2.1930, S. 4.

435 Benjamin Ferenczy u.a., Marxistische Kunstkritik, in: NWJ, 38. Jg., Nr. 13087, 8.3.1930, S. 5.

436 Wilhelm Pinder, Einleitende Worte, in: *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, Jg. 1/2, 1927/1928, S. 2.

437 Otto Pächt, Ende der Abbildtheorie, in: *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, Jg. 3/4, 1930/1931, S. 1–2.

rakterisierung beschrieb er eine Methode, die bereits an anderer Stelle dieser Arbeit unter dem Begriff der „schöpferischen Kritik“ beschrieben wurde. Pächt bezog sich in seinem Text zwar nicht direkt auf diese Form der Kunstkritik. Eine Parallele war aber dennoch durch den damals hohen Anteil an Kunsthistorikern, die sowohl als Forscher wie auch als Kritiker tätig waren, evident. Von Wechselwirkungen war daher unmittelbar auszugehen. Beispiele dafür wurden an den verschiedenen bisher geschilderten Ereignissen im Zeitraum zwischen 1900 und 1930 mehrfach beschrieben. Unter dem Schlagwort „Popularisierung der Kunstgeschichte“ hob er einen Vorteil dieser Arbeitsweise hervor. Er sah sie als charakteristisches Bedürfnis seiner Zeit. Als Kritikpunkt führte er danach dennoch an, dass der spezifisch künstlerische Wert eines Kunstwerkes durch diese Methodik verloren ginge. Um die rein visuellen Qualitäten nicht zu eliminieren, müsse man diese durch „Äquivalente der sprachkünstlerischen Sphäre“ ersetzen. Anders wäre es seiner Meinung nicht möglich Kunstwerke adäquat zu beschreiben.

Wie in einem anderen Kaptiel dieser Arbeit bereits dargestellt waren die kuratierten Ausstellungen ein zukunftsweisendes Modell. In den Frühjahrs-, Herbst- und Jahresausstellungen der Künstlervereine stellten weder die konservativen noch die radikal modernsten Strömungen die Mehrheit. Dadurch begann sich die exakte Grenzziehung zwischen diesen Lagern nach und nach aufzulösen. Seligmann fasste es in seiner Besprechung der 50. Jahresausstellung der Genossenschaft 1929 so zusammen, dass durch das Abschwächen der „scharfen Gegensätze von einst“ die Schlagworte „konservativ“ und „modern“ naturgemäß den Sinn verloren hätten.<sup>438</sup>

Verstärkt wurde dieses Bild auch dadurch, dass manche der Künstlervereine auf Grund des Mangels an eigenen Räumlichkeiten dazu gezwungen wurden in andere Vereine auszuweichen. Dieses Phänomen begann schon früh in den 1920er-Jahren. So gastierten lange Zeit der Albrecht-Dürer-Bund und der OeKB gemeinsam mit dem Hagenbund in der Zedlitzhalle. Das betraf auch längere Zeit die Ausstellungen der Kunstschau, die 1929 dann glücklicherweise in die Secession ausweichen konnte. Dagegen boten die von der GFMK organisierten Ausstellungen nach wie vor konzentrierte Avantgarde-Kunst. Zu erwähnen ist auch, dass viele der dort gezeigten Werke nicht unmittelbar davor entstanden sind, man also *per se* nicht mehr von zeitgenössischer Kunst spre-

---

438 Adalbert Franz Seligmann (A. F. S.), Die fünfzigste Jahresausstellung der Wiener Künstlergenossenschaft, in: *NFP*, Nr. 23174, 21.3.1929, S. 3.

chen konnte. Es handelte sich zu diesem Zeitpunkt mehrheitlich um bereits historisch gewordene Kunst.

Der Anspruch hatte sich aber bei diesen Veranstaltungen bereits verändert. Ermers, einer der Weggefährten Tietzes, beschrieb die Ausstellung „Die Kunst in unserer Zeit“ im Frühjahr 1930 als „*kunstpädagogisches und kunstsoziologisches Ereignis*“ für Wien.<sup>439</sup> Durch die Konzentration auf Werke bestimmter Stilmerkmale einerseits und durch das geschlossene Auftreten der Vermittler andererseits erreichte sie größere Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit als die Vereinsausstellungen.

*„Die Ausstellung stellt sich in bewußtem Gegensatz zu den üblichen Unternehmungen ihrer Art; sie will nicht wie diese unmittelbar künstlerischen Genuß bereiten, sondern die Voraussetzungen für die den Kunstwerken gemäße ästhetische Aufnahme dadurch schaffen, daß sie den Laien auf Werte aufmerksam macht, die das Kunstwerk – unabhängig von seiner rein künstlerischen Qualität – in sich schließt. Die Ausstellung ist also weniger für die Produzenten als für die Konsumenten bestimmt [...]“*<sup>440</sup>

Roessler, obwohl Mitglied während der Anfangszeit der GFMK, schlägt sich auf die Seite der Avantgarde-Gegner. „*Tietze und seine Gefolgsleute aber sind radikal. [...] Das heißt unter anderem: moralische Genugtuung gewährt der tendenziös-soziale Gehalt auch dann, wenn er künstlerisch mittelmäßig oder gar untermittelmäßig, aber »zeitgemäß« kundgetan erscheint.*“<sup>441</sup> Darin stimmte er mit der sich formierenden Opposition aus Künstlern und Kritikern überein. Unter dem Schlagwort „Terror in der Kunst“ äußerte der Künstler Erwin Lang (1886–1962) seine Bedenken. In seinem Kommentar zog er den Schluss, dass es Tietze mit der Ausstellung einzig darum ginge die Freiheit des künstlerischen Schaffens vor dem Hintergrund des die ganze Gesellschaft betreffenden Zeitgeistes in Frage zu stellen.<sup>442</sup>

---

439 Max Ermers, Die Kunst besinnt sich . . . Eine tapfere Ausstellung im Künstlerhaus, in: *TAG*, Nr. 2564, 5.4.1930, S. 5.

440 Hans Tietze, Die Kunst in unserer Zeit. Ausstellung der Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst im Wiener Künstlerhaus, in: *Belvedere. Illustrierte Zeitschrift für Kunstsammler*, 9. Jg., H. 1–6, Januar – Juni 1930, S. 160.

441 Arthur Roessler, Künstlerhaus I. „Die Kunst in unserer Zeit“, in: *WNN*, 6. Jg., Nr. 1593, 2.4.1930, S. 2.

442 Erwin Lang, Terror in der Kunst. Einige Bemerkungen zur Ausstellung „Die Kunst in unserer Zeit“ im Künstlerhause“, in: *NWJ*, Nr. 13056, 27.3.1930, S. 3–4.

*„Jener Langsche Standpunkt – ungefähr der, den man längst als den des l'art pour l'art kennt – hat bekanntlich dazu geführt, daß die Kunst, das ist die schöpferische Tätigkeit der eigenen Zeit, innerhalb dieser völlig isoliert und entwertet ist; denn die überwältigende Mehrheit der Menschen aller Schichten und Gesellschaftsklassen hält diese Kunst für eine Tätigkeit, die sie nichts angeht, sondern sich nur um die eigenen, dem Laien gar nicht zugänglichen Probleme kümmert.“<sup>443</sup>*

Bei der 1931 im Hagenbund veranstalteten Skulpturen Ausstellung „Europäische Plastik“ überwog die generelle Begeisterung für die Umsetzung eines solchen Unterfangens. Die Detailkritik an den gezeigten plastischen Kunstwerken der Avantgarde fiel dementsprechend milder aus. Das lag daran, dass auf Grund der hohen Transportkosten in den vorangegangenen Jahren ein ähnliches Projekt noch als unmöglich zu finanzieren gegolten hatte. Im gleichen Jahr beendete die GFMK ihre Tätigkeit und wurde aus dem Wiener Vereinsregister gestrichen. Die Zeiten hatten sich geändert. Blickt man in die Jahre 1927 und 1928 zurück, findet man mit den Vereinsgründungen der „Wiener Kunstgesellschaft“ und des „Eckart-Bund zur Förderung der Schönen Künste“ zwei neue Kunstvereine, deren unterschiedlich verlaufende Erfolgsgeschichte symptomatisch für diese Zeit ist. Welche Bedeutung die Vereinskultur in Wien hatte, zeigt ein Zeitungsartikel aus dem Jahr 1928. Darin heißt es, dass zu diesem Zeitpunkt insgesamt 18.666 Vereine in Wien existierten. Rein rechnerisch bedeutete das, dass auf je hundert Einwohner der Stadt ein Verein kam.<sup>444</sup> Die Kunstgesellschaft folgte den Spuren der GFMK und repräsentierte mit der Zusammensetzung ihres Vorstands eher die progressiveren Kräfte.<sup>445</sup> Der Verein startete mit einer Ausstellung in der Secession die innerhalb der ersten paar Wochen von 7.000 Personen besucht wurde. Darauf folgten noch eine weitere im Palais Palfy und eine im Hagenbund. Laut Pressemeldungen zählte die Kunstgesellschaft im ersten Jahr bereits 825 Mitglieder. Hauptzweck der neuen Vereinigung war es „*Künstler mit den breiten Massen der Bevölkerung in Verbin-*

443 Hans Tietze, Terror des Künstlers, in: *NWJ*, Nr. 13058, 29.3.1930, S. 6.

444 Die in dem Artikel veröffentlichten Zahlen: Täglich 4 Neugründungen, 9.635 Versammlungen pro Jahr, 42 Vereine zur Förderung der Künste. Vgl. Anonymus, 18.666 Vereine in Wien, in: *RP*, Nr. 24, 24.1.1928, S. 6.

445 Im Vorstand der Vereinigung waren der Präsident der Genossenschaft Emerich Ranzoni, als sein Stellvertreter Alfred Markowitz, ansonsten noch die Maler Richard Harlfinger, der Bildhauer Josef Heu, der Maler Franz Zülow, der Maler Carry Hauser, der Maler Ekke Ozlberger, der Direktor des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie Erich Leisching, der Rechtsanwalt Dr. Schük und der Gemeinderat Alfred Broczyner. Vgl. Anonymus, Großer Erfolg der Ausstellung der Wiener Kunstgesellschaft, in: *AZ*, 40. Jg., Nr. 13, 14.1.1927, S. 7.

„*zung zu bringen*“.<sup>446</sup> In dieser Zielsetzung gab es eine grundsätzliche Übereinstimmung mit dem Eckart-Bund. Aber damit endeten schon sämtliche Übereinstimmungen. Ein erster Unterschied war die Größe und Zusammensetzung des Vorstands. Im Eckart-Bund fanden sich etablierte Vertreter aus allen Bereichen der Kunst- und Kulturszene Wiens, der Politik und den Medien zusammen (Abb. 26).



Von links nach rechts, sitzend: Ingenieur Grimm, Hofrat Dr. Mayer, Verleger Luser, Professor Dr. Kienzl, Hofrat Wilhelmine-Roth, Maler A. D. Goltz, Frau Grete Biefenthal, Dr. Karl Hans Strobl, Hofrat Professor Hellmer, Professor Kühner, Sektionschef Diabac, Dr. Ernst Brensch, Maler Fritz Lach. Stehend: Dr. Erich August Mayer, Redakteur Dr. Schilling-Schleier, Bildhauer Dobner, Sektionsrat Dr. Wacha, Sektionschef Eugen Hecht, Dr. Ernst Brand, Professor Dr. Trauttl, Professor Zofke, Hofrat Roth, Albert Janesch, Maler Friedrich Anderjsek, Regierungsrat Hugo Bachmann, Professor Karl Goblweidtz, Theaterdirektor Ferdinand Gölz, Maler Professor Steiner, Redakteur Boyls, Redakteur Arthur Högl, Redakteur Dr. Holzmann, Redakteur Professor Gajmann.  
Der Bundesvorstand des in Wien neugegründeten Eckart-Bundes zur Förderung der schönen Künste.  
Bibl. Fritz Bauer.

Abb. 26: Die Aufnahme zeigt die Mitglieder des ersten Vorstandes des 1927 neu gegründeten „Eckart-Bundes“. (*Das interessante Blatt*, 46. Jg., Nr. 45, 10.11.1927, S. 6; Österreichische Nationalbibliothek | ANNO)

Der Schwerpunkt lag im Gegensatz zur GFMK oder der Kunstgesellschaft auf einem mehr am „Mainstream“ orientierten Programm. Das heißt, man setzte einerseits an Stelle von internationaler Avantgardkunst auf deutsch-österreichische Künstler. Andererseits versuchte man Kunstinteressierte durch den Fokus auf Heimatmotive bzw. Kunstwerke, die solche Sentimentalitätswerte hervorrufen konnten, anzusprechen. Diese Kriterien mussten die geförderten Künstler ebenfalls erfüllen. „*Oesterreich ist nicht arm!*“, hieß es in einem Aufruf des Bundes noch aus dem Gründungsjahr.

*„Oesterreich ist wie kein anderes Land dazu berufen, ein Land der Kunst und des Kunstgewerbes zu sein. Hunderte und hunderte österreichischer Künstler mußten ins Ausland wandern. Ein unersetzlicher Verlust. Versuchen wir es, sie bei uns zu behalten, innerhalb*

446 Ebenda, S. 7.

*der Grenzen unserer Heimat schaffen zu lassen und Oesterreich wird das Ziel aller Künstler und Kunstfreunde sein.*<sup>447</sup>

Höhere Mitgliederzahlen als die der „Wiener Kunstgesellschaft“ belegten den Erfolg dieser Strategie.<sup>448</sup> Der Gründung des Eckart-Bundes ging 1924 die Gründung eines eigenen Verlages bzw. der Kunst- und Kulturzeitschrift „Der getreue Eckart“ voraus. Eine Zeitschrift deren Autorennetzwerk u.a. aus Roessler, Ankwicz-Kleehoven und Trautzi bestand. Dieses Vereinsmedium bildete den Grundstock für die Mitgliederbindung. Als 1929 erstmals Förderpreise vergeben wurden, stifteten Ida und Arthur Roessler einen eigenen Kunstpreis. Unter welchen Eindrücken oder Einfluss der Schwenk Roesslers zu dieser eher konservativen Gruppe hin und weg von der Avantgarde erfolgte, lässt sich aus heutiger Sicht nicht mehr mit Sicherheit sagen. Fakt ist, dass er zu diesem Zeitpunkt mehrfach mit Ehrungen (Ehrenmedaille der Universität Wien, das silberne Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich) für seine Tätigkeit ausgezeichnet worden war und sich als Kritiker mit Rang und Namen etabliert hatte.<sup>449</sup> Vielleicht fiel sein Wandel in jene Zeit als er mit der Vortragsreihe an der Urania 1925 begann und erste Publikumserfolge mit seinen historischen Kunstbetrachtungen erzielte. Zu der Zeit jedenfalls, als Tietze 1930 die Ausstellung im Künstlerhaus organisierte und veranstaltete, hielt Roessler einen Vortrag unter dem Titel „Die Krisis der bildenden Kunst der Gegenwart“ an der theologischen Fakultät der Universität Wien als Gast der „Leo-Gesellschaft“. Zuvor hatte er diesen bereits an der Universität Kiel gehalten. Der Text und Inhalt sind durch einen Abdruck in der „Reichspost“ überliefert. Aus seinem Tagebuch geht hervor, dass er sich schon 1928 mit diesem Thema auseinandergesetzt hatte.<sup>450</sup> Also zeitgleich mit seinem Engagement für

447 Anonymus, Oesterreich ist nicht arm!, in: *RP*, Nr. 325, 28.11.1927, S. 6.

448 Die Zahlen sind einerseits vor dem Hintergrund einer Reihe an Vorteilen zu sehen, die mit einer Vereinsmitgliedschaft verbunden waren. Beispielsweise wurden einem Mitglied vergünstigte Unterbringungsmöglichkeiten bei Reisen innerhalb Österreichs geboten. Durch diese Maßnahme kam es zu einem eklatanten Zuwachs. Andererseits wirkte der Bund österreichweit. Vgl. Anonymus, Ein bedeutsames Ereignis für Deutschösterreichs Kunst und Künstlerschaft, in: *Linzer Tages-Post*, 63 Jg., Nr. 264, 20.11.1927, S. 7.

449 Ein Zeugnis der besonderen Art dafür ist die Festschrift die seine Frau Ida für ihn zusammenstellte. Dafür sammelte sie Beiträge von Freunden (Eduard Kaprlik, Felix Braun), Kollegen (Ankwicz-Kleehoven, Max Ermers) und Wegbegleitern (Johannes Fischer) zusammen und veröffentlichte diese in Buchform. Ida Roessler versuchte eine persönliche Beschreibung des Mensch Arthur Roessler, eine „Bildnisstudie nach der Natur“ wie sie es nannte. Vgl. Ida Roessler, Wie ich Arthur Roessler sehe, in: Ida Roessler (Hg.), *Würdigungen. Zwanzig Essays über Arthur Roessler*, Wien 1929, S. 7–9.

450 Am 30.4.1928 notierte er sich: „Vorm[ittag] »Zur Krise in d. bild[enden] Kunst« geschr[ieben] Nachm[it-

den Eckart-Bund. Darin zog er die Schlussfolgerung, dass die Krise auf die Gegensätze zweier Generationen zurückzuführen ist. Es existiert eine ältere Generation, die mit Kunst aufgewachsen war. Dem gegenüber stünden die Jungen, die mit dieser Kunst eben nichts mehr anzufangen wüssten. Nach dieser Schlussfolgerung attackierte er dann die Kunstschaffenden selbst. *„Eifersüchtig auf die Maschineningenieure und Baukonstruktoren begannen Maler, Graphiker und Bildhauer ihre Kunst zu mechanisieren und erzeugten Konstruktionen und Abstraktionen, funktionslose Gebilde, die dem Publikum gleichgültig blieben.“*<sup>451</sup> Schrieb er abschätzig über die letzten Avantgarde-Strömungen. Am Ende der von ihm skizzierten Entwicklung stand jetzt nur mehr der Kitsch. *„Diesen beschämenden Zuständen gegenüber müssen die Künstler der Kunst die ihr verlorengegangene soziologische Funktion wieder erringen.“*<sup>452</sup> In diesem Punkt stimmte er zwar mit Tietze überein, der mit der Ausstellung „Die Kunst in unserer Zeit“ eine ähnliche Forderung stellte. Nur die Ansätze und Vermittlung dieser Problematik könnten gegensätzlicher nicht sein. Roesslers Formel zeugt von einem anderen Geist. *„Die Künstler werden die Macht des künstlerischen Ausdrucks wiederfinden, wenn auch wir es für sie und für uns wirklich wollen. Die Zukunft der deutschen Kunst hängt nur vom deutschen Menschen selber ab.“*<sup>453</sup>

Die Künstler des Hagenbundes, gewohnt durch die Kritik attackiert zu werden, verarbeiteten den Stoff treffend in einer Dekoration der ab 1931 wieder jährlich stattfindenden Gschnasfeste (Abb. 27). Dabei karikierte Tibor Gergely in der Wandmalerei unter dem Motto *„Kavalkade der Wiener Kunstkritiker gegen einen verhungerten Künstler“* bekannte Kritiker Wiens wie z.B. Wilhelm Dessauer, Max Roden und Arthur Roessler. Der Kritiker Dessauer erlangte damals als Nachfolger Seligmanns und Kunstreferent der „Neuen Freien Presse“ schnell größere Bekanntheit innerhalb der Wiener Szene.

---

tag] Redaktion. Abds. Radio gehört. Ich schreibe zu lange Sätze!“ Vgl. Roessler, *Tagebucheintragen* (zit. Anm. 92), o. S.

451 Arthur Roessler, Zur Krisis der bildenden Kunst in der Gegenwart. Ein Mahnruf an die Künstler – Ist die Kunst tot? – Zukunftshoffnungen, in: *RP*, 37. Jg., Nr. 81, 23.3.1930, S. 20.

452 Ebenda.

453 Ebenda.



„Man sprach von einem gemeinsamen Bekannten, dem die Auszeichnung widerfahren war, in dem eben erschienen Band des neuen »Brockhaus« zu figurieren. »Ins Konversationslexikon zu kommen ist nicht einmal so schwer« meinte einer aus der Gesellschaft.»Schwer ist es, drin zu bleiben!« Das trifft namentlich auf die Künstler zu.“<sup>455</sup>

In dem Beitrag, in welchem Seligmann die neu erschienene Biographie Gomperz besprach, deutet er diese Literaturgattung als Zeitphänomen. „Die Zahl der in den letzten Jahren veröffentlichten und viel gelesenen Memoiren, Briefwechsel, Lebensbeschreibungen usw., namentlich aus dem vorigen Jahrhundert, ist Legion,“ fasste er seine Beobachtung zusammen.<sup>456</sup> Beurteilen konnte er das aus dem Grund, da er ja selbst einen Teil des Briefwechsels zwischen Goethe und Schiller Jahre zuvor editiert und herausgegeben hatte. Sein letztes nachweisbares Projekt, an dem er zu dieser Zeit gearbeitet hatte, blieb als unvollendetes Manuskript in der Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus erhalten. Ausgehend von einer Artikelserie mit dem Titel „*Wer Wind sät [sic!], wird Sturm ernten*“ aus dem Jahr 1913, Auszüge davon wurden bereits zu Beginn dieser Arbeit zitiert, hätte es seine abschließende Abrechnung mit der Avantgarde werden sollen.<sup>457</sup> Eine handschriftliche Datierung ins Jahr 1941 legt die Vermutung nahe, dass seine Motivation in einem zeitspezifischen Kontext zu verstehen ist.

Roesslers Tagebucheinträge enden am 12. September 1932 mit knappen Notizen zu einer Reise durchs Mühlviertel.<sup>458</sup> Seine Arbeit als Kritiker der „Wiener Neuesten Nachrichten“ bzw. für die RAVAG, seine Sammlertätigkeit und seine diversen Vereinsfunktionen bestimmten weiterhin seinen Alltag. Seine letzte veröffentlichte Ausstellungsrezension erschien im Februar 1938 und befasste sich mit einer Ausstellung französischer Kunst in der Galerie Würthle. Teile davon waren im Jahr davor anlässlich der Pariser Weltausstellung bereits im Petit Palais gezeigt worden und deckten die Entwicklung der französischen Kunst der letzten 30 Jahre ab.

---

deutlichen Zeitabstand 1956 nach. Es kann als das Vorgängerprojekt des „Österreichischen Biographischen Lexikons 1815 – 1950“ der ÖAW gesehen werden. Seligmann veröffentlichte beispielsweise im 5. Band eine Biographie des Künstlers Heinrich von Angeli. Vgl. *WZ*, 225. Jg., Nr. 188, 15.8.1928, S. 4.

455 Adalbert Franz Seligmann (A. F. S.), Monumentale Verirrungen, in: *NFP*, Nr. 24689, 8.6.1933, S. 1.

456 Adalbert Franz Seligmann (A. F. S.), Der Lebensweg eines Philosophen, in: *NFP*, Nr. 25985, 13.1.1937, S. 2.

457 Adalbert Franz Seligmann, *Die Neue Kunst*, 1941. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Nachlass Adalbert Franz Seligmann, H.I.N.–95446.

458 Er notierte sich zwischen dem 10. und 12. September die Stationen seiner Bahnfahrt: „10.9.1932: *Abfahrt von Buchberg*. 11.9.1932: *Linz – Kefermarkt, Freistadt, Kirchschiag*. 12.9.1932: *St. Florian*.“ Vgl. Roessler, *Tagebucheintragen* (zit. Anm. 92), o. S.

„Was nun den Gesamteindruck der Ausstellung betrifft, die subjektive Bewußtseinserlebnisse mit objektiven Theoremen verquickt in vielfältigster Gestaltung bildmäßig zum Ausdruck bringt, ist zu sagen, daß er, vom Standpunkt der bisher gültigen Kulturauffassung gesehen, ein relativer ist, der wohl das Bedürfnis nach Sensationen, aber nicht die Forderungen der Kunstlogik zu befriedigen mag.“<sup>459</sup>

Roessler nannte neben den bekannteren Malern aus der Gruppe der „Indépendants“ Marc Chagall, Jules Pascin und Amadeo Modigliani beispielsweise noch Maria Laurencin. Zu der Gruppe der jüngeren Teilnehmer zählte er Maurice Bianchon, Christian Bérard und Francisco Borés. Gegenüber den Franzosen grenzte er die Kunst deutscher Künstler dahingehend ab, dass sie „im intellektuell-rationalistischen Element nur ein Ausdrucksmittel unter vielen“ sehen würden. Deshalb gelte es für die Deutschen nicht als das Wichtigste.<sup>460</sup>

Die Zeichen der Zeit standen damals aber schon seit einigen Monaten zum Schlechten. In der Secession waren schon Jahre zuvor einige der Mitglieder versteckte Parteimitglieder der NSDAP geworden. Durch Lisa Frank, die ehemalige Vereinssekretärin des Hagenbundes, ist überliefert, dass kurz nach dem Anschluss die Künstler Wilhelm Frass und Albert Janesch interimistisch die Leitung übernahmen und die Vereinsschließung vorantrieben.<sup>461</sup> Die neue Generation des Albrecht-Dürer-Bundes begrüßte 1938 in ihrer 37. Jahresausstellung den Regimewechsel mit „*fliegenden Fahnen und offenen Herzen*“.<sup>462</sup> Als die Zusammenlegung aller kleineren Vereinigungen beschlossene Sache war, wurden die nichtarischen Hagenbund-Mitglieder sofort ausgeschlossen. Die danach dort verbliebenen Mitglieder, die des „Dürer-Bundes“, die des OeKB, des „Segantinibundes“ und der „Brücke“ wurden in die neugegründete „Gemeinschaft bildender Künstler“ zusammengefasst. Die Streichung des Hagenbundes wurde lange Zeit mit dem großen Anteil an jüdischen Mitgliedern verbunden. Aus der Perspektive des Regimes stellte aber die internationale Ausrichtung eine ebenso gefährliche Tendenz dar.

---

459 Arthur Roessler (A. R.-r.), Französische Malerei der Gegenwart, in: *WNN*, 14. Jg., Nr. 5460, 5.3.1938, S. 2.

460 Ebenda.

461 Elisabeth Klamper, Kunst dient der Macht. Kulturpolitik des Austrofaschismus 1934 bis 1938 und die Auflösung des Künstlerbundes Hagen, in: Agnes Husslein-Arco/Matthias Boeckl/Harald Krejci (Hg.), *Hagenbund. Ein europäisches Netzwerk der Moderne (1900–1938)*, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere 11.10.2014–1.2.2015, München/Wien 2014, S. 353–354.

462 Hans Ankwiczyk-Kleehoven, Kunstaussstellung der neuen Zeit, in: *WZ*, Jg. 235, Nr. 116, 28.4.1938, S. 11.

*„Wenn aber noch am 24. Februar 1936 der letzte Präsident des »Österreichischen Werkbundes« im Hagenbund einen Diskussionsabend über das Thema »Gibt es eine internationale Kunst?« eröffnen und von der Mehrzahl der Diskussionsteilnehmer eine bejahende Antwort auf diese Frage erhalten konnte, so sind das jetzt glücklicherweise tempi passati, die in dem an Großdeutschland angeschlossenen Wien, das nur eine nationale, nämlich die herrliche deutsche Kunst zu pflegen gewillt ist, niemals wiederkehren werden!“<sup>463</sup>*

Anders als Viktor Trautzl oder Hans Ankwicz-Kleehoven sind von Roessler selbst keine Artikel aus dieser Zeit zu finden, die bei ihm auf eine Sympathie für den Nationalsozialismus oder eine direkte publizistische Tätigkeit während der NS-Zeit vermuten ließe. Trautzl veröffentlichte hingegen im Jahr 1937 einen Text mit dem Titel „Zur Reinheit deutscher Kunst“.

*„Seit fast zwei Jahrzehnten haben wir den Kampf gegen die entartete volksfremde Kunst geführt, die sich seit dem Weltkriegsende im österreichischen Kunstleben eine führende Rolle anzumaßen versucht hat, am 2. Oktober 1937 sind wir in der Abhandlung »bedenkliche Eindrücke in Wiener Ausstellungen« mit nicht mißzuwertehender Klarheit gegen jene Bestrebungen ins Feld gezogen, die noch immer die geistige und seelische Entwicklung unseres Volkes nicht erkannten oder nicht erkennen wollten und die Kunst zu bolschewikischen Experimenten mißbrauchten. Vernaderungen und Angriffe waren das Echo dieser sachlichen Feststellung.“<sup>464</sup>*

Über die Tätigkeit von Ankwicz-Kleehoven, exemplarisch sei auf seine Involvierung in die Redaktion der Zeitschrift „Kunst dem Volk“ verwiesen, gibt die Dissertation von Christina Schedlmayer Aufschluss. Laut Schedlmayer gelang ihm eine Aufnahme in die Reichsschrifttumskammer deshalb nicht, weil er eine jüdische Mutter hatte.<sup>465</sup> Er wurde daraufhin als Bibliothekar des Museums für Kunst und Industrie im April 1939 zwangspensioniert. Als Kritiker war er nur mehr bis Ende 1938 für die „Wiener Zeitung“ tätig. Danach verlieren sich sämtliche weiteren Spuren. Andere Kritiker wie beispielsweise Trautzl konnten ihrer Tätigkeit trotz eines Bekenntnisses für die deutsche Kunst nach dem

463 Anonymus, Das Judentum in der Kunst, in: WZ, 235. Jg., Nr. 325, 25.11.1938, S. 9.

464 Trautzls Andeutung beziehen sich auf einen Artikel, den er zu den Herbstausstellungen von Hagenbund und Secession geschrieben hatte. Viktor Trautzl, Zur Reinheit deutscher Kunst, in: RP, 45. Jg., Folge 78, 19.3.1938, S. 12.

465 Vgl. Christina Schedlmayer, Die Zeitschrift „Kunst dem Volk“. Populärwissenschaftliche Kunstliteratur im Nationalsozialismus und ihre Parallelen in der akademischen Kunstgeschichtsschreibung“, Dissertation Wien 2010, S. 29–30.

Anschluss nicht mehr fortsetzen. In dieser Zeit tauchen eine Reihe an neuen Namen und Autorenkürzel auf, deren Untersuchung ein eigens Forschungsdesiderat darstellt. Unter der NS-Führung wurde anstelle der Kunstkritik der Begriff der „Kunstbetrachtung“ eingeführt. Damit war eine „*taktvolle Würdigung eines Kunstwerks*“ gemeint, die anstelle der verbotenen subjektiven Kunstkritik eine sachlich-objektive Vermittlung stellen sollte. Laut NS-Ideologie war die Presse im Allgemeinen von Juden durchwandert worden und daher mitverantwortlich für den Verfall deutscher Kultur.<sup>466</sup> Dieses Bild wurde auch von Zeitungswissenschaftlern wie Wilmont Haacke mitgetragen, der im zweiten Band seines Grundlagenwerks „*Feuilletonkunde*“ von 1944 noch konkreter auf die mit der Erneuerung verbundenen Maßnahmen zu sprechen kam.

*„Aus der Zeit ihrer Verjudung, d. h. seit etwa 1860 in Wien und seit etwa 1880 in Berlin, waren der deutschen Kritik auch nach 1933 zersetzende Fermente übriggeblieben, die sich nur unter dem Druck des Zwanges ausscheiden ließen. [...] Die arischen Nachfänger der jüdischen Kritiker konnten unmöglich in den Zeitungen des Dritten Reichs weiter schreiben. [...] An die Stelle einer geistreichelnden Besserwisserei und witzelnden Abfertigung sollte eine beseelte und vor dem Schöpferischen achtungsvolle Kritik treten.“<sup>467</sup>*

Alexandra Caruso fasst die Tätigkeit der beiden Tietzes zwischen 1937 und 1938 mit längeren Forschungsreisen „*durch Kunstsammlungen Westeuropas*“ zusammen, die in Verbindung mit den Vorarbeiten zu einem neuen Werk über venezianische Handzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts standen.<sup>468</sup> Auf Grund der politischen Lage ab März 1938 konnten sie von Italien aus nicht mehr heimkehren und waren zu Emigration gezwungen. Der Emigrationsweg führte sie ausgehend von Italien, über die Schweiz und Frankreich, schließlich in die USA. Caruso weist darauf hin, dass Hans Tietze sich möglicherweise schon aus Voraussicht einmal 1932 und ein weiteres Mal 1935 in den Staaten aufgehalten hatte.<sup>469</sup> „*Wenn die europäische Kultur zusammenbricht, bleibt Amerika der einzige Hort der Menschlichkeit*“, schrieb er nach der Rückkehr

---

466 Cornelia Schmitz-Berning, *Vokabular des Nationalsozialismus*, Berlin 2007, S. 364–365.

467 Wilmont Haacke, *Feuilletonkunde. Das Feuilleton als Literarische und Journalistische Gattung*, Bd. 2, Leipzig 1944, S. 452–453.

468 Alexandra Caruso, Mit den Mitteln der Disziplin, in: Alexander Caruso (Hg.), *Erica Tietze-Conrat Tagebücher. Mit Geleitworten von Edward Timms und David Rosand*, Bd. 2: Mit den Mitteln der Disziplin (1937–1938), S. 11.

469 Ebenda, S. 16.

seiner zweiten Vortragsreise aus den USA.<sup>470</sup> Diese Aussage unterstützt die Annahme Carusos. Im Exil verfasste Tietze weitere Artikel für englischsprachige Kunstzeitschriften wie „The Print Collectors Quarterly“, „Art in America“ bzw. der Exilzeitschrift „Austro American Tribune“. Für ihn bedeutete die Migration ein vorläufiges Ende seiner akademischen Laufbahn. Mit Ausnahme einer einjährigen Gastprofessur am Toledo Museum of Art in Ohio, konzentrierten sich beide auf die Vollendung ihres 1937 begonnenen Katalogprojekts. Mit seinen Arbeiten schaffte es Hans Tietze in den USA aber nicht mehr an die bedeutenden Jahre seiner Wiener Zeit anzuknüpfen. Erst spät bekam er dann dennoch eine Lehrverpflichtung an der Columbia-University in New York. Nach dem Tod von Hans Tietze führte seine Frau Erica die Lehrtätigkeit fort. Beide blieben im Exil und kehrten nicht mehr nach Wien zurück.

Über Roesslers Aktivitäten während des Zweiten Weltkrieges ist wenig zu sagen. Außer einem Zwischenfall, bei dem Gestapo-Beamte in seine Wohnung eindringen und ein Briefkonvolut, das Luise von Alt ihm vererbt hatte, beschlagnahmten, ist wenig bekannt. Nach dem Krieg konnte er einige Artikel in der wieder ins Leben gerufenen „Arbeiter-Zeitung“ veröffentlichen.<sup>471</sup> Neben Roessler war es auch Ankwicz-Kleehoven möglich seine Arbeit als Kritiker fortzusetzen. Tatsächlich stammte einer der ersten Berichte über das Wiener Ausstellungsgeschehen aus der Feder dieses Kritikers. Zum Beispiel berichtete er von einer Kunstaussstellung „Von Ingres bis Cezanne“ in der Albertina im Oktober 1945 oder von der Wanderausstellung der Londoner Tate Gallery in den Ausstellungsräumen der Akademie der bildenden Künste im September 1946.

*„Schließt man die Betrachtung des »rechten Flügels« der Schau sinngemäß mit Stanley Spencer ab, so wäre am »linken Flügel« etwa mit Windham Lewis' »Roter Szene« einzusetzen, die ein Musterbeispiel für den von Lewis propagierten sogenannten »Vortizismus« darstellt, worunter die englische Spielart des Kubismus, beziehungsweise Futurismus zu verstehen ist.“<sup>472</sup>*

---

470 Hans Tietze, Das neue Gesicht Amerikas, in: WZ, 232. Jg., Nr. 182, 4.7.1935, S. 4.

471 Laut Hausjell war Roessler ab 1945 auch freier Mitarbeiter der Tageszeitung „Neues Österreich“. Vgl. Friedrich Hausjell, *Österreichische Tageszeitungsjournalisten am Beginn der Zweiten Republik (1945–1947). Eine kollektivbiographische Analyse ihrer beruflichen und politischen Herkunft*, Dissertation Salzburg 1985, S. 734.

472 Hans Ankwicz-Kleehoven, Die Bilder aus der Londoner Tate Gallery, in: WZ, 239. Jg., Nr. 216, 17.9.1946, S. 3.

Den Eindruck, den die Bilder dieser Ausstellung auf Ankwicz-Kleehoven machten, verglich er mit dem eines Ohrwurms nach einem guten Konzert.<sup>473</sup> Darin klingt ein mehr als deutlich vollzogener Gesinnungswandel gegenüber der Zwischenkriegszeit an. Die Kunst der Avantgarde war aus Sicht des Kritikers salon- bzw. ausstellungsfähig geworden.

1947 erschien unter „Zur Kunst und Kulturkrise der Gegenwart“ im Verlag Rudolf M. Rohrer der Abdruck eines Vortrags den Roessler gehalten hatte. Darin finden sich einige Stellen, die bereits in einem früheren Referat angeklungen sind. Nicht gerade zufällig ähnelt also der Titel dem aus dem Jahr 1930. Das Roessler Schwierigkeiten hatte an die neue Zeit anzuknüpfen, belegt ein darin kurz wiedergegebener Kommentar aus einem Gespräch mit einem nicht näher namentlich genannten Künstler.

*„Als ich mich vor einiger Zeit einmal in dem soeben angedeuteten Sinn einem Verfechter radikalster Moderne gegenüber aussprach, sah mich der Betreffende halb erstaunt, halb mitleidig an, dann meinte er: »Ich weiß wohl, daß Sie bereits einer älteren Generation angehören, aber ich wußte bisher nicht, daß sich Ihre geistige Aufnahmefähigkeit schon abgekapselt hat.«“<sup>474</sup>*

Im vorletzten Absatz charakterisierte er die notwendigen Kompetenzen eines seiner Ansicht nach modernen Kritikertypus und dadurch letztlich jene Eigenschaften, die sein eigenes Schaffen prägten.

*„Wer als Richter über Kunstwerke nur den Geschmack anerkennt, der beweist lediglich, daß er die Kunstwerke nur als Reizmittel seiner ästhetischen Empfindung, einer subjektiven Lustempfindung wertet, daß er einem niederen triebmäßigen Verlangen willfährig ist, das auf nicht anders ausgeht, als sich das Leben angenehm zu machen. [...] Mit dem, was Schiller im 25. seiner »Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen« den ästhetischen Stand des Menschen im Gegensatz zu seinem physischen Stand nennt, kann im Grunde anderes nicht gemeint sein, als der Stand der Erkenntnis, der Besitz eines ausgebildeten intuitiven und hochentwickelten diskursiven Bewußtseins.“<sup>475</sup>*

---

473 „Mit guten Bildern, die wir in einer Ausstellung oder einer Gemäldegalerie sehen, ergeht es uns wie mit einprägsamen Melodien, die wir aus dem Konzertsaal oder aus einer Oper mit heimnehmen und oft tagelang vor uns hinsummen.“ Ebenda.

474 Arthur Roessler, *Zur Kunst- und Kulturkrise der Gegenwart*, Wien 1947, S. 53.

475 Ebenda, S. 56.

Obwohl Roesslers erfolgreichste Publikationen wie z.B. „Die Stimmung der Gotik“ oder seine Josef Danhauser-Monographie neu aufgelegt wurden, konnten sich er und seine Frau Ida in dieser Zeit mehr schlecht als recht über Wasser halten. Sie lebten u.a. vom Verkauf von Bildern aus ihrer Sammlung. Deshalb versuchte er schon in den ersten Jahren nach dem Krieg die Stadt Wien zur Übernahme seiner Sammlung zu bewegen. Gegen das Versprechen einer lebenslangen und nach seinem Tod auf seine Frau übertragbaren Leibrente gelang es ihm 1950 schließlich dieses Ziel zu erreichen. Die umfangreiche Sammlung ging daraufhin in den Besitz des Wien Museums über. Sein schriftlicher Nachlass wird bis heute in der Handschriftensammlung der Wienbibliothek verwahrt.

## 6. Empirische Studie

Nahezu die Hälfte der Tageszeitungen (Arbeiter-Zeitung, Neues Wiener Journal, Neue Freie Presse, Reichspost, Wiener Zeitung, Neues Wiener Tagblatt, Der Morgen) ist mittlerweile digitalisiert und mit einer OCR-Software gelesen worden. Das heißt, diese Texte sind in Normschrift umgewandelt und können für die Diskursnetzwerkanalyse (DNA) kodiert werden. Falsch gelesene Textstellen, unter dem Schlagwort „schmutzige OCR-Text“ zusammengefasst, müssen vor der Kodierung ausgebessert werden, damit sie mit DNA bearbeitet werden können.<sup>476</sup>

### 6.1 Der Korpus im Detail

Das „Neues Wiener Tagblatt“ hat den umfangreichsten Kunstteil aller untersuchten Tageszeitungen. Ab 1923 wird neben dem Feuilleton und der Theater- bzw. Kunst-Rubrik ein eigener Bereich unter dem Titel „Kunstblatt“ geschaffen. Dadurch werden neben umfangreichen Rezensionen zu tagesaktuellen Ausstellungen auch Beiträge zu anderen Themen, wie z.B. „Kunsthandel“ oder „Kunstgeschichte“, geboten. Das ermöglicht wiederum einer größeren Bandbreite an Autoren die Mitarbeit, wie z.B. Adolph Donath, Anton Reichel, Hans Tietze und Erica Tietze-Conrat.

Für den ganzen Zeitraum der Zwischenkriegszeit ist zu bemerken, dass in den 1920er-Jahren ein Verdrängungsprozess der Rezension aus dem Feuilleton einsetzt. Dafür sind drei Entwicklungen ausschlaggebend:

- die zunehmende Anzahl und Vielfalt an Ausstellungsereignissen
- die Konkurrenz durch andere Vermittlungstechniken wie z.B. Bild, Radio oder Film
- die wachsende Medienlandschaft mit Boulevardpresse, Kunst- und Kulturzeitschriften und Zeitungen

---

<sup>476</sup> Der dieser Arbeit zugrunde liegende Datensatz wurde im Juni 2017 erstellt und gliedert sich in einem alle 300 Texte zusammenfassenden Quellenkorpus (pdf, txt), ein annotiertes Gesamtdokument (dna) und eine Liste (xlsx, csv) mit allen 752 kodierten Aussagen. Für die vorliegende Publikation wurden diese Dokumente nochmals aktualisiert und auf eine öffentlich zugängliche Plattform hochgeladen. Damit soll der Grundstock für zukünftige Forschungen gelegt werden, die sich mit dem Thema der Kunstrezepktion und der Anwendung digitaler Methoden beschäftigen wollen. Für die aktuelle Version des Datensatzes mit Stand 30.12.2019 siehe Maximilian Kaiser, *The Viennese Discourse on the Avant-Garde*, in: *Zenodo*, 2.2.2020. DOI:10.5281/zenodo.3633965.

Rezensionen im Feuilleton-Teil leisten sich Mitte der 1920er-Jahre selbst große Tageszeitungen wie die „Neue Freie Presse“, die „Arbeiter-Zeitung“ oder das „Neue Wiener Journal“ immer seltener. Auch wird diese Textform im abnehmenden Maße für die Besprechung von Avantgarde-Ereignissen genutzt.

Zu beobachten ist, dass neben der klassischen Rezension auch andere Textsorten je nach Medium präferiert werden. Als häufig vorkommende Beispiele dafür ist der Bericht nach einem Atelierbesuch oder das Interview mit Künstlern zu nennen. Das erstgenannte Format für die Berichterstattung ist sicherlich keine Erfindung der Autoren. Im Untersuchungszeitraum sind aber die Artikelserien von Hermann Menkes, Desiderius Papp, Elsa Tauber und anderen im „Neuen Wiener Journal“, die zwischen 1918 und 1924 zu finden waren, eine Besonderheit. Auch von Trautzel erscheinen in der „Reichspost“ in den Jahren 1920 und 1924 ähnliche Berichte. Das Künstlerinterview oder Künstlergespräch hingegen ist in den Zeitungen weitaus seltener zu finden. Dabei sei exemplarisch auf ein Gespräch zwischen dem Psychoanalytiker Wilhelm Stekel und dem expressionistischen Maler Ernst Wagner verwiesen. Interessant ist, dass Stekel, der für seine Studie „Dichtung und Neurose“ bekannt war, durch die Kunstwerke den expressionistischen Künstler Wagner zu analysieren versucht.<sup>477</sup> Sein Fazit fällt wie folgt aus:

*„Die Leser werden von mir die Antwort erwarten, wie dem Künstler die Bewältigung seiner Aufgabe gelungen ist. Ich kann es ruhig gestehen: Vom psychologischen Standpunkt aus sind seine Bilder ebenso wertvoll wie vom künstlerischen. [...] Wagner ist Expressionist im wahren Sinne des Wortes. Er gibt innere Eindrücke wieder – ohne Rücksicht auf die Realität.“<sup>478</sup>*

Der Fokus über welche Ereignisse berichtet wird, variiert im Großen und Ganzen nicht sehr stark. Wo hingegen Unterschiede festzustellen sind, ist die Artikelgröße und Platzierung in den Tageszeitungen. In eher konservativeren Medien wie der „Reichspost“ oder der „Neue Freien Presse“ werden Avantgarde-Ereignisse genauso häufig wie Ausstellungen der Genossenschaft, den Donauländischen Künstlern oder dem Albrecht-Dürer-Bund besprochen. Jedoch tendenziell wird diesen

---

477 Neben Sigmund Freud sind Herbert Silberer und Wilhelm Stekel (1868–1940) aus heutiger Sicht zu jenen Psychologen zu zählen, die zwar heute weniger bekannt sind, sich aber ebenfalls schon früh mit der Psychoanalyse beschäftigt hatten. In „Dichtung und Neurose“ untersuchte Stekel Träume von Schriftstellern und Dichtern. Vgl. Wilhelm Stekel, *Dichtung und Neurose. Bausteine zur Psychologie des Künstlers und des Kunstwerkes*, Wiesbaden 1909.

478 Wilhelm Stekel, *Der Maler des Uebersinnlichen. Ein Gespräch mit Ernst Wagner*, in: *NWJ*, Nr. 8793, 27.4.1918, S. 4.

Gruppen mehr bzw. gleichviel Raum eingeräumt wie Ausstellungen von Avantgarde-Künstlern in der Galerie Würthle oder der Künstlergruppe „Freie Bewegung“.

Manche Kritiker überraschen durch ihre Artikelgestaltungen und Artikelserien. Viktor Trautzi bringt beispielsweise jeweils am Ende der Ausstellungssaisonen 1920 und 1921 abschließende Überblicksdarstellungen. Max Roden verfährt ähnlich, als er zum Saisonauftakt 1922 und 1923 jeweils einen umfangreicheren Artikel veröffentlicht. Bei diesen Gelegenheiten bespricht er ebenfalls mehrere Ausstellungsereignisse auf einmal. Seligmann hingegen beginnt ab 1923 verstärkt programmatische Essays zu veröffentlichen und vernachlässigt zunehmend die detaillierte Besprechung einzelner Ereignisse und die Nennung der Künstler. Gütersloh bekommt wiederum für kurze Zeit 1925 eine eigene Rubrik „Allgemeine Kunstzeitung“ in der „Wiener Allgemeinen Zeitung“.<sup>479</sup> Schon zwei Jahr zuvor versuchte man in der gleichen Tageszeitung mit dem eigenständigen Format „Kunstmarkt“, mehrheitlich zusammengesetzt aus Beiträgen bekannter Kunsthistoriker, neue Leser zu gewinnen.

Der Diskurs selbst läuft in zwei unterschiedlichen Ebenen ab. Auf der einen Ebene werden Schlagwörter wie Natur, Naturalismus, Expressionismus, Ausdruck, Snob, Geisteskranker, Nach- oder Mitläufer, Schablone, Geschäftemacherei usw. verwendet und wiederholt. Dazu passend findet man auch alle Abwandlungen und passenden Adjektive. Dem gegenüber steht eine Reihe von Texten in denen vollständige Argumentationen pro (z.B. bei Tietze, Ottmann oder Buschbeck) und contra (z.B. Seligmann, Trautzi, Menkes) der Avantgarde geführt worden. Die stärkste Ausprägung dieser Art findet man bei Autoren wie Markowitz oder Seligmann.<sup>480</sup> Ein Beispiel dafür, dass die in Wien ausgestellte Kunst von Kritikern als eigene Sprache, die es zu übersetzen galt, verstanden wurde, liefert Friedrich Stern.

*„Auch Fritz Hegenbarth hat manches eindrucksvolle Blatt beigesteuert; man mag zuweilen mit seiner Manier nicht einverstanden sein, aber er spricht doch eine gebildete, Sprache. Diese »Sprachenfrage« wird übrigens, wie wir glauben, schließlich in dem derzeitigen Kunstkrieg doch die Entscheidung herbeiführen, die uns nicht zweifelhaft zu sein scheint.“<sup>481</sup>*

479 Erstmals am 6.9.1925 erschienen. Neben dem Beitrag „Was ist ein Künstler?“ von Gütersloh und einer Reihe allgemeiner Nachrichtenmeldungen, beteiligte sich auch Max Oppenheimer mit einem Beitrag „Wiener Kunstgreuel“ daran. Vgl. *WAZ*, 46. Jg., Nr. 14183, 6.9.1925, S. 10.

480 An dieser Stelle sei auf die Texte verwiesen: Alfred Markowitz (A. M.), Ziele der Gegenwartskunst. Zur Ausstellung der Galerie Flechtheim bei Würthle, in: *AZ*, 35. Jg., 27.10.1923, S. 7–8; Adalbert Franz Seligmann (A. F. S.), Der sterbende Expressionismus, in: *NFP*, Nr. 20281, 13.2.1921, S. 1–4.

481 Friedrich Stern (st.), Das „Haus der jungen Künstlerschaft“, in: *NWT*, Nr. 186, 8.7.1919, S. 11.

Auch persönliche Präferenzen eines Kritikers können eine Rolle spielen, das heißt ob er mehr ein Befürworter naturalistischer Darstellungsweise ist oder doch abstrakter Formen bevorzugt. Dies wird zwar eher selten geäußert, in manchen Fällen aber doch klar und offen ausgesprochen. So eine Äußerung ist beispielsweise von Ankwicz-Kleehoven zu finden. Mit dem Eindruck der im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie gezeigten Werke des Ungarn Uitz meinte er, dass sich seiner persönlichen Ansicht nach „*die große, wahre Kunst niemals ganz vom Menschen und der Natur lösen*“ werde.<sup>482</sup>

Auch ein Wandel der Positionen ist möglich. Beispielsweise war das so bei Gustav Glück nach dem Besuch einer Ausstellung im Hagenbund im Jahr 1921. Unter den dort ausgestellten Neuerwerbungen der Albertina waren u.a. auch graphische Werke von Picasso und Franz Marc zu sehen. Er gab danach zu, dass man sich bei dieser Gelegenheit durch „*vorurteilsfreies Schauen hineinleben*“ könne.<sup>483</sup> Manche getroffenen Urteile werden von Kritikern nach Jahren auch wieder revidiert. So zum Beispiel ringt sich Buschbeck zu nachfolgendem Kommentar durch. „*Die meisten Leute geben nicht gern zu, sich in ihrem Urteil geirrt zu haben; ich aber darf bekennen, daß ich mich schon lange über nichts so gefreut habe, als daß mir Viktor Tischler in dieser Ausstellung Gelegenheit gegeben hat, mein Urteil über ihn zu korrigieren.*“<sup>484</sup> Für Hermann Menkes scheint überhaupt die Argumentation für und wider die Avantgarde-Kunst nach dem Besuch der eben erwähnten Ausstellung kein vordergründiges Thema mehr gewesen zu sein. „*Es soll nicht länger darüber gestritten werden, inwiefern derlei Absichten und Mittel zum Fruchtbaren, wahrhaft Schöpferischen führen oder zu Verfall und Abweg.*“<sup>485</sup>

## 6.2 Der Korpus in Zahlen

Der Textkorpus setzt sich aus 289 Zeitungsartikeln zusammen. Rechnet man die Gesamtzeichenzahl aller Artikel in Normseiten um, kommt man auf 883 Seiten insgesamt.<sup>486</sup> Von den 26 Autoren stammen die meisten Artikel in absteigender Reihenfolge von Viktor Trautzi (35), Alfred Markowitz (29) und Hans Ankwicz-Kleehoven (26). Den vierten Platz teilen sich Adalbert Franz

---

482 Hans Ankwicz-Kleehoven, Kollektivausstellung Bela Uitz im Österreichischen Museum, in: *WZ*, Nr. 116, 220. Jg, 23.5.1923, S. 6.

483 Gustav Glück, Neue Graphik aus der Albertina im Hagenbund, in: *Neues Wiener Abendblatt*, Nr. 87, 30.3.1921, S. 4.

484 Ernst H. Buschbeck, Kunstausstellungen (Hagenbund), in: *NWT*, Nr. 170, 21.6.1924, S. 9.

485 Hermann Menkes (H. M.), Frühjahrsausstellungen, in: *NWJ*, 29. Jg., Nr. 9879, 9.5.1921, S. 2.

486 Eine Normseite ist hier mit 1.500 Zeichen gerechnet.

Seligmann und der bis dato wenig beachtete Kritiker Hermann Menkes mit jeweils 24 Artikeln. Für den Untersuchungszeitraum 1918 bis 1925 sind die meisten Artikel zu Ereignissen der Avantgarde in den Zeitungen „Arbeiter-Zeitung“ (39), „Neuen Wiener Tagblatt“ (36) und „Reichspost“ (35) zu finden. Unterschiede sind im Fall der Tageszeitungen auch hinsichtlich der Textmenge auszumachen (Abb. 28).

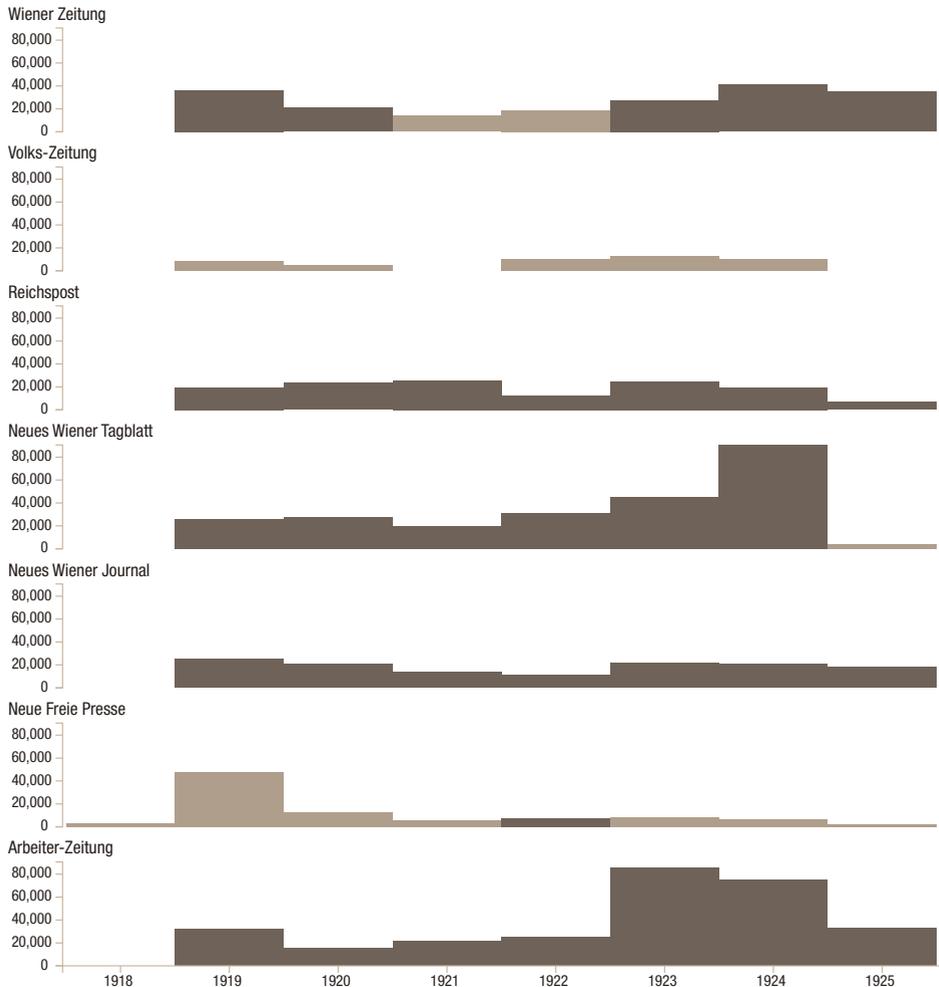


Abb. 28: Textmenge pro Jahr und Tageszeitung im Vergleich (Graphik des Autors)

Hellgrau sind jene Jahrgänge markiert, von denen es keinen OCR-Text gibt oder falls doch, sind sie von schlechter Qualität. Diese wurden dann auszugswise manuell transkribiert. Nur jene Medien aus dem Textkorporus sind in diesem Vergleich berücksichtigt worden, die über den kompletten Zeitraum erschienen sind und für die Kunstberichterstattung über alle acht Jahre einen signifikanten Anteil ausmachen.<sup>487</sup> Die drei Artikel mit der höchsten Zeichenzahl stammen von Hans Ankwicz-Kleehoven, Adalbert Franz Seligmann und einem anonymen Autor der Wiener Zeitung (Abb. 29).<sup>488</sup> Darauf folgen noch Alfred Markowitz und Ernst Heinrich Buschbeck mit ihren Rezensionen zur „Internationalen Kunstausstellung“ September 1924 in der Secession. Damit ist dieses Ereignis im untersuchten Zeitraum die mit Abstand am umfangreichsten besprochene Ausstellung.

*„Die Ausstellung, die die Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst dem Wiener Publikum im Gebäude der Sezession darbietet, hat den Zweck, zu zeigen, wohin das übrige Europa heute strebt. Das zu zeigen ist sehr notwendig. Denn seien wir uns darüber nur im klaren, daß wir, eingelullt in die ortsübliche Mir-san-mir-Seligkeit, ein gut Teil von dem verschlafenen haben, was sich inzwischen jenseits unsrer engsten Bannmeile zugetragen hat [...].“<sup>489</sup>*

---

487 Die Abbildungen 28, 29 und 31 sind alle mit der Webapplikation RAW GRAPHS von Density Design Research Lab (Giorgio Caviglia, Michele Mauri, Giorgio Uboldi und Matteo Azzi) aus Mailand erstellt worden. Vgl. RAW Graphs. The missing link between spreadsheets and data visualization, <http://rawgraphs.io/> (Zugriff 10.6.2017).

488 Der Text von Ankwicz-Kleehoven hat 21.779, der von Seligmann 17.143 und der des anonymen Autors 17.026 Zeichen. Vgl. Hans Ankwicz-Kleehoven, Kunstausstellungen, in: *WZ*, Nr. 241, 221. Jg., 18.10.1924, S. 1–5; Seligmann, *Parturiunt montes* (zit. Anm. 249), S. 1–3; Autorenkürzel O, Wiener Frühjahrsausstellungen, in: *WZ*, Nr. 109, 13.5.1919, S. 2–4.

489 Ernst H. Buschbeck, Die Internationale Kunstausstellung I., in: *NWT*, Nr. 265, 25.9.1924, S. 3.



Abb. 29: Durchschnittliche Artikellänge nach Autoren und Medien (Graphik des Autors)

Die Aufbereitung des Korpus ist als ein erster Schritt hin zu einer digitalen Erforschung der Kunstrezeption in Österreich gedacht. Die eigentliche Erstellung und Veröffentlichung eines digitalen Korpus der „Wiener Kunstkritik“ ist ein Forschungsdesiderat und wird ein Projekt für die Zukunft sein.

### 6.3 Annotationsbeispiele

In den *Digital Humanities* wird eine Annotation als digitale Übersetzung einer klassischen Forschungsarbeit, wie z.B. dem Editieren von Quellen verstanden.

*„Texte wurden bis zur Erfindung des Buchdrucks manuell abgeschrieben, in unikalenen Handschriften tradiert und anhand dieser Handschriften studiert. Zu allen Zeiten beinhaltet dieses Textstudium das Bearbeiten »mit dem Stift in der Hand« – Passagen wurden angestrichen und mit Zeigehinweisen versehen (lat. notabene: merke wohl), schwierige Wörter übersetzt und glossiert, Erläuterungen an den Rand notiert, ganze Passagen kommentiert – der Text wird annotiert (lat. annotare: anmerken, bemerken, notieren).“<sup>490</sup>*

Bei der Annotation der Rezensionen werden Aussagen gesucht die in sich aufeinander verweisen. Eine Aussage muss sich dabei nicht im exakten Wortlaut wiederholen. Foucault definiert dies wie folgt:

*„Man sieht auf jeden Fall, daß die Beschreibung dieser Aussageebene nicht durch eine formale Analyse, eine semantische Untersuchung oder eine Verifikation vollzogen werden kann, sondern durch die Analyse der Verhältnisse zwischen der Aussage und dem Raum der Differenzierung, worin sie selbst die Unterschiede auftauchen läßt.“<sup>491</sup>*

Auch Robert Musils an früherer Stelle zitierte Äußerung, dass es in den Zeitungsartikeln nicht um Begrifflichkeiten *per se* geht, sondern um vage Aussagen die in Beziehung zueinander stehen würden, geht in diese Richtung.<sup>492</sup> *„A statement is a text portion where an actor utters his or her beliefs, interpretations, images or solution concepts in a positive or in a negative way. In other words, text is covered by a statement tag if it reports an actor attaching valence to a policy issue.“<sup>493</sup>* Damit ist auch eine Verbindung zu Philip Leifeld und seinen Intentionen für die Software DNA hergestellt.

---

490 Fotis Jannidis/Hubertus Kohle/Malte Rehbein (Hg.), *Digital Humanities. Eine Einführung*, Stuttgart 2017, S. 253–267, hier 253.

491 Foucault, *Archäologie* (zit. Am. 43), S. 133.

492 Vgl. dazu das Zitat von Robert Musil Anmerkung 111.

493 Philip Leifeld, *Discourse Networks* (zit. Anm. 113), S. 77.

Nachfolgende Textstellen stehen stellvertretend für die Mehrheit der Annotationen:

- PRO ABSTRAKTION: *„Das so entstandene Kunstwerk ist ein lückenlos geschlossener, streng gesetzmäßiger Organismus, der aus sich heraus empfunden und verstanden werden will, zu dem von der Natur und aus dem Leben kein Zugang führt, etwas innen vollkommen Inkommensurables, gleich einer musikalischen Schöpfung. Itten gebraucht vor seinen Arbeiten gerne den Vergleich mit absoluter Musik, die selbst bei dem gewaltigen Bach dort am reinsten ist, wo sie des begleitenden Textes ermangelt.“*<sup>494</sup>
- CONTRA ABSTRAKTION: *„Aber freilich, die Modernen wollen gewissermaßen das Problem an sich als Abstraktum behandeln, was ungefähr so ist, als ob jemand den binomischen Lehrsatz, den Begriff des Pfandrechts oder einen Analogieschluß malen wollte. Talent, Geist, und Arbeitskraft, die auf die Quadratur des Zirkels oder das Perpetuum mobile verwendet werden, sind nicht nutzloser verschwendet als auf solche Aufgaben. Was dabei natürlich unbeabsichtigt und nebenher! – herauskommt, ist bestenfalls – ein apartes Stoff- und Tapetenmuster!“*<sup>495</sup>
- PRO NATUR: *„In der eigentlichen „bildenden Kunst“ werden dadurch vielleicht die Darstellungsmittel mancherlei Wandlungen erfahren, am naturgebunden Inhalt der Malerei und Plastik aber wird wohl nicht viel geändert werden, da ja hier die Ewigkeitswerte nach wie vor den künstlerischen Verkörperungen reinen Menschentums vorbehalten bleiben, die in ihrer unmittelbaren Wirkung aufs Gemüt nicht durch „Konstruktion“ zu ersetzen sind.“*<sup>496</sup>
- CONTRA NATUR: *„Schönheit des Bildes ist die Verbindung von Farben und Formen – Der Künstler hat ein Bild zu malen, nicht einen Wald – Das Bild muß des Bildes wegen betrachtet werden – Einheit einer gestalteten Fläche sei der Maßstab.“*<sup>497</sup>

## 6.4 „Verschimpfungs“-Allianzen

Der Begriff wurde von Berta Zuckermandl in einem Artikel aus dem Jahr 1919 erfunden, in dem sie die Situation der Kunst- und Kulturszene Wien anprangerte.<sup>498</sup> Wenn man mit der Auswertung und Analyse des Diskursnetzwerks beginnt, bieten sich mehrere Betrachtungsmöglichkeiten.

494 Hugo Haberfeld, Johannes Itten, in: *NWJ*, 27. Jg., Nr. 9157, 1.5.1919, S. 8.

495 Adalbert Franz Seligmann (A. F. S.), *Kunstaustellungen*, in: *NFP. Abendblatt*, Nr. 20195, 17.11.1920, S. 3.

496 Ankwicz-Kleehoven, *Kunstaustellungen* (zit. Anm. 324), S. 3.

497 Franz Ottmann, *Nochmals die Expressionisten*, in: *DNT*, Nr. 75, 7.6.1919, S. 9.

498 Vgl. dazu Anm. 219.

Für die empirische Studie dieser Arbeit wurden zwei Varianten ausgewählt:

1. Kookkurrenz-Netzwerke der Autoren und Medien
2. Affiliations-Netzwerke der Konzepte, Autoren und Medien

Kookkurrenz bezeichnet die Übereinstimmung zweier Akteure auf der Grundlage einer der gegebenen Verbindungsarten des Netzwerks. Für den konkreten Fall dieses Diskursnetzwerkes heißt das, dass innerhalb einer Rezension eine bestimmte Aussage, unabhängig davon ob es sich um eine Zustimmung oder Ablehnung handelt, zu einem Konzept getätigt wurde. Die Qualität der Aussage wird dann durch den Berechnungsalgorithmus von DNA berücksichtigt, wenn aus der Gesamtheit an getätigten Aussagen zwischen 1918 und 1925 der Grad an Übereinstimmung berechnet wird. Je nach Intensität der Übereinstimmung ist die Kante dünner oder breiter dargestellt. Der Farbwert entspricht einer berechneten Kommazahl bzw. steht für die Prozent an vergleichbaren Aussagen. Mit diesem ersten Modus soll die Frage nach übereinstimmenden Argumentationsmustern in den Rezensionen beantwortet werden.

Der zweite Auswertungsmodus hingegen soll eine grundsätzliche Gewichtung der zwei Hauptkategorien „Natur“ und „Abstraktion“ bzw. drei jeweils grob und einfach umschriebene Subkategorien liefern. Eine Detailanalyse der Inhalte und Konzepte soll danach exemplarisch auf Basis der Aussagen vorgenommen werden.

Jene Autoren die im Autorennetzwerk zu mehr als einem Medium eine Verbindung hatten, sind im Diskursnetzwerk eher klein dimensioniert. Das liegt daran, dass die Untersuchung nur auf einen Diskursschauplatz, nämlich den der Tageszeitungen, fokussiert ist. Akteure wie Franz Ottmann entfalteten ihre Kritikertätigkeit hingegen auch in Kunstzeitschriften, wie es beispielsweise seine Rezensionen für „Die bildenden Künste“ aus dem Jahr 1919 zeigen. Gleiches würde auch für Hans Tietze, Arthur Roessler und Max Ermers gelten. Das heißt, dass diese Autoren als mögliche Dreh- und Angelpunkte zu sehen sind über die man Verbindungen zu anderen Schauplätzen herstellen kann.

## 6.5 Diskursnetzwerk

Dieser Netzwerkgraph zeigt die Übereinstimmung bzw. Kookkurrenzen zwischen den Autoren wie sie sich nach dem vorher beschriebenen System zusammensetzen (Abb. 30). Deutlich bilden sich bei dieser Darstellung des Diskursnetzwerkes drei Cluster heraus. Auf der einen Seite sind jene Autoren die sich als

Avantgarde-Befürworter beschreiben lassen wie z.B. Franz Ottmann, Hugo Haberfeld, Max Roden und Erica Tietze-Conrat. Dem gegenüber auf der anderen Seite findet man jene Kritiker die im Gegensatz dazu in Opposition stehen wie z.B. der älteste Rezensent in diesem Sample Friedrich Stern und die noch nicht identifizierten Autoren der „Ostdeutschen Rundschau“ oder des „Wiener Mittag“. Im Zentrum dazwischen finden sich jene Autoren die in einer höheren Frequenz, also über eine längere Zeit und intensiver am Diskurs teilnahmen, und dadurch eine wechselhafte Position zu Werken zeitgenössischer Künstler einnahmen. Sie sind jene die bei der Besprechung der Kunstausstellungen nicht nur die individuellen Positionen unterschiedlich bewerten, sondern auch keine absolute Gegnerschaft vertraten. Sie haben persönliche, mehr oder weniger klar definierte Vorstellungen von dem was für Ansprüche ein Kunstwerk erfüllen sollte. Diese Vorstellung wird von Ereignis zu Ereignis neu und entsprechend den Gegebenheiten in den Ausstellungen verhandelt. Es handelt sich bei diesem Cluster um die zahlenmäßig größte Gruppe innerhalb des Netzwerks. Dazwischen positionieren sich Kritiker die als Broker fungieren. Zur Opposition hin sind es Adalbert Franz Seligmann, Viktor Trautzl, Siegfried Weyr oder Gustav Glück. Der Kunsthistoriker Glück scheint dabei nur auf den ersten Eindruck falsch positioniert. Er übt seine Kritikertätigkeit für das „Neue Wiener Tagblatt“ bis 1921 aus und fungiert dort als Vorgänger von Ernst H. Buschbeck. In seinen Rezensionen äußert er sich meist kritisch gegenüber dem Expressionismus. Erst bei der Besichtigung der im Hagenbund ausgestellten Neuerwerbungen der graphischen Sammlung der Albertina scheint sich ein Wandel abzuzeichnen.<sup>499</sup> Auf der anderen Seite sind es z.B. Max Ermers, Max Roden, Berta Zuckerkandl und Hans Tietze die als Verbindung zu den Befürwortern positioniert sind. In Summe finden sich über den Zeitraum auch bei Tietze Aussagen die ihn nicht als hundertprozentigen Befürworter zeigen. Beispielsweise äußert er sich anlässlich der Ausstellung der Gruppe „Der Regenbogen“ 1919 im Haus der Jungen Künstlerschaft negativ zu den Werken Bohuslav Kokoschkas, die er als schwache Nachahmung der Arbeiten des erfolgreichen älteren Bruders ansieht.<sup>500</sup>

---

499 Vor dem Eindruck der dort gezeigten Graphiken Edvard Munchs schreibt er: „Eine unvergleichlich innige, große Empfindungstiefe tritt uns hier entgegen, sowohl in den Figurenkompositionen, die Gefühle von der größten Mannigfaltigkeit hervorrufen, als auch in den Bildnissen, aus denen eine ganz neue Erfassung nicht der äußerlichen Züge des Dargestellten, sondern ihrer Persönlichkeit, ihres inneren Lebens zu uns spricht.“ Vgl. Glück, *Albertina* (zit. Anm. 483), S. 4.

500 Sein genauer Wortlaut dazu: „Die Unselbstständigkeit fällt bei B. Kokoschka am peinlichsten auf, weil seine aus allen verschiedenen Ausdrucksmitteln seines Bruders zurechtgemachte Manier den unüberbrückbaren Gegensatz zwischen echt und unecht, zwischen Genie und Nachahmung unbarmherzig enthüllt.“ Vgl. Hans Tietze (H. T.), *Der Regenbogen im Haus der jungen Künstlerschaft*, in: *DNT*, 28.3.1920, S. 6.

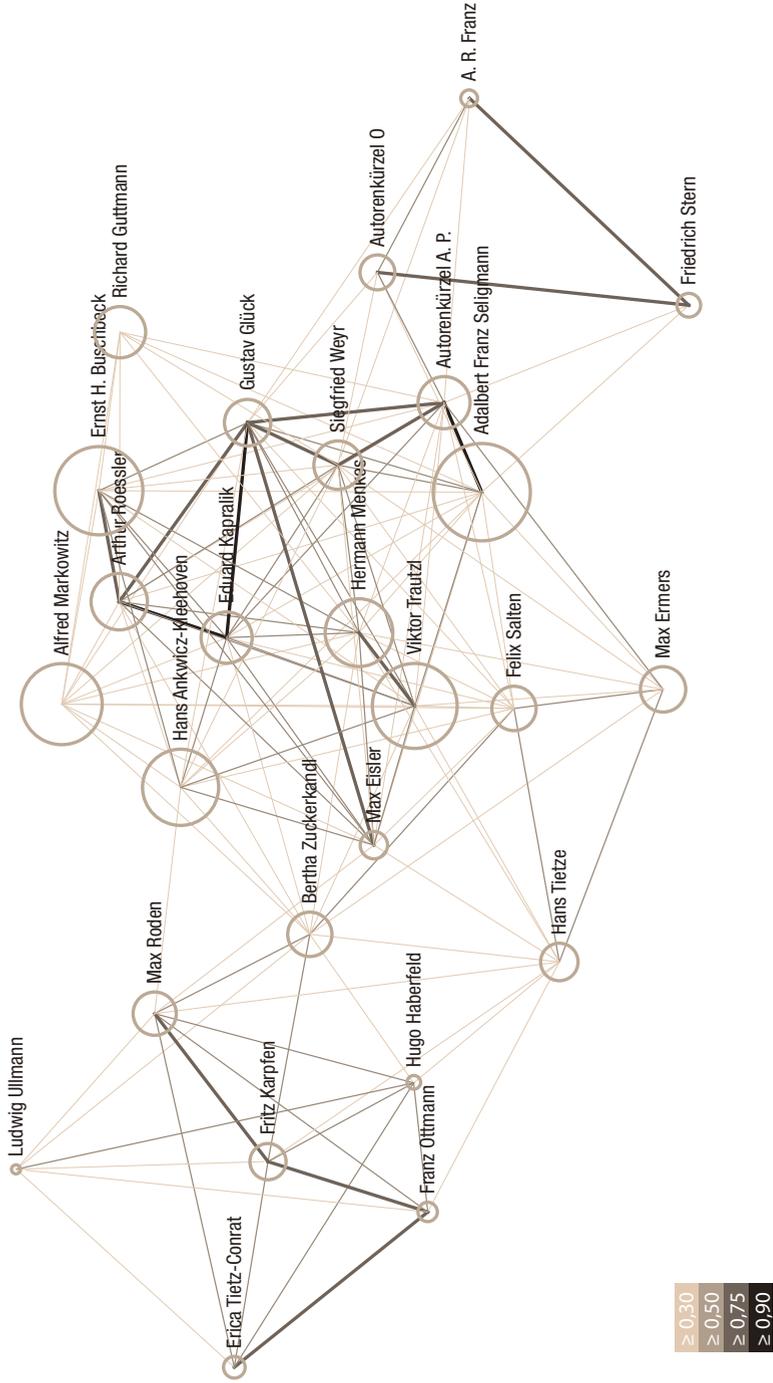


Abb. 30: Kookkurrenz-Netzwerk der Autoren im Zeitraum 1918 bis 1925 (Graphik des Autors)

In diesem Graph wird die Knotengröße durch die Gesamtanzahl an getätigten Aussagen bestimmt. Genauer gesagt handelt es sich um die von DNA berechnete Aussagenfrequenz. Nachdem sich aber die einzelne Zugehörigkeit zu den beiden Hauptkategorien „Abstraktion“ und „Natur“ daraus nicht ableiten lässt, sind von ausgewählten Personen aus dem Diskursnetzwerk nochmals die Gewichtungen in Diagrammform dargestellt (Abb. 31). Auf dieser Ebene lässt sich erkennen, dass bestimmte Autoren und Autorinnen, wie z.B. Berta Zuckerkandl oder Max Ermers, in ihren Aussagen weitaus öfter „Abstraktion“ als das Gegenkonzept verwendet haben. Andererseits ist deswegen beispielsweise Hans Tietze nicht weniger als ein Befürworter dieser Kunst zu sehen. Ganz im Gegenteil, benützt er in seinen Besprechungen und Argumentationen nur im Vergleich zu den beiden vorhergenannten öfter das Gegenkonzept „Natur“. Die Positionierung zu den beiden Hauptkonzepten und den jeweils drei Nebenkonzepten sind im Anschluss nochmals in eigenen Netzwerkgraphen dargestellt und analysiert.



Abb. 31: Anteil der Kategorien je Kritiker (Graphik des Autors)

Name	Geburtsjahr	Frequenz	Beruf
Adalbert Franz Seligmann . . . . .	1862	101	Künstler
Ernst H. Buschbeck . . . . .	1889	83	Kunsthistoriker
Viktor Trautzl . . . . .	1888	77	Journalist
Alfred Markowitz . . . . .	1877	70	Journalist
Hans Ankwicz-Kleehoven . . . . .	1883	62	Kunsthistoriker
Hermann Menkes . . . . .	1869	49	Schriftsteller
Arthur Roessler . . . . .	1877	34	Schriftsteller
Autorenkürzel A. P. . . . .	unbekannt	29	Journalist
Eduard Kapralik . . . . .	1865	28	Journalist
Richard Guttman. . . . .	1884	28	Journalist
Siegfried Weyr . . . . .	1890	25	Künstler
Gustav Glück . . . . .	1871	23	Kunsthistoriker
Max Ermers. . . . .	1881	22	Kunsthistoriker
Berta Zuckerkancl. . . . .	1864	21	Journalist
Felix Salten . . . . .	1869	21	Schriftsteller
Max Roden . . . . .	1881	20	Schriftsteller
Hans Tietze . . . . .	1880	15	Kunsthistoriker
Fritz Karpfen . . . . .	1897	14	Schriftsteller
Autorenkürzel O. . . . .	unbekannt	13	Journalist
Max Eisler. . . . .	1881	8	Kunsthistoriker
Friedrich Stern. . . . .	1848	6	Journalist
Erica Tietz-Conrat. . . . .	1883	5	Kunsthistoriker
Franz Ottmann. . . . .	1875	4	Kunsthistoriker
A. R. Franz . . . . .	unbekannt	3	Journalist
Hugo Haberfeld . . . . .	1875	2	Kunsthistoriker
Ludwig Ullmann. . . . .	1887	1	Schriftsteller

Generation	Anteil	Frequenz
1880er . . . . .	10	321
1860er . . . . .	5	220
1870er . . . . .	5	133
unbekannt. . . . .	3	45
1890er . . . . .	2	39
1840er . . . . .	1	6

Beruf	Anteil	Frequenz
Journalist . . . . .	9	275
Kunsthistoriker . . . . .	9	224
Schriftsteller . . . . .	6	139
Künstler . . . . .	2	126

## 6.6 Dynamik

Um den Diskurs auch in seiner Dynamik zu verstehen, ist es notwendig, nochmals einen Blick auf die Ereignisse zu werfen. Ein direkter Zusammenhang lässt sich nämlich zwischen der Häufigkeit der Ereignisse und der Häufigkeit der Aussagen herstellen, so wie es auch Jürgen Spitzmüller und Ingo Warnke als konstituierende Kraft des Diskurses beschreiben.

*„Es sind nicht (nur) die Einzelereignisse [...], die den Diskurs hervorbringen, es sind die Effekte eines Ensembles diskursiver Ereignisse, die eine spezifische Diskurskonstellation im Sinne koexistierender Aussagen produzieren. [...] Ohne diskursive Ereignisse gibt es dabei den Diskurs ebensowenig, wie die singuläre Aussage jenseits serieller Vernetzungen Teil des Diskurses ist.“<sup>501</sup>*

In diesem Zusammenhang lassen sich für den Untersuchungszeitraum der Februar 1919 und der Herbst 1924 als die beiden Höhepunkte des Diskurses identifizieren (Abb. 32). Der Einbruch um 1920 ist auf zwei Tatsachen zurückzuführen. Einerseits waren bis 1923 ausländische Kunstwerke auf den Ausstellungen eher eine Seltenheit. Andererseits gab es 1919 noch eine Reihe kleineren Künstlergruppen und dadurch auch mehr Ereignisse, die von den Kritikern besprochen wurden. Nicht überraschend führte die Verteilung dieser Gruppen ab 1920 auf die etablierten Künstlervereine zu einer gleichzeitigen Abnahme an Ereignissen. Trotz alledem reißt der Diskurs aber nicht ab. Überraschend ist allerdings, dass 1919 weniger Ereignisse stattfanden als 1924, aber jene die stattgefunden haben, weitaus mehr Resonanz durch die Kritik erfahren hatten.

---

501 Spitzmüller/Warnke, *Diskurslinguistik* (zit. Anm. 103), S. 126–127.

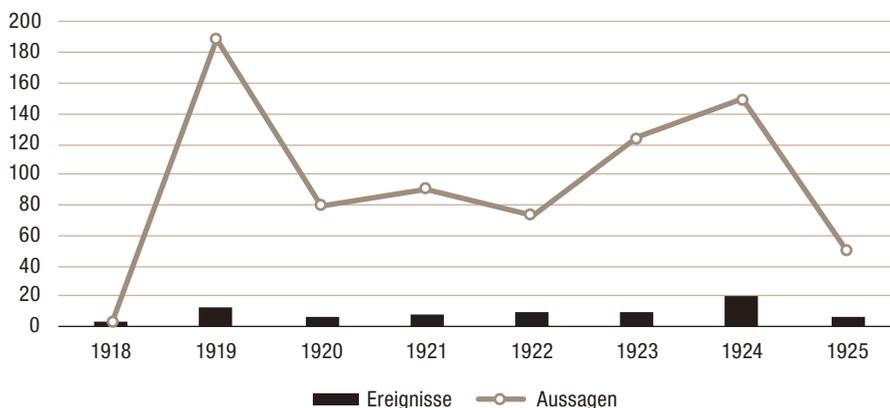


Abb. 32: Vergleich der Anzahl an Ereignissen mit jener der Aussagen (Graphik des Autors)

## 6.7 Diskurs auf Ebene der Zeitungen

Nachdem sich jeder Autor einem Medium, in dem er seine Rezensionen veröffentlicht hatte, zuordnen lässt, kann man auch für die Tageszeitungen ein Kookkurrenz-Netzwerk erstellen (Abb. 33). Für die Interpretation dieses Graphen sind drei Besonderheiten zu berücksichtigen, die sich auch im Netzwerk abbilden. Nicht ungewöhnlich ist beispielsweise der Wechsel eines Autors bzw. einer Autorin von einem Medium zu einem anderen Medium. Das kann einerseits daran liegen, dass eine Zeitung eingestellt wurde oder der Autor bzw. die Autorin für eine neugegründete Zeitung zu arbeiten begann. Ein solch seltener Fall bei dem das Zeitungsformat und die Mittel der Kritikertätigkeit in Beziehung gesetzt werden, ist im letzten Jahrgang der Tageszeitung „Wiener Mittag“ zu finden. Dort verspricht Siegfried Weyr, dass ihm in dem dieser Zeitung nachfolgenden Blatt mehr Platz und dadurch auch bessere Mittel zur Besprechung der Ausstellungen zur Verfügung stehen werden. „*Der intellektuelle Mittelstand*“, so das von ihm definierte Ziel, „*soll mehr denn sonst zu lebendiger und gefühlswarmer Anteilnahme am Kunstleben gebracht werden.*“<sup>502</sup> Dass manche Autoren außerdem für mehr als ein Medium gleichzeitig schrieben, wurde an anderer Stelle schon ausführlich thematisiert. Eine andere Möglichkeit ist, dass ein Kunstreferat von jüngeren Berufskollegen übernommen wurden wie im

502 Siegfried Weyr (S. W.), Kritische Betrachtung, in: *WM*, Nr. 1201, 31.8.1922, S. 2.

Falle von Eduard Kapralik und Max Roden, Josef Reich und Viktor Trautzi usw. Manchmal handelt es sich aber auch schlicht und ergreifend um Schicksalsschläge wie im Fall des betagten Friedrich Stern, der 1921 beim Einsteigen in die Straßenbahn vor dem Gebäude der Secession plötzlich verstarb.<sup>503</sup>

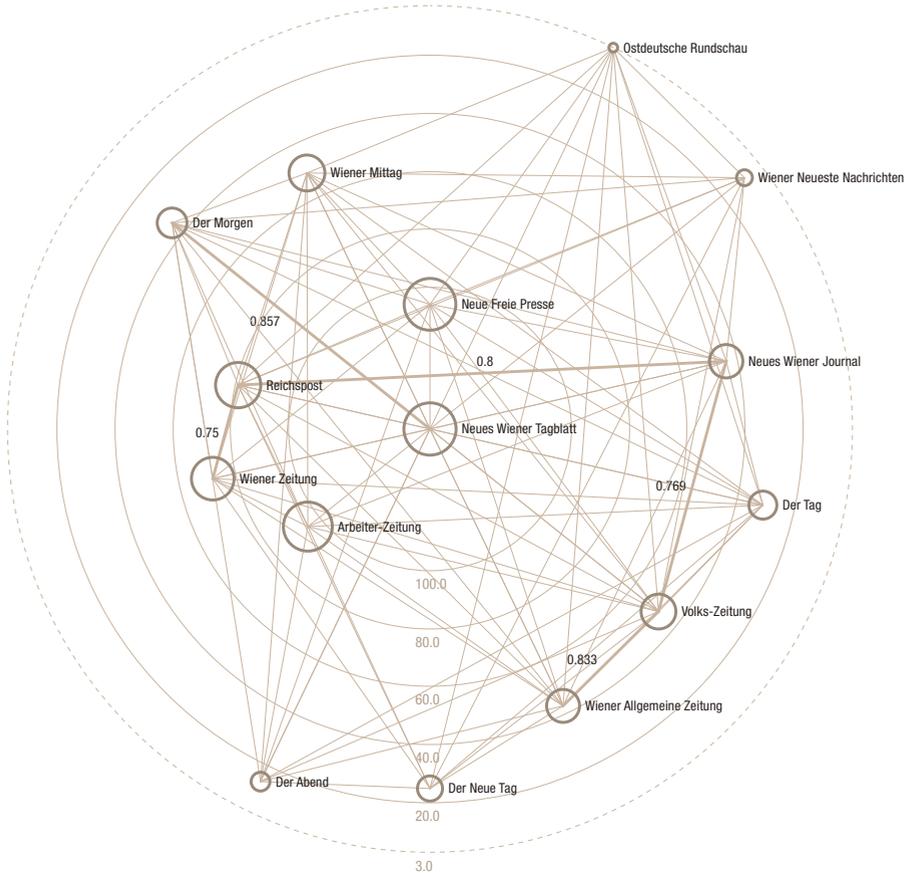


Abb. 33: Kookkurrenz-Netzwerk der Zeitungen im Zeitraum 1918 bis 1925 (Graphik des Autors)

Die Größe der Knoten ist wieder durch die Aussagenfrequenz bestimmt. Dementsprechend sind sie mehr innerhalb oder weiter außerhalb der konzentrischen Ringe positioniert. Die Kommazahlen stehen für die prozentuale Über-

503 Anonymus, Redakteur Friedrich Stern gestorben, in: *NWJ*, 29. Jg., Nr. 9992, 1.9.1921, S. 6.

einstimmung der Argumentationsmuster zwischen zwei Medien. Das heißt, je ähnlicher die Kritiker einer Zeitung argumentieren, desto höher ist dieser Wert und desto näher werden sie aneinander positioniert. Medien, die trotz einer geringeren Übereinstimmung mit einem anderen Knoten verbunden sind, werden dann auf Basis aller weiteren Verbindungen durch den Algorithmus in eine relative Nähe dazu positioniert. Interessant ist, dass die bürgerliche Großpresse im Vergleich mit der liberalen Presse zahlenmäßig zwar nur ein Drittel ausmacht, sie aber von der Häufigkeit der Artikel und Aussagen fast gleichauf ist. Sie kommt auf Platz zwei. Im Umkehrschluß heißt das, dass jene Autoren, die in diesen Medien veröffentlichten, weitaus mehr Präsenz und Wirkungsmacht entfalten konnten.

Titel	Laufzeit	Frequenz	Kategorie
Neues Wiener Tagblatt . . . . .	1918–1925	108	bürgerliche Großpresse
Neue Freie Presse . . . . .	1918–1925	106	bürgerliche Großpresse
Arbeiter-Zeitung . . . . .	1918–1925	95	Parteienpresse
Reichspost . . . . .	1918–1925	81	Parteienpresse
Wiener Zeitung . . . . .	1918–1925	72	offizielle Presse
Wiener Mittag . . . . .	1918–1921	51	deutsch-nationale Presse
Volks-Zeitung . . . . .	1918–1925	48	liberale Presse
Neues Wiener Journal . . . . .	1918–1925	44	liberale Presse
Wiener Allgemeine Zeitung . . . . .	1918–1925	43	liberale Presse
Der Morgen . . . . .	1918–1925	35	liberale Presse
Der Tag . . . . .	1923–1925	31	liberale Presse
Der Neue Tag . . . . .	1919–1920	25	liberale Presse
Der Abend . . . . .	1918–1925	14	Boulevard
Wiener Neueste Nachrichten . . . . .	1925	10	deutsch-nationale Presse
Ostdeutsche Rundschau . . . . .	1918–1919	3	deutsch-nationale Presse

Kategorie	Anteil	Frequenz
liberale Presse . . . . .	6	226
bürgerliche Großpresse . . . . .	2	214
Parteienpresse . . . . .	2	176
offizielle Presse . . . . .	1	72
deutsch-nationale Presse . . . . .	3	64
Boulevard . . . . .	1	14

## 6.8 Diskurs auf Ebene der Konzepte

Neben den Begriffen die als Schlagwörter in einer Vielzahl der Aussagen wiederkehren, stehen die Konzepte für eine abstrahierte Form einer Theorie oder Gruppe von Theorieelementen. Die Aussagen sind in dieser Studie hierarchisch gedacht. Sie wurden in einem ersten Schritt den zwei konträren Konzepten „Natur“ und „Abstraktion“ zugeordnet. Dadurch sind diese auch im Vergleich zu den sechs Nebenkonzekten durch weitaus größere Knoten dargestellt. „Abstraktion“ steht stellvertretend für die Verhandlung kunsttheoretischer Ideen aller Stilrichtungen der Avantgarde, wobei der Expressionismus als die meistdiskutierte Kunstform innerhalb des Korpus gesehen werden kann. Kubismus und Futurismus hingegen waren seltener in den Ausstellungen präsent und wurden oft nur im Kontext von Kunstwerken ausländischer Künstler thematisiert. Bei diesen Gelegenheiten wurden sie mit dementsprechenden Pauschalwertungen bedacht. Die einzelnen Nebenkonzekte wie „Abstraktion >> Mystik“ oder „Natur >> Religion“ sind ähnlich wie die übergeordneten Kategorien auch als Gegenkonzepte zu verstehen. Wie in den Netzwerkgraphen zuvor ist die Größe der Knotenpunkte durch die Frequenz der Aussagen bestimmt (Abb. 34).

Von den drei möglichen Verbindungsarten sind hier jene ausgewählt, die eine eindeutige Zustimmung zu einem Konzept oder die Ablehnung desselben repräsentieren. Die dritte Möglichkeit, jene Verbindungen die für beide möglichen Varianten stehen, sind ausgeblendet. Hintergrund dafür ist der Wunsch eine bessere Übersichtlichkeit zu bekommen. Außerdem wird dadurch gleichzeitig die Mehrheit der Akteure im Netzwerk klarer positioniert. Ein Beispiel dafür sind die Kritiker A. R. Franz und Siegfried Weyr, welche beide für die Zeitung „Wiener Mittag“ tätig waren. Für ein vollständiges Bild ist hier auch nochmal das Netzwerk auf Ebene der Zeitungen und Konzepte abgebildet (Abb. 35).

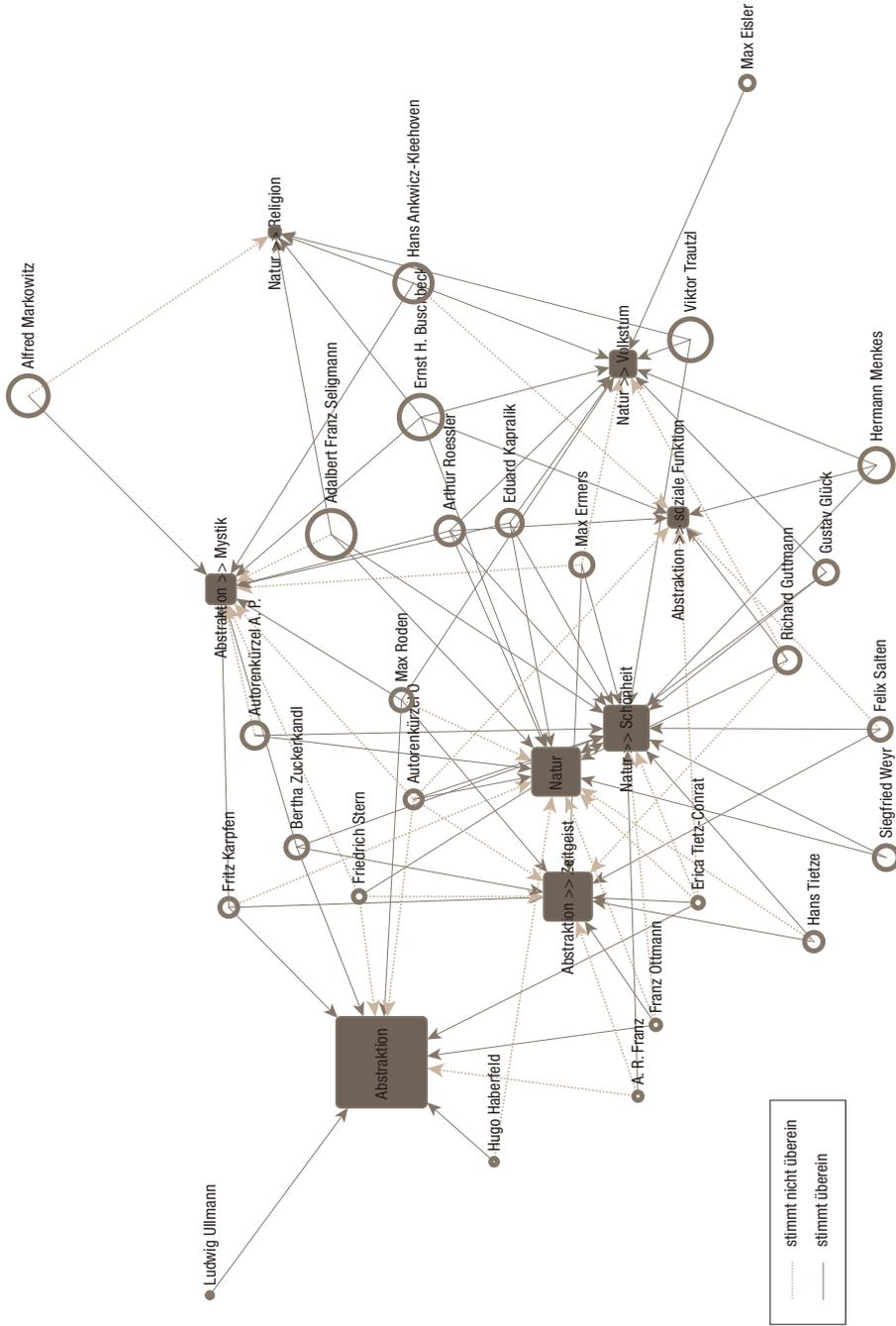


Abb. 34: Autorennetzwerk auf Konzeptebene im Zeitraum 1918 bis 1925 (Graphik des Autors)



Um ein Detail der Konzept-Ebene näher zu erläutern, sei an dieser Stelle das Nebenkonzept „Natur >> Volkstum“ herausgegriffen. Die Avantgarde verstand sich als internationale Kunstbewegung. Vor diesem Hintergrund ist es verständlich, dass sich der Kreis der Kritiker in jene aufteilte, die für nationale Kunsttendenzen eintraten und jene, die internationale Kunstströmungen befürworteten. Anlässlich der Ausstellung der „Neuen Vereinigung“ 1919 schrieb Richard Guttman dazu: *„Hier finde ich endlich den lange erwarteten Niederschlag aller malerischen Bestrebungen seit Cezanne und Van Gogh in einer maßvollen, dem konventionellen Schauen durchaus zugänglichen Form.“*<sup>504</sup> Weniger positiv formulierte es Viktor Trautzi ein Jahr später nach dem Besuch einer Ausstellung im Hagenbund. *„Was sich im »Hagenbunde« in überwiegendem Maße breitmacht, hat mit deutscher Kunst nichts zu tun, das sei mit allem Nachdruck betont.“*<sup>505</sup> Bei anderen Anlässen, wie den Ausstellungen des tschechischen Künstlervereins S.V.U. Mánes 1923 im Hagenbund oder der Ausstellung der Galerie Flechthelm im gleichen Jahr, bot sich den Kritikern die Möglichkeit dazu Stellung zu beziehen.

Unter dem Titel „Die soziale Funktion der Kunst“ hielt Hans Tietze im Frühjahr 1918 einen durch den Österreichischen Werkbund organisierten Vortrag.<sup>506</sup> Das darin anklingende Konzept ist noch seltener im Diskurs thematisiert wie „Natur >> Religion“ und knüpft an die sozialutopischen Vorstellungen der Avantgarde an. In den meisten Medien werden diese mit radikal-politischen Zeitströmungen wie dem Bolschewismus gleichgesetzt. Neben Tietze, der einen gleichlautenden Text 1925 im Jahrbuch für Soziologie veröffentlichte, sind es vor allem Autoren wie Max Ermers die dem Roten Wien nahestehen und sich mit dieser Thematik eingehender befassen.<sup>507</sup> Dieses Konzept wurde auch von anderen prominenten Autoren aufgegriffen. Exemplarisch wären hier Wilhelm Hausenstein mit seinem Buch „Kunst und Gesellschaft“ oder „Proudhon, Marx, Picasso. Troix etudes sur la sociologie de l'art“ von Max Raphael zu nennen.<sup>508</sup>

Einzelne Schlagwörter wie „Schablone“, „Manier“ oder „Dilettantismus“ sind Begriffe, die auf ältere Theorien verweisen und auf zeitlich früher geführten Diskursen aufbauen. Schablone etwa wird im Kontext der Avantgarde um-

504 Richard Guttman, Kunstausstellungen, in: *MOR*, 10. Jg., Nr. 16, 21.4.1919, S. 6.

505 Viktor Trautzi (Dr. V. T.), Hagenbund, in: *RP*, Nr. 184, 6.7.1920, S. 1.

506 Vgl. *WAZ*, Nr. 11977, 22.3.1918, S. 3.

507 Der Text wurde erneut abgedruckt. Vgl. Hans Tietze, Die soziale Funktion der Kunst, in: Almut Krapf-Weiler (Hg.), *Hans Tietze. Lebendige Kunstwissenschaft: Texte 1910–1954*, Wien 2007, S. 187–202.

508 Wilhelm Hausenstein, *Die Kunst und die Gesellschaft*, München 1916; Max Raphael, *Proudhon, Marx, Picasso. Troix etudes sur la sociologie de l'art*, Paris 1933.

gedeutet. Ging es dabei früher und im Kontext mit der Kunst des Impressionismus darum die akademische Malweise der älteren Generation zu überwinden, wird dieses positiv besetzte Konzept bei der Avantgarde negativ umgedeutet. Dafür brachte Hermann Bahr dieses Konzept auf eine präzise Formel. *„Die Künstler erwerben nur die gemeinen Mittel der Schablone.“*<sup>509</sup> Stellt aber danach gleich die kritische Frage an Publikum und Kritikerkollegen mit den Worten: *„Warum also vervehmt [sic!] und ächtet sie, was irgendwie die Schablone verlässt?“*<sup>510</sup>

Der Kunsthistoriker Theodor Frimmel (1853–1928), bekannt geworden vor allem durch sein „Handbuch der Gemäldekunde“, war auch als Kritiker der „Wiener Montagsrevue“ tätig.<sup>511</sup> Von 1884 bis 1893 arbeitete er als Kustus-Adjunkt im Hofmuseum in Wien und galt deshalb als Experte für Alte Gemälde. Zu den Schlagwörtern „Manier“ und „Schablone“ schrieb er u.a. auch in dem 1904 erschienenen Werk „Modernste Kunst. Eine Skizze“.

*„Das liegt wohl in der Übertriebenen Furcht der meisten jungen Stürmer, nur ja ihre Eigenart nicht durch Angelerntes zu verwischen. Jeder muß dann erst auf Umwegen und durch eigenen Schaden das erfahren, was ihm gewissenhafte ältere Lehrer und etliche gute Bücher in kurzer Zeit auf die einfachste Weise hatten beibringen können.“*<sup>512</sup>

Seligmann, der sich in seinen Texten öfter auf Frimmel bezieht und ihn als Kapazität auf seinem Gebiet ansah, greift das bei seiner Umdeutung des Begriffs „Schablone“ wieder auf. Mit seiner oft geäußerten Vermutung, dass sich hinter der Avantgarde-Kunst eine reine Geschäftemacherei verberge, ist er nicht der einzige Wiener Kritiker. In einer seiner Rezensionen äußert er sich dazu konkret.

*„Bei einer Nebeneinanderstellung zahlreicher Werke desselben Künstlers kommt das allen Gemeinsame deutlich zum Vorschein, das, was man seine »Manier« nennt. Erweist sich diese als eine mehr oder minder äußerliche Schablone, als Rezept, als »Trick«, kommt man*

509 Bahr, *Kritik* (zit. Anm. 4), S. 212.

510 Ebenda, S. 215.

511 Frimmels „Handbuch der Gemäldekunde“ erschien zwischen 1894 und 1920 in drei Auflagen. Neben grundsätzlichen Kapiteln betreffend die Gemäldekunde beinhaltet sein Werk auch Anleitungen darüber wie Kunstwerke von Fälschungen unterschieden werden, Bemerkungen zur historischen Kritik bzw. zur kunsthistorischen Stilkritik und der Einschätzung des Preises. Vgl. Theodor Frimmel, *Handbuch der Gemäldekunde*, Leipzig 1894, S. 133–214.

512 Theodor Frimmel, *Modernste Kunst. Eine Skizze*, München/Leipzig 1904, S. 73.

*bei diesem Anlaß dahinter, »wie's gemacht wird«, so stellt sich beim Beschauer bald Langweile ein; die Wiederholung ähnlicher Effekte wirkt ermüdend.*<sup>513</sup>

Als ein Beispiel dafür wie weitreichend manche Konzepte getrieben wurden, kann eine Meldung aus dem Jahr 1921 unter dem Titel „Valutenmalerei“ in der Tageszeitung „Wiener Mittag“ gesehen werden.

*„Hand in Hand mit dieser materiellen »Blütezeit« der Kunst – selten hatte ihrem innersten Wesen nach eine Epoche weniger Beziehungen zur Kunst als die jetzige – geht auch die Erscheinung, daß sich die Unberufenen in Künstlervereinigungen mit klingenden Namen organisieren, in schon bestehende sich einzudrängen und ihre Leistung ans sich zu reißen wissen, woraus die erkleckliche Anzahl der Ausstellungen in der letzten Zeit resultiert, die ganz überflüssig, ja wertlos genannt werden müssen, denn mit ihrem oft unter jeder Kritik stehenden Niveau verderben sie den Geschmack der Bevölkerung nicht minder als die Schundliteratur.*<sup>514</sup>

Seligmann spinnt diesen Gedanken, man kann dabei schon fast schon von einem Klischee sprechen, in einem zweiteiligen Essay mit dem Titel „Der Zeitgeist und die Kunst“ weiter und legt ihn auf die zur Avantgarde geschriebene Fachliteratur um. *„Es sind gewisse Händler, die diese Art Literatur erfunden haben, um ihre Ware an den Mann zu bringen.*<sup>515</sup> Aus seiner Sicht ist die dahinterstehende Strategie offensichtlich. *„Wenn ein so erfahrener Geschäftsmann sich diesen Wälzer über den Kubisten Soundso schweres Geld kosten läßt, so muß er doch an ihn glauben, muß ihn für etwas Besonderes halten, folglich . . . ! In Wirklichkeit ist das alles bloß Reklame.*<sup>516</sup>

---

513 Adalbert Franz Seligmann (A. F. S.), Aus dem Wiener Kunstleben, in: *NFP*, M, Nr. 20981, 7.2.1923, S. 2.

514 Anonymus, Valutenmalerei, in: *WM*, Nr. 986, 10.12.1921, S. 2.

515 Adalbert Franz Seligmann (A. F. S.), Der Zeitgeist und die Kunst, in: *NFP*, Nr. 23373, 9.10.1929, S. 1.

516 Ebenda.

## 7. Resümee

Der Ausgangspunkt dieser Monographie war die Überprüfung der Migrations- these für das Verschwinden der künstlerischen Avantgarde gegen Mitte der 1920er-Jahre in Wien mit einem neuen Ansatz. Aus ihr resultierte nach 1945 einerseits das langjährige Desinteresse an einer gezielten Aufarbeitung der Künstlerschicksale durch die österreichische Kunstgeschichte und andererseits das Desinteresse an der Wiederentdeckung durch die kunstsammelnden und forschenden Institutionen. Auf Initiative einzelner Personen hin begann sich ab den späten 1970er-Jahren ein Bewusstseinswandel abzuzeichnen. Im Zentrum dieser Monographie stand daran anknüpfend nicht die Wiederlegung dieser These. Eigentliche Motivation war es, einen Weg zu finden der als Erweiterung und ergänzendes Erklärungsmodell für das Verschwinden der Avantgarde dienen kann. Dafür wurde die Diskursthese formuliert. Im Wesentlichen geht es dabei um zwei Fragen: Lässt sich der bekannte und durch die Forschung kanonisierte Ereignishorizont nochmals erweitern oder nicht? Als konkrete Beispiele dafür, dass noch nicht bekannte Ereignisse im Zuge der Recherchen gefunden werden konnten, kann einerseits die Einzelausstellung des deutschen Bildhauers Heinz Tichauer in der Galerie Würthle 1926 oder andererseits die Gruppenausstellung französischer Künstler 1938 am gleichen Ort genannt werden. Nachdem solche Ereignisse zu finden sind, stellte sich als nächstes die Frage, warum diese Ereignisse nicht Teil des Kanons geworden sind. Lag es etwa daran, dass diese Ereignisse im Vergleich zu jenen davor nicht Teil des öffentlichen Diskurses in ihrer Zeit wurden und dadurch in letzter Konsequenz ihnen eine Kanonisierung verwehrt blieb? Zur Stützung dieser These konnten eine Reihe an Phänomenen identifiziert werden.

Nach der erstmaligen Präsenz der Avantgarde in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg war in den zu diesen Ausstellungsereignissen publizierten Rezensionen der Wiener Tagespresse sukzessive eine Verrohung der Sprache festzustellen, die während der Zwischenkriegszeit ihren Höhepunkt mit dem Jahr 1924 fand. Dabei wurden nicht nur allein die Künstler angefeindet, sondern auch jene Autoren wurden Ziel von Attacken, die sich für eine Vermittlung dieser Kunst einsetzten. Nach 1926 verteilten sich jene Künstler, die von der Kritik als avantgardistisch arbeitend eingestuft wurden, zunehmend auf alle größeren Künstlervereine Wiens. Diese Klassifizierung betraf alle ehemals in den Stilrichtungen von Expressionismus, Futurismus und Kubismus Schaffenden wie auch jene Vertreter der jüngeren und darauf nachfolgenden Richtungen. Der

Effekt, der dadurch für die Rezensenten dieser Ausstellungen eintrat, war der, dass eine klare Grenzziehung in der Zuschreibung zu den verschiedenen Lagern, also von radikal bis gemäßigt, ab diesem Zeitpunkt nicht mehr so leicht vorzunehmen war. Seligmann sprach in diesem Kontext davon, dass „sowohl Vertreter der »konservativen« wie der »modernen« Richtungen nebeneinander vertreten“ waren.<sup>517</sup> Außerdem waren zunehmend staatliche Förderprogramme für die Ausstellungen bestimmend. Preise, die nach den großen Frühjahrsausstellungen vergeben wurden, führten zu einer Konzentration der Ereignisse einerseits und der Bildung eines gleichförmigeren Mainstreams andererseits. Das von Ludwig Abels und Rudolf Huber-Wiesenthal bemängelte Fehlen einer privaten Förderszene und -kultur in Wien, ist vor dem Hintergrund der wirtschaftlich immer schwieriger werdenden Zeiten zu sehen und spielte dabei eine ebenfalls nicht unwesentliche Rolle.

Wenig beachtet wurde bisher auch die Tatsache, dass andere Vermittlungsformate wie die Kunstwanderung, die stärkere Präsenz der Fotografie in Zeitungen und Zeitschriften bzw. die Bildreportagen, die kuratierten Ausstellungen in Künstlervereinen und Ausstellungshäusern, das Radio, der Film und auch die Erwachsenenbildung im Rahmen der Wiener Volkshochschulen, zu der klassischen Ausstellungsrezension zunehmend in Konkurrenz standen.

Zur quantitativen Analyse der Rezensionen passt folgendes Goethe-Zitat: „Alles ist einfacher, als man denken kann, zugleich verschränkter, als zu begreifen ist.“<sup>518</sup> Die vorher beschriebenen Phänomene bilden sich dementsprechend auch in der abschließenden Analyse des Diskursnetzwerks auf mehreren Ebenen ab. Die der Avantgarde positiv gesinnten Kritiker mussten sich schließlich vor der Überzahl an negativen Stimmen aus der Tagespresse beugen.

*„So kommt es, daß Fragen der Kunst bei uns als das Spezialgebiet eines kleinen Kreises sonderbarer Schwärmer, besonderer Liebhaber oder beruflich Interessierter angesehen werden, über die Oeffentlichkeit zu der ungleich aktuelleren Frage des nächsten Auftretens eines berühmten Dirigenten oder der Unpäßlichkeit einer gefeierten Sängerin übergehen kann. Dieser Mangel an Widerhall ist es in letzter Linie gewesen, der einige der stärksten künstlerischen Kräfte, die Wien hervorgebracht hat, der stiefmütterlichen Heimat den Rücken*

517 Seligmann, *Jahresausstellung* (zit. Anm. 438), S. 3.

518 Max Hecker (Hg.), *Goethe. Maximen und Reflexionen. Nach den Handschriften des Goethe- und Schiller-Archivs*, Weimar 1907, S. 251 (= Schriften der Goethe-Gesellschaft, 21).

*zu kehren und in einer weniger lauen Lust, aber aus nährstoffreicherem Boden günstigere Bedingungen für das Reisen ihres Talents zu suchen.*<sup>519</sup>

Künstler und Befürworter wurden sukzessive aus der öffentlichen Wahrnehmung verdrängt. Das Ergebnis war eine immer weiter angepasste Form der Abstraktion und eine sich in Beliebigkeiten verlierenden Kritik. Langfristig gesehen war es aber diese spezifische Allianz zwischen der Avantgarde und einem ausgewählten Kreis an Kunstinteressierten und Kunstwissenschaftlern, die von Erfolg gekrönt war. So sind heute in vielen Fällen die Namen von Kritikern wie Viktor Trautzi oder Hermann Menkes vergessen, die Namen von damals verfemten Künstlern wie z.B. Oskar Kokoschka, Carry Hauser oder Fritz Schwarz-Waldeg sind dafür verstärkt in Titeln von Publikationen und Ausstellungen Österreichischer Museen der letzten Jahre wieder zu finden.

---

519 Ernst H. Buschbeck, Ausstellungen, in: *Neues Wiener Abendblatt*, Nr. 120, 3.5.1922, S. 4.

## 8. Dokumentation

### 8.1 Abkürzungsverzeichnis

AUG	Der Augarten	FB	Fremden-Blatt
Ausst.-Kat.	Ausstellungskatalog	FOR	FORUM
AUW	Archiv der Universität Wien	DFR	Der Friede. Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft und Literatur
AZ	Arbeiter-Zeitung	geb.	geboren
BEL	Belvedere	gest.	gestorben
CIC	Der Cicerone	Hg.	Herausgeber
DA	Der Abend	HS	Handschriftensammlung
DGE	Der getreue Eckart	KCH	Kunstchronik
DGK	Die graphischen Künste	KKM	Kunstchronik und Kunstmarkt. Wochenschrift für Kenner und Sammler
DIB	Die bildenden Künste	KFA	Die Kunst für Alle
DIB	Das interessante Blatt	KHA	Künstlerhausarchiv
DNT	Der Neue Tag	KUK	Kunst und Künstler
DS	Druckschriftensammlung	KKH	Kunst und Kunsthandwerk
DV	Deutsches Volksblatt	L	Literatur
ebd.	ebenda	m. B.	mit Bild
MER	Der Merker	RAVAG	Radio Verkehrs AG
MGV	Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst	RP	Reichspost
MOR	Der Morgen	SUS	Sport und Salon
MOW	Moderne Welt	T	Tageszeitung
MUS	Die Muskete	TAG	Der Tag
N8B	Neues 8 Uhr-Blatt	TBLA	Tagblattarchiv Wienbibliothek
NFP	Neue Freie Presse	TH	Technische Hochschule
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei	VZ	Volks-Zeitung
NWB	Neuigkeits-Welt-Blatt	WAG	Die Wage
NWJ	Neues Wiener Journal	WAP	Wiener Abendpost
NWT	Neues Wiener Tagblatt	WAZ	Wiener Allgemeine Zeitung
OEK	Österreichische Kunst	WBR	Wienbibliothek im Rathaus (MA 9)
ÖIZ	Österreichisch Illustrierte Zeitung	WIZ	Wiener Illustrierte Zeitung
ODR	Ostdeutsche Rundschau	WM	Wiener Mittag

ÖVHA	Österreichisches Volkshochschularchiv	WNN	Wiener Neueste Nachrichten
PRO	Profil	WSMZ	Wiener Sonn- und Montagszeitung
RAD	Radio Wien	WSTLA	Wiener Stadt- und Landesarchiv (MA 8)
WZ	Wiener Zeitung		
Z	Zeitschrift		
ZEL	Das Zelt		

## 8.2 Siglenverzeichnis

- AKL *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, hrsg. v. Andreas Beyer/Bénédicte Savoy/Wolf Tegethoff, Leipzig 1969–, 96 Bände, hier AKL online, <https://www.degruyter.com/view/serial/35700> (Zugriff 26.7.2016).
- Architektenlexikon *Architektenlexikon 1770–1945*, hrsg. v. Architekturzentrum Wien, <http://www.architektenlexikon.at/> (Zugriff 27.7.2016).
- Czeike *Historisches Lexikon Wien*, hrsg. v. Felix Czeike, Bd. 1–6, 1992–1997, hier das Wien Geschichte Wiki, <https://www.wien.gv.at/wiki/> (Zugriff 26.7.2016).
- Emödi *Wer ist wer. Lexikon österreichischer Zeitgenossen*, hrsg. v. Paul Emödi und Robert Teichl, Wien 1937.
- Enc. Judaica *Encyclopedia Judaica. Das Judentum in Geschichte und Gegenwart*, 10 Bände, Berlin 1928–1934.
- Hagenbund *Hagenbund. Ein europäisches Netzwerk der Moderne (1900–1938)*, hrsg. v. Agnes Husslein-Arco u. a., Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere 11.10.2014 – 1.2.2015, München/Wien 2014.
- Heuer *Bibliographia Judaica. Verzeichnis jüdischer Autoren deutscher Sprache*, bearb. v. Renate Heuer, Bd. 1–4, Frankfurt a. Main 1981–1996.
- Kosch Wilhelm Kosch, *Das katholische Deutschland. Biographisch-bibliographisches Lexikon*, 2 Bände, Augsburg 1933–1938.
- Kosel *Deutsch-Österreichisches Künstler- u. Schriftstellerlexikon*, hrsg. v. Hermann Clemens Kosel, Bd. 1., Wien 1902.
- Killy *Deutsche Biographische Enzyklopädie*, hrsg. v. Walther Killy, Bd. 1–13, Darmstadt 1995–2003.
- Künstlerhaus Wladimir Aichelburg, *150 Jahre Künstlerhaus Wien. 1861–2011*, <http://www.wladimir-aichelburg.at/> (26.7.2016).
- Kürschner *Kürschners deutscher Literaturkalender. Nekrolog, 1936–1970*, hrsg. v. Werner Schuder, Berlin 1973.

- NDB *Neue Deutsche Biographie*, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 26 Bände, Berlin 1953–, hier die NDB online, <https://www.deutsche-biographie.de/home> (Zugriff 25.7.2016).
- ÖBL Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, 13 Bände, hrsg. v. der ÖAW, Wien 1954–, hier die Online-Edition, [www.biographien.ac.at/](http://www.biographien.ac.at/) (Zugriff 20.7.2016).
- P.E.N *Österreichischer P.E.N. Club. Bibliographie seiner Mitglieder*, bearb. v. Johann Gunert, Wien 1959.
- Planer Franz Planer (Hg.), *Das Jahrbuch der Wiener Gesellschaft*, Wien 1929.
- Schedlmayer Schedlmayer Christina, *Die Zeitschrift „Kunst dem Volk“. Populärwissenschaftliche Kunstliteratur im Nationalsozialismus und ihre Parallelen in der akademischen Kunstgeschichtsschreibung*, Dissertation Wien 2010.
- Schmidt Schmidt Rudolf, *Österreichisches Künstlerlexikon von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bd. 1, 1980.
- Wendland Wendland Ulrike, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil*, Bd. 1, 1999.
- Wer ist's? *Wer ist's? Unsere Zeitgenossen*, hrsg. v. A. L Degener, Berlin/Leipzig 1935.
- Wiener Kunstgeschichte *Denkmal für Ausgegrenzte. Emigrierte und Ermordete des Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien*, : <http://www.univie.ac.at/geschichtegesichtet/> (Zugriff 26.7.2016).
- Wininger Salomon Wininger (Hg.), *Große jüdische Nationalbiographie*, Bd. 1–7, Czernowitz 1925–1936.

### 8.3 Biographien

ADLER Bruno (Ps. Urban Roedl), Kunsthistoriker, Journalist und Schriftsteller.

Geb. Karlsbad (Karlovy Vary, Tschechien), 14.10.1889; gest. London, 26.12.1968; mosaisch. Sohn des Kritikers Moritz Adler und der Therese, geb. Hirsch; verheiratet mit Ilse Katz (gest. 1975). – A. absolvierte seine Schulausbildung in Prag und studierte dann Literatur- und Kunstgeschichte an den Universitäten Wien, Erlangen und München. Nach seiner Promotion 1917 blieb er in München und lernte dort Mitglieder der Künstlervereinigung „Der Blaue Reiter“ kennen. 1919 zog er nach Weimar, gründete einen Verlag und gab den Sammelband „Utopia – Dokumente der Wirklichkeit“, an dem mehrere Bauhaus-Künstler mitarbeiteten, heraus. 1920–1930 war er Dozent für Kunstgeschichte am Bauhaus in Weimar bzw. an der Bauhochschule. Sein Engagement für die Avantgarde wird auch durch seine Vortragstätigkeit deutlich. Im Dezember 1922 hielt er z.B. am Mozarteum in Prag einen Lichtbildervortrag über das Wesen des Expressionismus, Kubismus und Futurismus. Durch seine Weimarer-Zeit hatte er Kontakt zu Künstlern wie z.B. Johannes Itten. 1933 emigrierte er in die damalige ČSR und 1936 weiter nach London. Im Exil arbeitete A. für die British Broadcasting Corporation. 1944–1950 war er Chefredakteur der Zeitschrift „Die Neue Auslese“ und verfasste Beiträge für die Literaturbeilage der Tageszeitung Times.

Z Die Wage

L Prager Tagblatt 10.12.1922; Heuer; Killy; Wendland.

ANKWICZ-KLEEHOVEN Hans, Kunsthistoriker, Journalist und Bibliothekar.

Geb. Böheimkirchen (Niederösterreich), 29.9.1883; gest. Wien, 2.10.1962; röm.-kath Sohn des Hofrats Johann von Ankwicz (gest. 1918), verheiratet ab 1912 mit Alexandra Ankwicz (geb. 1886), geb. Sauer-Csáky Edle von Nordendorf. – A.-K. studierte Geschichte und Kunstgeschichte in Wien, davon 1 Semester in Berlin und war ordentliches Mitglied des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung; Promotion 1906 als Dr. phil. mit einer Arbeit über das Leben und Werk des Humanisten Johann Cuspinian. Danach war A.-K. bis 1915 als Archivar im Ministerium für Cultus und Unterricht, anschließend als Kustusadjunkt am Österreichischen Museum für Kunst und Industrie tätig. Kriegsdienst leistete er 1915–1918 an der Isonzo-Front, in Galizien und an der Piave-Front; als Oberstleutnant in den Ruhestand. Bereits 1911 trat er mit einem Vortrag an der Volkshochschule Urania über „Kunst und Künstler unserer Tage“ hervor. Seine Kunstvermittlertätigkeit setzte er in den 1920er-Jahren an der Volkshochschule fort und weitete dort sein Programm auch auf Führungen durch aktuelle Ausstellungen aus. Zeitgleich begann er neben Armin Friedmann, der Kritiken für die „Wiener Abendpost“ verfasste, als Kunstreferent für die „Wiener Zei-

tung“ zu arbeiten. Seine Ehefrau publizierte Ende der 1920er unter den Autorenkürzeln A. A. und A. Ankwicz Kritiken in derselben Tageszeitung. Mit dem Aufkommen des Radios wurden seine Kunstvorträge auch über dieses Medium übertragen. 1925 übernahm A.-K. die Leitung der Bibliothek des Österreichischen Museums und wurde 1935 zum Hofrat ernannt. Bis 1939 konnte er diese Funktion ausüben, wurde aber dann wegen „Dienstunfähigkeit“ zwangspensioniert. Seine Tätigkeit als Kunstschriftsteller konnte A.-K. während des Zweiten Weltkriegs u.a. als Autor der Zeitschrift „Kunst dem Volk“ fortsetzen. Er war auch eine Zeitlang als Archivar des Künstlerhauses tätig und verfasste ab 1942 im Auftrag des Präsidenten Rudolf Hermann Eisenmenger Geburtstagsartikel von Mitgliedern. Eine Aufnahme in die Reichsschrifttumskammer wurde abgelehnt. Nach 1945 wurde er Bibliotheksdirektor der Akademie der bildenden Künste Wien und 1947 zum Generalstaatsbibliothekar ernannt; 1949 trat er schlussendlich in den Ruhestand. Seine Tätigkeit als Kunstkritiker konnte er in der Nachkriegszeit bei der „Wiener Zeitung“ erfolgreich fortsetzen. A.-K., der zahlreiche Beiträge für das Künstlerlexikon „Thieme-Becker“ veröffentlichte, stand im Kontakt mit einer Vielzahl österreichischer Künstler wie z.B. Otto Feil, Rudolf Junk oder Richard Teschner. Aus diesen Kontakten entstand einerseits eine bedeutende Sammlung österreichischer Exlibris-Kunst, die er gemeinsam mit seiner Ehefrau über Jahre hinweg aufbaute, und andererseits die Vorarbeit für ein eigenständiges österreichisches Künstlerlexikon. Aufsätze über Künstler wie Anton Romako, Felician von Myrbach, Josef Hoffmann und Dagobert Peche verfasste er für die „Neue Österreichische Biographie ab 1815“. Seine Sammlung wurde 1953 in der Ausstellung „Das Glück des Sammelns“ in der Österreichischen Staatsdruckerei ausgestellt. 1923 war er Mitbegründer der „Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst Wien“. A.-K. war auch Mitglied der Exlibris-Gesellschaft und Redakteur des „Österreichischen Jahrbuchs für Exlibris und Gebrauchsgraphik“. 1952 wurde ihm der Professorentitel ehrenhalber verliehen.

T Wiener Zeitung (unter Klarnamen; Dr. Hans Ankwicz, Dr. Ankwicz, Hans Ankwicz, Ankwicz, Dr. H. A.-K., Dr. A., A.) | Z Der getreue Eckart, Deutsche Kunst und Dekoration, Die graphischen Künste, Innendekoration, Kunst und Künstler, Österreichische Kunst L Planer; Kürschners Gelehrten-Kalender 4, 1931; Wer ist's?, 1935, 1937; Wer ist wer in Österreich?, Neuauflage 1953; Czeike; W. Leesch, Die deutschen Archivare 1500–1945, Bd. 2, 1992, S. 75f.; Schedlmayer, S. 29–31; Hagenbund, S. 439; Archiv des Museums für angewandte Kunst; Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere; Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus.

BERNHARD Josef.

Z Die Wage

BORN Wolfgang, Kunsthistoriker, Journalist und Künstler.

Geb. Wroclaw/Breslau (Polen), 2.10.1893; gest. New York (USA), 15.6.1949; röm.-kath. Sohn des Universitätsprofessors Gustav Born; verheiratet 1918–1925 in 1. Ehe mit Susi Bial, ab 1946 in 2. Ehe mit Mary Mercer. – B. studierte Malerei von 1919 bis 1923 in München und Paris. Von 1928 bis 1931 studierte er Kunstgeschichte in München und Wien; Schüler von Heinrich Wölflin und Josef Stryzowski. Seit 1923 in Wien ansässig, beteiligte sich B. an zahlreichen Ausstellungen im In- und Ausland. Außerdem war er als Ausstellungsorganisator tätig (z.B. „Der Tanz“ in der Zedlitzhalle). Aufgrund seiner jüdischen Wurzeln verlor er 1933 seine regelmäßigen Aufträge für deutsche Tageszeitungen und emigrierte 1937 in die USA. Dort war er von 1937–1944 als Art Director am Maryville College in St. Louis (Missouri) und als Dozent an mehreren Universitäten in New York und St. Louis tätig.

T Neues Wiener Journal (unter Klarnamen; W. B.) | Z Belvedere, Die graphischen Künste, Deutsche Kunst und Dekoration, Kunst und Künstler, Kunstwanderer, Österreichische Kunst, Profil

L WZ 24.6.1949; AKL; Hagenbund; Schmidt; Wendland.

BUSCHBECK Ernst Heinrich, Kunsthistoriker und Journalist.

Geb. Wien 7.1.1889; gest. Boca da Inferno (Portugal), 13.5.1963 (Unfall); christlich. Sohn des Privatiers Alfred Buschbeck (1857–1936) und der Helene, geb. Marbach; verheiratet in 1. Ehe mit Johanna Zimmermann und in 2. Ehe mit Katharina Friedenstein, geb. Bruml. – B. maturierte 1907 am Schottengymnasium in Wien. 1907/1908 leistete er seinen Militärdienst als Einjährig-Freiwilliger. Er studiert 1908–1910 Philosophie und Jus, 1910–1913 Kunstgeschichte und Geschichte in Berlin, Halle und Wien. Er war Schüler von Max Dvořák, Heinrich Wölflin und Julius Schlosser. 1914 kam er für einige Monate als Volontär ans Kunsthistorische Museum. Während des Ersten Weltkriegs diente er als Kavallerieoffizier. 1919 war er wissenschaftlicher Assistent an der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums. 1920 wurde er in die Museal-Abteilung des Unterrichtsministeriums berufen und war dort unter der Leitung von Hans Tietze für die Neustrukturierung der Museen zuständig. 1922 begann er mit seiner Kritikertätigkeit für das „Neue Wiener Tagblatt“. Ab 1923 war er wieder in der Gemäldegalerie beschäftigt, diesmal in der Funktion als Kustos-Adjunkt und ab 1929 als Kustos. Er war auch ein Kollege des Kunsthistorikers und Psychoanalytikers Ernst Kris. Gemeinsam mit Tietze war er 1923 an der Gründung der „Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien“ maßgeblich beteiligt und hielt dadurch zahlreiche Vorträge. B. emigrierte 1939 nach London und war dort bis 1945 für die Nachrichten- und Propaganda-Abteilung der BBC tätig. Nach seiner Rückkehr nach Österreich 1946 war er wieder am Kunsthistorischen Museum tätig und dort 1949–1955 auch in der

Funktion des Direktors der Gemäldegalerie beschäftigt. Er war maßgeblich am Wiederaufbau und der Rückführung der Gemäldesammlung beteiligt. 1954 trat er in den Ruhestand, wirkte aber dennoch an der Organisation mehrerer Ausstellungen mit.

T Neues Wiener Tagblatt (unter Klarnamen, Dr. E. H. Buschbeck, Dr. E. H. B.) | Z Belvedere, Der Cicerone (H. B.), Der getreue Eckart

L Czeike; Wendland.

DÉCSEY Ernst (früher Deutsch Ernst), Musikhistoriker, Schriftsteller und Journalist.

Geb. Hamburg, 13.4.1870; gest. Wien, 12.3.1941; mosaisch. Sohn des Uhrmachers Moritz Deutsch. – D. studierte Jus an der Universität Wien und promovierte 1895. Von 1889–1895 studierte er außerdem Musik am Wiener Konservatorium; dort war er Schüler von Anton Bruckner und Robert Fuchs. Ab 1899 war er als Musikreferent und ab 1908 als Chefredakteur der „Grazer Tagespost“ tätig. 1914 bis 1918 leistete er seinen Kriegsdienst und rüstete als Hauptmann der Reserve ab. Ab 1921 arbeitete er auch als Redakteur für das „Neue Wiener Tagblatt“. Als Schriftsteller verfasste er u.a. Biographien zu Anton Bruckner und Hugo Wolf, Romane und Essays. Durch seine musikwissenschaftlichen Publikationen erlangte er über die Grenzen Österreichs Bekanntheit. 1938 musste er seine Tätigkeit als Journalist einstellen.

T Neus 8-Uhr-Blatt (unter Klarnamen), Neues Wiener Tagblatt

L Czeike (m. B.); Enc. Jud.; Heuer; ÖBL; Planer; Wer ist's?, 1935, 1937; Wininger.

DESSAUER Wilhelm, Künstler, Schriftsteller und Journalist.

Geb. Wien, 11.10.1882; gest. 16.12.1943 USA. Sohn des Bankdirektors und Schriftstellers Adolf Dessauer und der Operettensängerin Antonie, geb. Link; verheiratet mit Auguste, geb. Hatschek; mosaisch? – D. studierte neben Kunstgeschichte vor allem Malerei in Wien und Berlin. Er unternahm mehrere Reisen nach Deutschland, Holland, Belgien, Frankreich, Italien, Dänemark und Schweiz. Als Künstler debütierte er 1912 mit einem Selbstporträt in einer Ausstellung der Wiener Secession. Seinen Militärdienst leistete er während des Ersten Weltkriegs im Kriegsarchiv ab. Er war 1928–1937 als Kunstreferent für die „Neue Freie Presse“ tätig und folgte in dieser Funktion Adalbert F. Seligmann nach. Davor leitete D. bei mehreren Gelegenheiten Kunstwanderungen. Er war auch Mitglied zahlreicher Vereinigungen wie z.B. dem Wiener Journalisten- und Schriftstellerverein „Concordia“ und dem Zentralverband bildender Künstler Österreichs.

T Neue Freie Press (W. D.)

L AKL; Emödi; Planer.

EISLER Max, Kunsthistoriker und Universitätsprofessor.

Geb. Boskowitz (Boskovice, Tschechien), 17.3.1881; gest. Wien, 8.12.1937; mosaisch. Sohn des Metallwarenfabrikanten Jakob Eisler und der Katharina, geb. Mayer. – E. studierte Kunstgeschichte an den Universitäten Wien, Leyden und Utrecht; Schüler von Josef Strykowski. Er habilitierte sich 1914 mit der Monographie „Geschichte eines holländischen Stadtbildes“ an der Universität Wien, wurde 1919 außerordentlicher Professor und erhielt 1921 die Berufung an das Wiener Institut für Kunstgeschichte. Neben seiner wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Kunst der Renaissance, im Speziellen der von Rembrandt, galt sein Interesse auch der modernen Kunst. Er engagierte sich auch in der zionistischen Bewegung und förderte die Universität Jerusalem. E. war seit 1912 Mitglied des Österreichischen Werkbundes und beteiligte sich 1923 auch an der Gründung der „Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien“. Mit dem Essay „Gegen die Kunst“ prangerte E. 1924 die zunehmende sprachliche Verrohung der Kritik an.

T Der Morgen (unter Klarnamen; M. E., m. e.), Neue Freie Presse (unter Klarnamen) | Z Das Zelt, Die graphischen Künste, Die Kunst für Alle, Profil

L Jüdische Presse 24.12.1937; NFP 9.12.1937; WZ 9.12.1937; Czeike (m. B.); ÖBL; Planer; Wer ist's?, 1935; Wininger; WSTLA.

EPSTEIN Jehudo Meier, Künstler.

Geb. Sluzk (Sluck, Weißrußland) 6.7.1870; gest. Johannesburg (Südafrika) 16.11.1945; mosaisch. Aus ärmlichen Verhältnissen stammend. Verheiratet mit Auguste Schellnast. – Seine erste Ausbildung bekam er an der Zeichenschule in Vilnius. E. wurde als Jude nicht an der Akademie der bildenden Künste in St. Petersburg zugelassen, kam deshalb 1888 nach Wien und begann an der Akademie der bildenden Künste Wien zu studieren. Dort war er Schüler von August Eisenmenger. 1894 und 1900 reiste er mit Hilfe des Michael Beer-Stipendiums nach Rom. Nach seiner Rückkehr lebte und arbeitete er in Wien. 1923 wurde er zum Professor an der Akademie der bildenden Künste Wien ernannt. Er unternahm zahlreiche Studienreisen nach Italien, Spanien, Frankreich, Holland, Deutschland und Palästina. Ab 1901 war er Mitglied der Genossenschaft bildender Künstler Wiens (Künstlerhaus), nahm dort an zahlreichen Ausstellungen teil und 1920, anlässlich einer Einzelausstellung, wurde sein Werk mit dem Reichel-Preis gewürdigt. 1919 gründeten E. und Viktor Scharf ein „Propaganda-Abwehr-Komitee“ innerhalb der Genossenschaft. Er war auch Mitglied der „Gruppe Gsur“ und des Aquarellisten-Clubs. 1934 reiste er anlässlich einer geplanten Ausstellung nach Südafrika und kehrte von dort nicht mehr nach Wien zurück.

T Wiener Sonn- und Montagszeitung (unter Klarnamen), Neue Freie Presse (unter Klarnamen)

L AKL; Czeike, Heuer; Künstlerhaus; ÖBL, Planer; Wininger; Jehudo Epstein, *Mein Weg*

*von Ost nach West*, Stuttgart 1929; Thomas Trenker, Der Name ausgelöscht, das Werk verschwunden, in: *Der Standard. Online-Ausgabe*, <http://derstandard.at/1324501369484/Der-Name-ausgeloescht-das-Werk-verschwunden> (Zugriff 5.2.2016).

ERMERS Max, Kunsthistoriker, Journalist und Schriftsteller.

Geb. Wien, 11.2.1881; gest. Wien, 2.10.1950; mosaisch? – E. studierte Kunstgeschichte in Wien, Zürich und München. Er promovierte in Straßburg über die Fresken, Tafelbilder und Tapissereien Raffaels. Nach seiner Rückkehr gab er 1919/1920 die Zeitschrift „Die Neue Erde“ heraus und beschäftigte sich mit kunst- und kulture reformerischen Themen sozialdemokratischer Prägung. Für das neu gegründete Siedlungsamt der Stadt Wien war er 1920–1925 als Siedlungsreferent tätig und kam dadurch in Kontakt mit dem Architekten Adolf Loos. Als die Stadt Wien ihre Siedlungs- und Stadtplanungspolitik änderte, kam es zu einem Zerwürfnis mit E. und sein Engagement endet. Davon unabhängig war er bis 1938 Kunstreferent der Tageszeitung „Der Tag“ bzw. der Nachfolgezeitung „Wiener Tag“. Sein Zeitschriftenprojekt „Die Zeit. Blätter für Erkenntnis und Tat“ wurde 1935 von offizieller Seite verboten. 1923 war er Mitglied der „Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien“. 1938 emigrierte er nach England, verdiente sich dort seinen Lebensunterhalt als Glasarbeiter und kehrte erst nach 1945 wieder zurück nach Wien. In seinen letzten Jahren beteiligte er sich an einer Bertha von Suttner-Ausstellung im Wiener Rathaus.

T *Der Tag* (unter Klarnamen; Ermers, M. E., e., m. e.), *Wiener Tag* | Z *Die neue Erde*, *Die Wage* L NWJ 5.11.1926; *Die Welt* 3.10.1950; WZ 3.10.1950; Czeike; Peter Sonnenberger, *Medienkontrolle während der NS-Zeit – Eine kollektivbiographische Analyse ausgewählter Journalisten der 1938 verbotenen Wiener Tageszeitungen „Wiener Tag“ und „Telegraf“*, Diplomarbeit Wien 2009, S. 86f.

FRIEDMANN Armin, Schriftsteller und Journalist.

Geb. Budapest, 31.12.1863; gest. Wien, 30.5.1939; mosaisch, 1929 röm.-kath. – F. studierte Philosophie, Kunstgeschichte und Archäologie an der Universität Wien. Als Redakteur verschiedener Wiener Tageszeitungen arbeitete er auch für ausländische Blätter wie etwa den „Pester Lloyd“ oder die „Frankfurter Zeitung“. Thematisch beschäftigte er sich mit bildender Kunst, Kunstgewerbe und Literatur. 1929 konvertierte er zum Christentum. Neben seiner schriftstellerischen Tätigkeit schrieb er auch Theaterstücke, die u.a. im Wiener Carltheater aufgeführt wurden.

T *Neues Wiener Tagblatt* (unter Klarnamen; f. a., F., A. Fr., F. A., Ar. Fr–nn., fa.), *Wiener Abendpost* (f., a. fr.), *Wiener Allgemeine Zeitung* (unter Klarnamen) | Z *Die Wage*, *Kunst-Revue*

L Hagenbund; Kosel; Wininger.

FISCHEL Hartwig, Architekt und Journalist.

Geb. Wien, 23.4.1861; gest. Surbiton (GB), 31.3.1940; mosaisch. Sohn des Börsensensal Lipman Salomon Fischel (gest. 1889) und der Rosa Henriette geb. Mannheimer (gest. 1916); verheiratet ab 1902 mit Minnie Maria, geb. Kent. – F. studierte 1879–1884 an der Technischen Hochschule Wien und 1884–1886 an der Akademie der bildenden Künste Wien; Schüler von Heinrich Ferstel, Karl König und Friedrich Schmidt. 1885/1886 Assistent an der Technischen Hochschule bei Viktor Luntz und 1887/1888 im Atelier von Fellner & Helmer zuständiger Bauleiter beim Bau des chemischen Laboratoriums der TH Graz. 1888–1910 war er als Inspektor und Referent für die k. k. privilegierte Kaiser Ferdinands-Nordbahn tätig. 1893 bis zur Gründung der Wiener Secession im Jahr 1897 war er ordentliches Mitglied der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens (Künstlerhaus). 1910 wurde er krankheitsbedingt in den frühzeitigen Ruhestand versetzt. Von da an war er als Privatarchitekt und Kunstschriftsteller tätig. Er war auch Mitglied im Vorstand des Österreichischen Werkbunds. 1938 floh F. ins Exil nach London.

Z Kunst und Kunsthandwerk, Österreichische Kunst

L AKL; Architektenlexikon; Czeike; Künstlerhaus.

GUSTAV Glück, Kunsthistoriker und Journalist.

Geb. 6.4.1871, Wien; gest. 18.11.1952 Santa Monica (Kalifornien, USA); bis 1898 mosaisch, dann evangelisch. Sohn des Großhandelskaufmanns Moritz Glück und der Therese Schweinburg; verheiratet ab 1898 mit Else Schönthal Edle von Pernwaldt; Vater des Verlegers und Museumsdirektor Franz Glück (1899–1981) und des Bankdirektors Gustav Glück d. J. (1902–1973). – G. besuchte das Wasa-Gymnasium in Wien und maturierte 1889. Er studierte 1889–1894 Kunstgeschichte, Klassische Philologie und Archäologie in Wien und Bonn; Schüler von Carl Justi und Franz Wickhoff. Danach leistete er 1895/1896 seinen Militärdienst als Einjährig-Freiwilliger. Daran im Anschluss war er als Privatgelehrter in Wien tätig. Ab 1899 war er als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter an der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien tätig. In dieser Funktion war er der erste Wissenschaftler überhaupt an diesem Museum. 1911 wurde er Leiter der Gemäldegalerie und 1916–1931 Direktor derselben. In dieser Funktion führte er eine Neuordnung der Bestände ein, setzte sich für zahlreiche Ankäufe alt-österreichischer Gemälde ein und arbeitete eng mit den Kustoden Alfred Stix und Ernst H. Buschbeck zusammen. 1931 ließ er sich auf eigenen Wunsch wegen gesundheitlichen Problemen pensionieren. Er war Mitarbeiter der Zeitschrift „Die graphischen Künste“ und 1901–1917 als Sekretär der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ gemeinsam mit Arpád Weixlgärtner für die Herausgabe der Druckschrift verantwortlich. G. emigrierte auf Grund seiner mosaischen Abstammung 1938 zuerst nach England und 1940 weiter in die USA.

T Neues Wiener Tagblatt (G. G.), Wiener Allgemeine Zeitung (unter Klarnamen) | Z Die graphischen Künste, Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst  
L AZ 14.12.1952; WZ 6.4.1951; Wendland.

GLÜCK Heinrich, Kunsthistoriker, Universitätsprofessor und Kustos.

Geb. 11.7.1889, Wien; gest. 24.6.1930, Wien; röm.-kath. Sohn des Restaurators Johann Glück; verheiratet mit Horschud Bibi Bagair Ali. – Er studierte 1910–1914 Kunstgeschichte an der Uni Wien und war ein Schüler Josef Stryzgowkis und Max Dvořáks. Eine Syrienreise 1911/1912 weckte sein Interesse an orientalischer Kunst. 1914–1919 war er Stryzgowkis Assistent am 1. kunsthistorischen Institut der Universität Wien. 1920 habilitierte er sich als Privatdozent für Kunstgeschichte des Orients und wurde 1923 zum außerordentlichen Professor ernannt. Er unternahm mehrere Studienreisen nach Ägypten, Armenien, Palästina, Syrien, den Kaukasus und in die Türkei. Ab 1928 war er als Kustos am Museum für Kunst und Industrie tätig. G. war ab 1923 Mitglied der „Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien“ und gründete 1925 gemeinsam mit Melanie Stiassny den Verein der Freunde asiatischer Kunst und Kultur in Wien. Neben seiner Vortragstätigkeit an den verschiedenen Wiener Volkshochschulen organisierte er auch Führungen in Ausstellungen (z.B. im Hagenbund 1921) und Kunstwanderungen. 1926 übernahm G. für 1 Jahr den Lehrauftrag seines Kollegen Ernst Diez an der Universität Wien. 1928 wechselte er an das Österreichische Museum für Kunst und Industrie und organisierte gemeinsam mit Melanie Stiaßny die „Ausstellung von Werken asiatischer Kunst aus Wiener Besitz“. 1930 verstarb er kurz nach der Eröffnung dieser Ausstellung.

Z Der Cicerone (H. G.)

L AZ 26.6.1930; NWJ 25.6.1930; RP 25.6.1930; Czeike; NDB; ÖBL; Planer; Andrea Brandstätter, *Verein der Freunde Asiatischer Kunst und Kultur in Wien. Ein Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte über die Entstehung ethnologisch orientierter Ostasienforschung in Österreich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Diplomarbeit Wien 2000, S. 32–34; ÖVHA.

GRIMSCHITZ Bruno, Kunsthistoriker.

Geb. 29.4.1892, Moosburg in Kärnten; gest. 13.6.1964, Wien. Sohn des Gutsbesitzers Franz Grimschitz und der Hildegard Schreiber. – G. studierte 1910–1917 Archäologie, historische Hilfswissenschaften und Kunstgeschichte an der Universität Wien; er war Schüler von Max Dvořák, Josef Stryzgowski, Oswald Redlich und Emil Reisch. Während seiner Studienzeit arbeitete er am Institut für Österreichische Geschichtsforschung, wodurch ihm ein Stipendium ermöglicht wurde. 1914–1918 leistete er als Offizier seinen Militärdienst an der Italienfront und in Russland. 1919 begann er seine Karriere an der Österreichischen Galerie als Assistent von Franz Martin Haberditzl, 1928 wurde er Kustos II.

Klasse, ab 1934 war er als Kustos I. Klasse und 1939–1945 als Direktor tätig. 1940/1941 war er auch Leiter der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums. In dieser Doppelfunktion versteckte er u.a. Schiele und Kokoschka-Gemälde und rettete sie so vor der Zerstörung durch die Nationalsozialisten. 1932 habilitierte sich G. an der Technischen Hochschule und 1937 an der Universität Wien zum Privatdozenten für Neuere Kunstgeschichte und Museumskunde. Er wurde 1944 schließlich zum außerordentlichen Professor der Universität berufen, 1945 aller Funktionen enthoben und 1947 in den Ruhestand versetzt. 1956 erhielt G. erneut die Lehrbefugnis, die er bis 1963 ausübte. Er war Mitglied des Österreichischen Werkbundes und der „Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien“.

Z Belvedere, Der Ararat, Der Cicerone, Der getreue Eckart, Die bildenden Künste, Österreichische Kunst, Profil

L Czeike; Wer ist's?, 1935; Franz Grader (Hg.), *Kärntner in der Literatur*, 1960; Ida Weiß, *Kärntner Lebensbilder*, Bd. 3, Klagenfurt 1974; Astrid Gmeiner/Gottfried Pirhofer, *Der österreichische Werkbund. Alternative zur klassischen Moderne in Architektur, Raum- und Produktgestaltung*, Wien 1985, S. 228.

GÜTERSLOH Alber Paris (eigentlich Albert Conrad Kiehtreiber), Künstler, Schriftsteller und Kunstprofessor.

Geb. 5.2.1887, Wien; gest. 16.5.1973 Baden bei Wien; röm.-kath. Sohn eines Textilkaufmanns; verheiratet ab 1914 in 1. Ehe mit der Schauspielerin Emma Berger, in 2. Ehe mit der Tänzerin Vera Reichert; Vater des Malers Wolfgang Hutterer (1928–1963). – G. besuchte die Klosterschulen in Melk und Bozen, nahm danach Schauspielunterricht und privaten Malunterricht bei Gustav Klimt. Er war als Schauspieler in Wien und Berlin tätig. Als Künstler stellte er erstmals 1909 auf der „Internationalen Kunstschau“ und als Mitglied der Neukunstgruppe in der Galerie Pisko in Wien aus. 1911/1912 war er als Kunstberichterstatte in Paris tätig und studierte Malerei bei Maurice Denis. Im Sommer 1913 reiste er nochmals gemeinsam mit Felix Albrecht Harta nach Paris. Während des Ersten Weltkriegs war er im Kriegspressequartier tätig und lernte dort Musil, Hofmannsthal, Bahr und Blei kennen. Gemeinsam mit Blei gab G. 1918–1920 die Zeitschrift „Die Rettung. Blätter zur Erkenntnis der Zeit“ heraus. 1920/1921 war er Bühnenbildner in München. 1925 leitete er die „Allgemeine Kunstzeitung“, eine Beilage der „Wiener Allgemeinen Zeitung“. Er unterrichtete 1930–1938 als Professor an der Wiener Kunstgewerbeschule. 1930–1939 war er Mitglied der Wiener Secession und nahm an mehreren Ausstellungen teil. Als „entarteter Künstler“ wurde er nach dem Anschluss Österreichs 1938 mit einem Berufsverbot belegt und war bis Kriegsende als Hilfsarbeiter und Bürokräft in einem Rüstungsbetrieb beschäftigt. Nach 1945 war er Professor an der Akademie der bildenden Künste in Wien, 1953/1954 auch als deren Rektor. Er gilt als einer der Mitbegründer der „Wiener Schule des phantas-

tischen Realismus“. Ab 1950 war er erneut Mitglied der Wiener Secession (1950–1954 Präsident, später Ehrenmitglied). 1947 war er auch Mitglied des österreichischen Pen-Zentrums. Neben dem großen Staatspreis für bildende Kunst 1952 erhielt G. zahlreiche Auszeichnungen sowohl für sein schriftstellerisches als auch sein künstlerisches Werk.

T Wiener Allgemeine Zeitung (unter Klarnamen) | Z Der Friede, Profil

L AKL; Czeike; *Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller*, Bd. 2, hrsg. v. Kurt Böttcher, 1993.

GUTTMANN Richard, Schriftsteller und Journalist.

Geb. 20.10.1884, Wien; gest. Februar 1923, Wien. – G. war neben seiner Tätigkeit als Kunstreferent, auch durch seine satirischen Beiträge in Zeitschriften, als Herausgeber der Schriften Ernst von Feuchtersleben und als Essayist hervorgetreten.

T Der Morgen (unter Klarnamen; R. G.) | Z Der Anbruch, Muskete

L Der Morgen 12.2.1923 (m. B.); WZ 4.2.1923; Czeike.

HABERFELD Hugo, Kunsthistoriker und Galerist.

Geb. 24.11.1875, Auschwitz (Oświęcim, Polen); gest. 1946?, London (England). Verheiratet mit Paula Habermeld (gest. 1947). – H. studiert an den Universitäten Wien und Berlin Philosophie und Jus, an der Universität Breslau promovierte er 1900 in Kunstgeschichte mit einer Dissertation über den Renaissancekünstler Piero di Cosimo. Danach war er als freier Kunstschriftsteller in Wien tätig und schrieb Artikel u.a. für die Zeitschrift „Kunst und Künstler“ von Paul Cassirer und für die Wochenausgabe der Tageszeitung „Die Zeit“. Eine seiner Rezensionen führte 1906 zu einem kurzfristigen Hausverbot in der Secession. Ab 1907 leitete er als Geschäftsführer gemeinsam mit Carl Moll die Galerie Miethke, nach dessen Ausscheiden 1912 führte er sie als Direktor allein weiter. 1917 übernahm er von Emma Teschner (verwitwete Bacher) die „Kunsthandlung und Kunstverlag H. O. Miethke“ mit Sitz in der Augustinerstraße 6. Er war auch als Gerichtssachverständiger für „alte und moderne Kunst“ tätig. In dieser Funktion trat er z.B. 1926 in einem Gerichtsverfahren für die Rechte des Malers Hugo Hodiener ein. Nach seiner Emigration 1938 nach Paris verliert sich seine Spur.

T Neues Wiener Journal (unter Klarnamen), Wiener Allgemeine Zeitung (unter Klarnamen)

L RP 12.5.1917; AZ 20.5.1926; The Times 11.11.1947; Wer ist's?, 1909; Tobias Natter, *Die Galerie Miethke. Eine Kunsthandlung im Zentrum der Moderne*, Ausst.Kat. Jüdisches Museum Wien, Wien 2003, S. 7–8, 75–76; Elke Doppler Wagner, *Zur künstlerischen Rezeption Ferdinand Georg Waldmüllers*, Dissertation Wien 2007, S. 12; Lost Art Database, <http://www.lostart.de/> (Zugriff 10.3.2016).

HENKL Rolf, Schriftsteller und Journalist.

Geb. 14.12.1894, Wien; gest. 30.1.1971 Newnham (Australien). Sohn des Schiffskapitäns der k. k. Marine Josef Henkl und der Rosa Valerie Baronin Götz von Okocim. – Studierte nach dem Gymnasium an der philosophischen Fakultät der Universität Wien. Ab 1925 war er Professor für Sprachen an der Universität Tokio und 1949–1951 hatte er eine Professur in Kabul inne. H. ging 1952 nach Australien und gründete 1958 die „Wattle Grove Press“ in Newnham. Er veröffentlichte in Australien unter dem Pseudonym Albin Eiger.

Z Renaissance

L Wer ist's?, 1935; Paul Raabe, *Die Autoren und Bücher des Literarischen Expressionismus*, 1985, S. 140–144.

HOISEL Richard, Schriftsteller und Journalist.

Geb. ?, gest. vermutlich 1918, Wien. – Zu H. ist bis dato wenig bekannt. 1909 promovierte er in Kunstgeschichte an der TH Graz mit einer Arbeit zu „Das Problem der Lichtgebung bei Giotto und Masaccio“. Nachweisbar ist seine Mitarbeit 1908 an der ersten Ausgabe der Zeitschrift „Der Kämpfer“ des Künstlerbund „Die Bohème“ in Graz. 1917–1918 war er als verantwortlicher Redakteur des „Fremden-Blatt“ tätig. Danach verlieren sich seine Spuren.

T Fremdenblatt (unter Klarnamen, Dr. R. H.) | Z Wiener Illustrierte Zeitung, Sport und Salon

L Grazer Volksblatt 21.3.1908.

HOFMANN Else, Kunsthistorikerin, Schriftstellerin und Kunstvermittlerin.

Geb. 27.11.1893, Wien; gest. 29.4.1960, New York (USA); mosaisch. Schwester der Pädagogin und Schriftstellerin Martha Hofmann (1895–1975). – H. besuchte ein humanistisches Gymnasium in Wien. Studierte bis 1924 Philosophie, klassische Philologie, Archäologie und Kunstgeschichte an den Universitäten Wien, Berlin und Graz. Neben ihrer Arbeit als Kunstreferentin organisierte sie Kunstwanderungen u.a. in Ateliers zeitgenössischer Künstler. Sie hielt auch Vorträge an den diversen Wiener Volkshochschulen. 1931–1938 war sie leitende Redakteurin der Zeitschrift „Österreichische Kunst“. Weihnachten 1938 emigrierte H. über Frankreich nach New York. Im Exil hielt sie Vorträge in Galerien gab Privatunterricht in Kunstgeschichte und verfasste Artikel für die Zeitschrift „Austro American Tribune.“

Z Österreichische Kunst (unter Klarnamen; Dr. E. H., E. Hofmann), Deutsche Kunst und Dekoration

L Das Wort der Frau 4.10.1931; Hagenbund; Wendland; Wiener Kunstgeschichte; TBLA.

ILG Johann, Lehrer, Schriftsteller und Journalist.

Geb. 3.2.1874, Zell am Pettenfirst; gest. 1939?; röm.-kath. – I. absolvierte das Gymnasium in Freinberg und die Theologische Diözesan-Lehranstalt in Linz. Nach der Priesterweihe studierte er an der Universität Innsbruck Germanistik; Dr. phil. Seit 1902 unterrichtete er als Mittelschullehrer am Bischöflichen Gymnasium Kollegium Petrinum und war Mitarbeiter des „Linzer Volksblattes“. 1931 wurde er zum Studienrat ernannt. Er veröffentlichte zur Theatergeschichte, Mundartdichtung und Heimatliteratur. 1933–1937 wurden Lesungen seiner Gedichte „die Singende Geige“ oder „der Hund des Maler Munch“ über das Radio übertragen.

T Wiener Allgemeine Zeitung (unter Klarnamen; ilg.)

L Linzer Tagblatt 24.1.1931; Kosch.

KALMER Joseph, Schriftsteller, Journalist und Übersetzer.

Geb. 17.8.1898, Nehrybka (Galizien); gest. 9.7.1959 Wien; mosaisch. – Seine Essays und Kurzgeschichten erschienen in den Tageszeitungen „Der Abend“, „Das kleine Blatt“ und das „Neue Wiener Tagblatt“. K. begann 1920 seine Tätigkeit als Übersetzer und beherrschte zahlreiche Sprachen wie etwa Französisch, Polnisch, Italienisch, Tschechisch und Russisch. Durch die Übersetzung eines Gedichts lernte er den in Wien lebenden Ungarn Lajos Kassák kennen. Aus diesem Kontakt ergab sich die Mitarbeit an der von Kassák gegründeten Avantgardezeitschrift „MA“ (dt. heute). Nachdem nur ein österreichischer Staatsbürger als Herausgeber einer Zeitschrift fungieren konnte, übernahm K. 1921–1924 offiziell diese Funktion. Eine von K. Ende 1924 verfasste Rezension zu der Kassák-Ausstellung bei Würthle fiel sehr kritisch aus, was auf ein Zerwürfnis zwischen den beiden hindeutet. Als Übersetzer arbeitete er u.a. noch für den Kunsthändler Max Hevesi oder die Zeitschrift „Der Kuckuck“. In den 1930ern unternahm er eine Reise nach Abessinien. 1938 emigrierte er von der Tschechoslowakei aus nach London. Im Exil wurde er Science Editor im Ministry of Information und Korrespondent des „Argentinischen Tagesblatt“ in Buenos Aires. Nach Ende des Krieges gründete er eine literarische Agentur und leitete einige Jahre die Londoner Redaktion der Wiener Kulturzeitschrift „Plan“.

Z Das Zelt, Der Aufschwung, Die Wage, Menorah, Renaissance

L Neues Österreich 17.8.1958; WZ 11.7.1959; Heuer; Konstantin Kaiser, Nicht fremde Welten. Der Lyriker, Übersetzer Joseph Kalmer, in: *IWK. Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst*, Bd. 2, 1987, S. 52–55.

KAPRALIK Eduard, Schriftsteller und Journalist.

Geb. ca. 1865; gest. Wien, 29.1.1924; mosaisch. – Er absolvierte sein Studium der Rechtswissenschaften an der Universität Wien. Danach war K. von 1899 bis 1923 Kunstreferent

der „Volks-Zeitung“. 1922 erschien „Geschichten aus dem Trödeladen“, 1924 noch „Susannes Gorilla und andere Novellen“ und eine Monographie über den Künstler Michael Blümhuber. Aus den Tagebüchern von Arthur Roessler geht hervor, dass die beiden befreundet waren. Ansonsten ist bis dato nur wenig über ihn bekannt.

T Volks-Zeitung (-ik., e. -ik.)

L WZ 24.1.1924; NFP 25.1.1925; Heuer.

KARPFEN Fritz (Friedrich), Schriftsteller.

Geb. Wien, 21.2.1897; gest. ebenda, 26.8.1952. – K. erlangte Bekanntheit durch eine dreiteilige Buchreihe über die europäische Gegenwartskunst; der 3. Band handelt von der österreichischen Kunst. Eine von ihm 1930 verfasste Rezension zu der Kollektivausstellung Karl Hofers in der Galerie Würthle führte in Wien zu einem größeren Skandal. Er emigrierte nach Frankreich und kehrte erst nach Ende des Zweiten Weltkrieges wieder nach Wien zurück.

T Der Tag (unter Klarnamen; F. K., tz), Der Abend (tz), Wiener Sonn- und Montagszeitung (unter Klarnamen)

L WZ 27.8.1952; Kürschner, 1973.

LEBER Hermann Rudolf, Verleger.

Geb. Montabaur (Deutschland), 6.8.1900; gest. ?. – L. studierte Literatur- und Kunstgeschichte an den Universitäten in Freiburg im Breisgau, Wien und Köln. Er promovierte 1924 an der Universität Köln mit einer Arbeit über die Wirkung Rembrandts auf die deutsche Malerei. 1925 kehrte L. nach Wien zurück und wurde Redaktionssekretär der Zeitschrift „Österreichs Bau- und Werkkunst“. 1926 war er als Lektor für den Krystall-Verlag in Wien und 1927–1930 für den Piper-Verlag in München tätig. Anfang der 1930er-Jahre war er für den Almathea-Verlag tätig und übernahm 1932 die Funktion des Schriftleiters der Zeitschrift „Belvedere“. Durch seine Verbindungen nach München war er Mitglied der Reichsschrifttumskammer und illegales Mitglied der NSDAP in Österreich. 1934–1938 spielte er eine wesentliche Rolle bei der Übernahme des Zsolnay-Verlags.

Z Belvedere, Der Augarten

L Kürschner, 1952; Murry G. Hall, *Die Österreichische Verlagsgeschichte*, 2 Bände, Wien 1985, hier die Online-Edition, <http://verlagsgeschichte.murrayhall.com> (Zugriff 11.3.2016).

LIEBSTÖCKL Hans, Schriftsteller und Journalist.

Geb. Wien, 26.2.1872; gest. Wien, 24.4.1934; röm.-kath. Sohn des Offiziers Fritz Liebstockl und von Paula Fischer; verheiratet mit der Opernsängerin Olga, geb. Klebinder. – L.

absolvierte das Gymnasium in Prag und studierte danach Jus und Philosophie an den Universitäten Prag und Wien. Am Konservatorium in Wien studierte er Geige. Gustav Davis, der Eigentümer der Tageszeitung „Reichswehr“, entdeckte sein journalistisches Talent und beschäftigte ihn als Musikkritiker. Neben seiner schriftstellerischen Tätigkeit war er auch als Übersetzer von Bühnenstücken tätig und verfasste selbst mehrere Stücke für die Oper wie z.B. „Aphrodite“, „Quo vadis“ und „Schmuck der Madonna“. 1925 wurde er Chefredakteur der Zeitschrift „Die Bühne“ und später auch Herausgeber des „Neuen Illustrierten Extrablatts“. Er unternahm Reisen nach Amerika, Tunis, Ägypten, die Türkei, Frankreich, Norwegen und Deutschland.

T Wiener Sonn- und Montagszeitung (unter Klarnamen)

L Prager Tagblatt 27.4.1934; Wiener Salonblatt 6.5.1934; Czeike; ÖBL; Planer; Wer ist's?, 1935.

LOHS Karl, Schriftsteller.

Z Der Friede, Die Wage

LOOS Adolf, Architekt und Schriftsteller.

Geb. Brünn (Brno, Tschechien), 10.12.1870; gest. Kalksburg bei Wien, 24.8.1933; röm.-kath. Sohn des Bildhauers und Steinmetzmeisters Adolf Loos d. Ä. (1829–1879) und der Marie Hertl (1833–1921); verheiratet in 1. Ehe mit der Schauspielerin Lina Obertimpfler (1882–1950), in 2. Ehe mit der Tänzerin Elsie Altmann (1899–1984) und in 3. Ehe mit Claire Beck (1904–1941). – L. besuchte 1885–1889 die Gewerbeschule in Reichenberg und Brünn. Er leistete seinen Militärdienst 1889/1890 als Einjährig-Freiwilliger und studierte bis 1893 an der Technischen Hochschule in Dresden. Danach lebte er drei Jahre in den USA (u.a. Chicago, New York, Philadelphia und St. Louis). Nach seiner Rückkehr nach Wien 1896 war er für kurze Zeit Mitarbeiter im Büro von Karl Mayreder in Wien. 1897 machte er sich dann als Architekt selbstständig. In dieser Zeit begann er seine theoretisch-schriftstellerische Arbeit. 1903 gründete er die Zeitschrift „Das Andere. Ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich“. Seine Ideen und Konzepte vermittelte er auch durch zahlreiche Vorträge, wovon „Ornament und Verbrechen“ im Jahr 1911 der wohl bekannteste war. Er gründete 1912 eine eigene Bauschule, die bis 1922 existierte. 1921/1922 wurde L. zum Chef des Siedlungsamtes der Stadt Wien ernannt. 1922–1928 hielt er sich in Paris auf. Dort stand er sowohl mit österreichischen Exilanten in Kontakt als auch mit der dortigen Avantgarde-Community. Anlässlich seines 60igsten Geburtstages widmete ihm der Hagenbund im Dezember 1930 eine eigene Ausstellung. Er war ab 1923 Societaire des Salon d'Automne in Paris, ab 1926 Mitglied Société cooperative d'Architectes und ab 1930 Ehrenmitglied der Zentralvereinigung der Architekten Österreichs.

T Neues 8-Uhr-Blatt (unter Klarnamen)

L WZ 31.12.1930; Architektenlexikon; Czeike; Kosesl; NDB; ÖBL; Friedrich Achleitner, Adolf Loos. Ein Maurer, der nie Latein gelernt hat, in: Jochen Jung (Hg.), *Österreichische Porträts*, 2 Bände, Salzburg/Wien 1985.

MARKOWITZ Alfred, Journalist.

Geb. 1877 ?; gest. ?. – M. studierte Kunstgeschichte in Wien und war als Amateur ab 1910 Mitglied im Aquarellisten-Club des Wiener Künstlerhauses. Eine größere Bekanntheit erreichte er erstmals 1919 mit einer Publikation über Henrik Ibsen. M. folgte 1921 Arthur Roessler als Kritiker der „Arbeiter-Zeitung“ nach. Er blieb bis zum offiziellen Verbot durch den austrofaschistischen Ständestaat 1934 als Journalist bei dieser Zeitung tätig. Er war Gründungsmitglied der „Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien“ und engagierte sich in der Arbeiterbewegung. 1932 hielt er Radiovorträge über die aktuellen Ausstellungen in der Kunstschau und der Secession. Über sein weiteres Schicksal ist bis dato wenig bekannt.

T Arbeiter-Zeitung (A. M.)

L Hagenbund; Künstlerhaus; Radio Wien, 15.1.1932, 8.4.1932; Archiv des Vereins für Geschichte der Österreichischen Arbeiterbewegung.

MENKES Hermann, Schriftsteller und Journalist.

Geb. 15.7.1869, Brody (Polen); gest. 12.6.1931, Wien; mosaisch. Sohn des Kaufmanns Jakob L. Menkes und der Betty Lewin. – M. studierte in Wien und Berlin neben Kunstgeschichte u.a. auch Literatur. Während seiner Berliner Zeit hatte er regen Kontakt zur dortigen künstlerischen Bewegung der 1890er-Jahre. Er begann schon früh als Theaterkritiker für die „Wiener Allgemeine Zeitung“, die „Wiener Rundschau“ und „Die Zeit“ zu arbeiten. Ab 1903 war er auch eine Zeit lang als Chefredakteur für das neugegründete „Czernowitzer Tagblatt“ tätig. Danach ging er nach Wien und begann als Kunstreferent für das „Neue Wiener Journal“ zu arbeiten, wo er Balduin Groller nachfolgte. Literarische Beiträge erschienen im „Berliner Tagblatt“ und der „Frankfurter Zeitung“. Durch seine Novellen über das Leben in den jüdischen Ghettos Galiziens erlangte er auch als Schriftsteller Bekanntheit.

T Neues Wiener Journal (unter Klarnamen; H. M., h. m.)

L NWJ 13.6.1931; Hagenbund; Kosel, 1906; Planer, Wer ist's?, 1935; Wininiger.

MÜLLER Robert, Schriftsteller und Verleger.

Geb. 29.10.1887, Wien; gest. 27.8.1924 (Selbstmord), Wien. Sohn eines Kaufmanns. – M. studierte 1907–1909 Germanistik und Philologie an der Universität Wien. 1909–1911 lebte

er vorübergehend in Amerika. 1912 wieder zurück in Wien, war er Mitarbeiter zahlreicher Avantgarde-Zeitschriften und leitete den „Akademischen Verband für Musik und Literatur“. Während des Ersten Weltkriegs war er 1916–1917 als Leiter der „Belgrader Nachrichten“ und 1918 der „Österreichisch-Ungarischen Finanzpresse“ tätig. Danach wurde er auf Vermittlung Robert Musils Mitarbeiter der „Prager Presse“ und gab 1922–1924 die *Muskete* heraus. Bei der Gründung des Literaria-Verlags 1918 war er maßgeblich beteiligt und leitete diesen ab 1922 auch als Geschäftsführer. Heute gilt er durch seine Essays als Hauptvertreter des Aktivismus in Österreich. Wie Franz Ottmann war auch er Mitglied des „Bund der geistig Tätigen“.

Z Der Anbruch (r. m.), *Die Wage*

L ÖBL; Paul Raabe, *Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus*, Stuttgart 1985, S. 351–352; Murry G. Hall, *Die Österreichische Verlagsgeschichte*, 2 Bände, Wien 1985, hier die Online-Edition, <http://verlagsgeschichte.murrayhall.com/> (Zugriff 26.7.2016).

MÜNZ Ludwig, Kunsthistoriker und Galeriedirektor.

Geb. Wien, 6.1.1889; gest. München, 7.3.1957; mosaisch. Sohn des Journalisten Bernhard Minz (seit 1913 Münz) und der Josefine Labin. – M. studierte Jus, Philosophie und Kunstgeschichte an den Universitäten Wien und Hamburg. Nach seiner Promotion wurde er Mitglied des 1. Kunsthistorischen Instituts in Wien bei Max Dvořák, lehrte 1918–1925 an den verschiedenen Wiener Volkshochschulen und ging 1923–1926 nach Hamburg, um dort an der Bibliothek von Aby Warburg mitzuarbeiten. 1933 war er an der Neuaufstellung der Antikensammlung des Museums für Kunst und Industrie beteiligt. 1938–1947 emigrierte er nach England, wo er am Maudsley Mental Hospital arbeitete und sich mit den Zeichnungen Kranker beschäftigte. Nach seiner Rückkehr 1947 nach Wien übernahm er die Leitung der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste.

Z Belvedere, *Die graphischen Künste*, *Der Friede*

L Czeike; NDB; Wendland; Gustav Künstler, In Memoriam Ludwig Münz, in: *Alte und moderne Kunst. Österreichische Zeitschrift für Kunst, Kunsthandwerk und Wohnkultur*, 2. Jg., 3.4.1957, S. 27–29.

MUSIL Robert, Schriftsteller und Journalist.

Geb. Klagenfurt, 6.11.1880; gest. Genf, 15.4.1942. Sohn des Hochschulprofessors Adolf von Musil (1846–1924); verheiratet ab 1911 mit Martha Heimann. – Ursprünglich für den Militärdienst vorgesehen, besuchte er eine Militärschule in Eisenstadt und Mährisch Weißkirchen. Brach die Ausbildung ab und studierte an der Technischen Hochschule Brünn; schloss 1901 als Diplomingenieur ab. Danach arbeitete er 2 Jahre als Assistent an der Tech-

nischen Hochschule Stuttgart. Studierte anschließend an der Universität Berlin Philosophie und Psychologie; Promotion 1908. Nach dem Erfolg seines ersten Romans begann er 1906 mit seiner Arbeit als freier Schriftsteller und Journalist. 1911–1914 war er als Bibliothekar an der Technischen Hochschule Wien tätig. Als Offizier diente er im Ersten Weltkrieg und wurde 1919–1922 einige Jahre als Beamter im Bundesministerium für Heereswesen eingesetzt. Danach war er wieder als freier Schriftsteller tätig. Sein Hauptwerk, der „Mann ohne Eigenschaften“, an dem M. unermüdlich von 1925 bis zu seinem Tod weiterarbeitete, blieb unvollendet. Kunstkritische Texte erschienen von ihm nicht nur in Wiener Tageszeitungen, sondern u.a. auch im „Prager Tagblatt“. Er lebte 1931–1933 in Berlin und kehrte dann wieder nach Wien zurück. 1938 emigrierte er in die Schweiz. Seine Werke wurden von den Nationalsozialisten verboten. Er gewann zahlreiche Literaturpreise wie z.B. 1923 den Kleist-Preis oder 1924 den Kunstpreis der Stadt Wien.

T Der Tag (unter Klarnamen)

L Czeike; Killy; ÖBL.

OTTMANN Franz, Kunsthistoriker und Schriftsteller.

Geb. Wien, 29.1.1875; gest. Wien, 30.3.1962. Ursprünglich aus Norddeutschland stammende Familie, Sohn des Händlers Hermann Ottmann und der Olga Fraude. – O. studierte Jus und Kunstgeschichte in Wien; Promotion 1903. Studienreisen führten ihn nach Deutschland, Frankreich und England. Danach 1906–1907 Volontär an der Kupferstichsammlung der Hofbibliothek (heute Nationalbibliothek). Seitdem als freier Schriftsteller tätig, so u.a. ab 1915 als Referent für die Kunstzeitschrift „Die Kunst“ in München tätig. Er war Mitglied in der von Franz Kobler 1918 ins Leben gerufenen Vereinigung „Bund der geistig Tätigen“ und dort zuständig für die literarische Gruppe. Ab 1922 war er Schriftführer des Vereins der Museumsfreunde und arbeitete an zahlreichen seiner Ausstellungen mit. Ottmann war auch einer der Mitbegründer des Österreichischen Kulturbundes, der mehrere Präsentationen im Hagenbund veranstaltete. Daneben versuchte er sich auch als Autor für Theaterstücke. O. war Mitglied des P.E.N-Clubs. Nach 1938 wurde er in die Reichsschrifttumskammer aufgenommen, konnte sich aber nur mit kleineren Nebenbeschäftigungen wie z.B. Führungen und Artikel für die Zeitschrift „Kunst dem Volk“ über Wasser halten.

Z Belvedere, Der Friede, Der Strahl, Die bildenden Künste, Die graphischen Künste, Die Wage, Österreichische Kunst

L NWT 20.1.1942; Wer ist's, 1935, 1937; P.E.N; Hagenbund; Schedlmayer.

POGLAYEN-NEUWALL Stephan, Kunsthistoriker.

Geb. Pola (Pula, Kroatien), 25.12.1888; gest. Wien, März 1951; jüdische Großeltern. Sohn

der Präsidentin des Wiener Frauenerwerbsverein Gabrielle Freiin von Neuwall. – P. studierte in Wien Kunstgeschichte und promovierte 1913 mit einer Arbeit über „Ein altchristlicher Hochzeitsschrein aus dem Silberschatz vom Esquilin“. Er emigrierte 1939 nach Italien, lebte von kleineren Übersetzungsarbeiten und kehrte erst 1945 wieder zurück nach Wien.

Z Der Cicerone (St. Poglayan-Neuwall), Das Zelt

L Archiv der Universität Wien; *Restitutionsbericht der Stadt Wien 2003*, hrsg. v. Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur, S. 52–54.

ROCHOWANSKI Leopold Wolfgang, Schriftsteller, Journalist, Verleger, Tänzer und Künstler.

Geb. Zuckmantel (Zlaté Hory, Tschechien), 3.8.1885; gest. Wien, 13.9.1961. Sohn des Notars Leopold Rochowanski und der Anna Blažek; verheiratet. – R. Studierte Jus und Philosophie an der Universität Wien. 1912 gab er eine Anthologie mit Mundartgedichten heraus. Seit 1913 war er als Redakteur des „Illustrierten Wiener Extrablatts“ und als Korrespondent für ausländische Zeitungen tätig. 1920 veröffentlichte er erstmals einen expressionistischen Lyrikband. Gemeinsam mit Ludwig Steinmetz organisierte er in den 1920ern die künstlerische Propagandavereinigung mit Aktionsbühne „Der Bücherkasten“. R., selbst Schüler Franz Čížeks, publizierte 1922 mit „Der Formwille der Zeit in der angewandten Kunst“ das Manifest des Wiener Kinetismus, einer Stilrichtung der Avantgarde mit Wiener Prägung. Oktober 1928 kuratierte er in Zusammenarbeit mit der Ständige Delegation der Wiener Künstlervereinigungen und dem S.V.U. Mánes eine Ausstellung moderner österreichischer Kunst in Prag. 1938 wurde R. mit einem Berufsverbot belegt. Nach dem Krieg arbeitete er zuerst als Feuilletonist (u.a. „Wiener Kurier“ und „Neues Österreich“), gründete 1948 den Agathon-Verlag in Wien, war 1946–1947 Herausgeber und Chefredakteur der Kunstzeitschrift „Die Schönen Künste“ und redigierte die Zeitschrift „Die literarische Welt“. R. war auch Mitglied des P.E.N.-Club und Vorstandsmitglied des neu gegründeten Österreichischen Schriftstellerverbands.

Z Die Pause (unter Klarnamen; L. W. R., R.), Der getreue Eckart

L WZ 2.8.1955; Wer ist's?, 1935, 1937, 1955; Bernhard Leitner (Hg.), *Leopold W. Rochowanski. 1885–1961*, 2 Bände, Ostfildern-Ruit 1995; TBLA; P.E.N.

RODEN Max (eigentlich Max Rosenstein), Schriftsteller und Journalist.

Geb. Wien, 21.7.1881; gest. New York, 22.3.1968; mosaisch. Verheiratet in 1. Ehe mit Ida Lindner und ab 1937 in 2. Ehe mit der Keramikünstlerin Sascha Kronbourg. – R. verbrachte seine ersten Lebensjahre in Shanghai, China. Nach seiner Mittelschulzeit in Deutschland kehrte er nach Wien zurück und maturierte hier. 1898–1906 studierte er Ma-

thematik, Physik und Chemie an der Technischen Hochschule und an der Universität Wien. Während seines Kriegsdienstes lernte er den Galeristen Otto Nirenstein kennen. 1906–1938 war R. als Redakteur der „Volks-Zeitung“ tätig, wo er in den 1920er-Jahren Eduard Kapralik als Kunstreferent nachfolgte. Bekanntheit erlangte er schon früh durch seine Essays und Gedichte. Lesungen von Roden wurden u.a. auch im Radio übertragen. Er war Mitglied im Wiener Journalisten- und Schriftstellerverein „Concordia“. 1940 emigrierte R. mit seiner Frau in die USA, wo er seine Tätigkeit als Kritiker und Korrespondent (u.a. „Aufbau. Das jüdische Monatsmagazin“, „New Yorker Staats-Zeitung“ und dem „Harold“) fortsetzen konnte.

T Volks-Zeitung (-n.)

L WZ 21.7.1956, 21.7.1961; Radio Wien, 17.7.1931 (m. Foto); Hagenbund; Wer ist's?, 1935; Emödi; P.E.N.; *Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933*, Bd. 2, 1983; Marie Tessmar-Pfohl, *Die Neue Galerie von 1923 bis 1928. Kunsthandel und Kunstpolitik im Wien der Zwischenkriegszeit*, Diplomarbeit Wien 2003, S. 155.

ROESSLER Arthur, Schriftsteller, Verleger, Journalist und Kunsthändler.

Geb. Wien, 20.2.1877; gest. Wien, 20.7.1955; röm.-kath. Sohn des Ingenieurs und Chemikers Simon Roessler und der Josefa, geb. Brauner; verheiratet mit Ida Roessler (1877–1961), geb. Lange, Schwester der Schauspielerin Hedwig Lange (1870–1960). – R. studierte Philosophie, Literatur- und Kunstgeschichte an der Universität Wien; Schüler von Franz Wickhoff. R. unternahm mehrfach Studienreisen die ihn nach Deutschland, Belgien, Frankreich, Italien und die Schweiz führten. In Wien besuchte er ab 1895 außerdem noch die Schule des Malers und Lebensreformers Karl Wilhelm Diefenbach. Um 1898 übersiedelte Roessler dann nach München, lebte dort 8 Jahre lang und arbeitete als freier Journalist u.a. für die „Allgemeine Zeitung“. 1905 kehrte er nach Wien zurück und arbeitete kurzzeitig in der Galerie Miethke, der damals wichtigsten Galerie für moderne Kunst in Wien. 1906 setzte er seine Tätigkeit als freier Buchautor und Kritiker in Wien fort. Er reiste für Alfred Reichert, einen in Paris lebenden Wiener Kaufmann, nach Frankreich und vermittelte eine Sammlung Alter Meister an die Galerie Miethke. Durch seine Arbeit an einer 2-bändigen Monographie über Ferdinand Georg Waldmüller kam er in Kontakt mit dem Galeristen Gustav Pisko, der ihn 1907–1908 als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter und künstlerischen Beirat anstellte. Von 1908–1922 war er als Kunstreferent für die „Arbeiter-Zeitung“ tätig. Seinen Wehrdienst leistete er 1915–1917 im k. k. Kriegsarchiv in Wien ab. 1919 betrieb R. gemeinsam mit Otto Maria Miethke-Gutenegg, dem Sohn des ehemaligen Galerie-Leiters, das „Haus der Jungen Künstlerschaft“. Für den 1919 gegründeten Avalun-Verlag war er bis 1924 als Geschäftsführer tätig. Danach war er 2 Jahre lang für den Österreichischen Werkbund organisatorisch tätig. Ab 1925 erschienen seine Rezensionen in den

„Wiener Neuesten Nachrichten“. R. engagierte sich in zahlreichen Vereinen wie z.B. dem Eckart-Bund, der Volkshochschule Urania oder dem P.E.N.-Klub. Er wurde auch zum Vizepräsidenten des Österreichischen Werkbundes gewählt. In seiner Funktion als Kunstreferent der RAVAG wurden ab 1934 seine Besprechungen des aktuellen Wiener Ausstellungsgeschehens auch im Radio übertragen. Während des Zweiten Weltkriegs blieben Ida und Arthur Roessler in Wien. 1941 kam es zu einem Zwischenfall, bei dem die Gestapo ein Konvolut an Briefen beschlagnahmte, die Roessler von der Tochter Rudolf von Alt überlassen bekommen hatte. Nach 1945 arbeitete er als freier Autor in Wien. Erfolgreiche Bücher wie „Die Stimmung der Gotik“, „Wien und seine Gärten“ oder seine Dannhauser-Monographie wurden neu aufgelegt. Seine journalistische Tätigkeit konnte er in der Tageszeitung „Neues Österreich“ und erneut in der „Arbeiter-Zeitung“ fortsetzen. Ein Vortrag unter dem Titel „Zur Kunst und Kulturkrise der Gegenwart“ erschien 1947 noch in Buchform. Mit den veränderten Lebens- und Arbeitsbedingungen kam er auf Grund seines fortgeschrittenen Alters aber immer schwerer zurecht. Auf Grund finanzieller Schwierigkeiten waren Ida und Arthur Roessler schließlich dazu gezwungen vom Verkauf der Kunstwerke aus ihrer umfangreichen Sammlung zu leben. 1952, zu seinem 75. Geburtstag, wurde ihm die Ehrenmedaille der Stadt Wien verliehen. 1955 wurde die 1.400 Kunstwerke umfassende Sammlung gegen eine Leibrente, die nach seinem Tod auf seine Frau Ida übergehen sollte, von der Stadt Wien übernommen.

T Arbeiter Zeitung (A. R.–r., –ss–, A. R., a. r.), Wiener Neueste Nachrichten (unter Klarnamen) | Z Der getreue Eckart, Deutsche Kunst und Dekoration, Die Aktion, Die graphischen Künste, Die Kunst für Alle, Innendekoration, Kunst und Kunsthandwerk, Kunst und Künstler, Sport und Salon

L Eduard Engels, Arthur Roessler, in: *Sport und Salon* 4, 1901; Kosel; Wer ist's?; 1909; Planer; Kosch (m. B.); *Wer ist wer in Österreich*, Neuausgabe, 1953; Czeike; Hagenbund; Ida Roessler (Hg.), *Würdigungen. Zwanzig Essays über Arthur Roessler*, 1929; Max Wagner, Im Dienste der Erziehung zur Kunst. Arthur Roessler zum 75. Geburtstag, in: *Büchergilde Gutenberg* 28, 1952; Hans Bisanz, Arthur Roessler als Kritiker, in: Bernhard Seyringer (Hg.), *Schreiben für den Fortschritt. Die Feuilletons der Arbeiter-Zeitung*, Linz 2009, S. 64–69; Tobias G. Natter (Hg.), *Schiele & Rössler. Der Künstler und sein Förderer*, Ausst.-Kat. Wien Museum 8.7.–10.10.2004, Ostfildern-Ruit 2004 (= Sonderausstellung Wien Museum 313); Ursula Storch, Arthur Roessler und der Mythos Egon Schiele, in: Helmut Friedel/Helena Pereña (Hg.), *Egon Schiele. „Das unrettbare Ich“*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München (3.12.2011 – 4.3.2012), Köln 2011, S. 14–26; Das rote Wien, <http://www.dasrotewien.at/> Zugriff (27.7.2016).

SALTEN Felix (Pseudonym für Siegmund Salzmann), Schriftsteller und Journalist.

Geb. Budapest, 6.7.1869; gest. Zürich, 8.10.1945; mosaisch. S. entstammte einer Rabbinerfamilie; verheiratet ab 1902 mit der Burgschauspielerin Otilie Metzels. – Besuchte das Gymnasium in Wien. Studienreisen führten ihn nach Ägypten, Palästina und in die USA. Verfasste ab 1885 seine ersten Rezensionen für die Zeitschrift „Kunstchronik“. Seit 1893 war er journalistisch für die „Wiener Allgemeinen Zeitung“ tätig, zuerst als Theaterkritiker und später als Kunstreferent. Ab 1902 war er auch Feuilletonist für die Tageszeitung „Die Zeit“. Nach und nach schrieb er für die wichtigsten Zeitungen und Zeitschriften Österreichs und Deutschlands. 1902 gründete er das Kabarett „Jung-Wiener Theater Zum Lieben Augustin“. 1906–1910 arbeitete er in Berlin als Chefredakteur für die „Berliner Morgenpost“. In der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg frequentierte er die verschiedenen Wiener Cafés und gehörte zum Kreis „Jung Wien“ um Hermann Bahr. Während des Ersten Weltkriegs wurde er im Kriegsarchiv eingesetzt. Größere Bekanntheit bekam er durch die Verfilmung seines Buchs „Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde“ durch Disney. Salten folgte Berta Zuckerandl in den 1920er-Jahren als Kritiker der „Wiener Allgemeinen Zeitung“ nach. Er war 1927–1933 Präsident des Österreichischen P.E.N.-Clubs. 1939 emigrierte S. in die USA und übersiedelte nach Kriegsende nach Zürich.

T Wiener Allgemeine Zeitung (unter Klarnamen, f. s.)

L Czeike; Emödi; ÖBL; Wer ist's?, 1937; Kosch Wilhelm, *Deutsches Theaterlexikon*, Bd. 3, 1992.

SCHREDER Karl, Maler, Schriftsteller und Journalist.

Geb. Wien, 28.10.1863; gest. Wien, 22.11.1924. Sohn eines Oberlehrers. – Über seine Ausbildung ist wenig bekannt. Fest steht, dass Sch. Mitglied im Albrecht-Dürer-Verein war und dort mehrmals Landschaftsbilder ausstellte. Nach einer Artikelserie 1896 über bildende Kunst in der Zeitschrift „Kunst-Chronik“ erlangte er größere Bekanntheit. Seine Tätigkeit als Kritiker entfaltete er als langjähriger Kunstreferent der Tageszeitung „Deutsches Volksblatt“. Er war außerdem als Berater und später dann als Ausstattungschef der Wiener Volksoper tätig. Als Teil einer Stammtischgesellschaft traf er sich regelmäßig mit Schauspielern, Schriftstellern und anderen bekannten Wiener Persönlichkeiten wie z.B. Anton Amon, Rudolf Kalmar d. Ä., Georg Eckl und Hugo Greinz in der Gastwirtschaft „Lagerwaldl“ im 7. Bezirk.

T Deutsches Volksblatt (unter Klarnamen; Sch-r.)

L DVB 21.5.1922; RP 24.11.1924; Czeike; ÖBL.

SCHOBER, Arnold, Archäologe und Kunsthistoriker.

Geb. Windisch-Landsberg, 16.4.1886; gest. Graz, 15.8.1959; röm.-kath. Sohn des Gutsbe-

sitzers Ignaz Schober; verheiratet mit Maria, geb. Biederleithner. – Sch. besuchte das Gymnasium in Graz. Er studierte klassische Archäologie und neuere Kunstgeschichte an den Universitäten Graz, Wien, München und Berlin. Er war Schüler u.a. von Josef Stryzowski, Max Dvořák und Heinrich Wölflin; Promotion 1909. 1910–1912 war er, unterstützt durch ein Stipendium, in Athen. 1912 wurde er Assistent der archäologischen Sammlung der Universität Wien, habilitierte sich 1921 und wurde 1927 außerordentlicher Professor an der Universität Wien. 1945 wurde er vorzeitig in den Ruhestand versetzt. Studienreisen führten in nach Griechenland, Italien, Nordafrika, Kleinasien, Albanien und Montenegro. Er beteiligte sich an den Ausgrabungen in Elis und Ephesos. 1924 wurde er zum Ehrenmitglied der ungarischen archäologischen Gesellschaft ernannt.

Z Der Merker, Belvedere

L WZ 18.4.1924; Wer ist's?, 1935, 1937 und 1953.

SELIGMANN Adalbert Franz, Künstler, Lehrer und Journalist.

Geb. Wien, 2.4.1862; gest. Wien, 13.12.1945; röm.-kath. Sohn des Arztes und Medizinhistorikers Romeo Seligmann (1808–1892). – S. studierte an der Akademie der bildenden Künste in Wien und ab 1882 in München; Schüler von Christian Griepenkerl, Carl Wurzinger und Alexander (Sándor) Wagner. 1887 kehrte er nach Wien zurück und stellte erstmals im Künstlerhaus aus. Ab 1889 arbeitete S. als Lehrer für historische Kostümkunde und Kunstgeschichte am Wiener Konservatorium. Auf Anregung der Malerin Olga Prager gründete er 1897 die Wiener Kunstschule für Frauen und Mädchen, an der er gemeinsam mit Richard Harlfinger und Hermann Grom-Rottmayer bis in die 1930er unterrichtete. 1910 wurde die Schule von offiziellen Stellen anerkannt, der Name in Wiener Frauenakademie umbenannt und S. der Professorentitel verliehen. 1926–1932 stand er dieser Institution auch als Direktor vor. Er verfasste Kunstkritiken ab 1892 für das „Wiener Sonn- und Montagsblatt“, ab 1904 dann auch für die „Neue Freie Presse“ und ab 1918 für die Zeitschrift „Die moderne Welt“. In Opposition zur Avantgarde veröffentlichte er 1921 ein Essay mit dem Titel „Der sterbende Expressionismus“. Anfang der 1930er-Jahre folgt ihm Wilhelm Dessauer als Kritiker der „Neuen Freien Presse“ nach. Danach arbeitete er an einer Monographie unter dem Titel „Wer Wind sät [sic!], wird Sturm ernten“, einer kommentierten Gesamtausgabe seiner Rezensionen, die aber unvollendet blieb. S. war 1887–1937 ordentliches Mitglied der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens (Künstlerhaus).

T Neue Freie Presse (A. F. S.), Wiener Sonn- und Montagszeitung (Plein-air.) | Z Die moderne Welt

L AKL; Hagenbund; Maximilian Kaiser, *A.F.S. Essays und Kritiken* (1918–1933), Norderstedt 2015; ÖBL; Künstlerhaus; WBR.

STEINMETZ Ludwig, Schriftsteller.

Über St. ist bis dato wenig bekannt. Fest steht, dass er 1920 Beiträge für die Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk“ des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie verfasste bzw. mit Leopold W. Rochowanski die Vereinigung „Der Bücherkasten“ organisierte. Für die Graphikmappe „Die Stadt“ von Margarete Hammerschlag, die 1923 im Thyrsos-Verlag erschien, verfasste er das Geleitwort. In den 1930er Jahren hielt er Radiovorträge wie z.B. „Ist Photographie Kunst?“.

Z Die Pause, FORUM, Kunst und Kunsthandwerk

L Radio Wien 10.10.1930.

STERN Friedrich, Journalist.

Geb. 2.7.1848, Prostějov (Tschechien), gest. 31.8.1921, Wien; mosaïsch, ab 1874 evangelisch. Verheiratet ab 1874 mit Leopoldine Neuber. – St. studierte bis 1868 Jus und Medizin in Wien. St. begann in den 1870er-Jahren seine journalistische Tätigkeit als Kunst- und Theaterreferent verschiedener Wiener Tageszeitungen (u.a. „Deutsche Zeitung“, „Neues Fremden-Blatt“ und „Montags-Revue“). Bei der „Deutsche Zeitung“ war er auch stellvertretender Chefredakteur. Er wechselte um 1882 zu „Neues Wiener Tagblatt“ und war dort lange Jahre verantwortlicher Kunstreferent. Er war ab 1872 Mitglied im Wiener Journalisten- und Schriftstellerverein „Concordia“ und ab 1873 außerordentliches Mitglied der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens (Künstlerhaus).

T Neues Wiener Tagblatt (st.)

L Neues Fremden-Blatt 21.2.1874; Kosel; Künstlerhaus; ÖBL.

STIASSNY Melanie (geb. Thorsch), Kunsthistorikerin und Dozentin.

Geb. 25.3.1876, Wien; gest. 14.1.1966 Genf; röm.-kath (Eltern mosaïsch). Verheiratet ab 1896 mit dem Rechtsanwalt Karl Stiassny (gest. 1936). – St. besuchte 1886–1889 das Lyzeum des Frauenerwerbsvereines in Wien. Danach hatte sie Privatunterricht. Ab 1910 war sie Hospitantin an der philosophischen Fakultät der Universität Wien, bis 1917 besuchte sie regelmäßig kunsthistorische Vorlesungen und wurde 1919, nachdem sie ihre Matura nachgeholt hatte, als ordentliche Hörerin zugelassen. Bereits 1915 übernahm sie die Leitung der ostasiatischen Abteilung des kunsthistorischen Instituts. 1921 promovierte sie bei Josef Stryzgowksi. 1922 war sie gemeinsam mit Ernst Diez für die Organisation der Ausstellung „Ostasiatische Kunst“ im Museum für Kunst und Industrie verantwortlich. 1925 wurde u.a. auf ihre Initiative hin der „Verein der Freunde asiatischer Kunst und Kultur in Wien“ gegründet, in dem sie sich zuerst als Schriftführerin und 1929–1938 als stellvertretende Vorsitzende engagierte. 1939 emigrierte sie in die Schweiz, war in Genf 1941–1957 leitende Mitarbeiterin am Musée et Institut d’Ethnographie und 1943–1958 Privatdozentin an der

dortigen Universität. Sie wurde 1950 Ehrenmitglied der Schweizerischen Gesellschaft für Asienkunde.

Z Der Cicerone

L WZ 25.3.1956; Heuer 3; Wiener Kunstgeschichte; Andrea Brandstätter, *Verein der Freunde Asiatischer Kunst und Kultur in Wien. Ein Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte über die Entstehung ethnologisch orientierter Ostasienforschung in Österreich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Diplomarbeit Wien 2000, S. 32–34; Eduard Horst v. Tscharnher, Melanie Stiassny. Zum Achtzigsten Geburtstag, in: *Asiatische Studien: Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft*, Bd. 9, H. 1–4, 1955, S. 1–4.

SOYKA Josef, Schriftsteller und Journalist.

Geb. Baden bei Wien, ?; gest. ebenda, 30.6.1935. – S. beschäftigte sich als einer der ersten mit der Kunst von Albin Egger-Lienz. Von 1927 bis 1928 übernahm er die Stelle des Pressereferenten des Wiener Künstlerhauses und sprach in dieser Funktion im Radio über die laufenden Ausstellungen. Neben seiner Tätigkeit als Kunstschriftsteller war S. auch Alpinist und engagierte sich im Österreichischen Alpenverein.

T Neues Wiener Tagblatt (unter Klarnamen), Wiener Allgemeine Zeitung (J. S., J. Soyka)

L Badener Zeitung 3.7.1935; Künstlerhaus; *Mitteilungen des Deutschen und Österreichischen Alpenverein* 57, 1935, S. 207.

TIETZE-CONRAT Erika, Kunsthistorikerin, Schriftstellerin und Sammlerin.

Geb. 20.6.1883, Wien; gest. 12.12.1958; christlich (jüdische Eltern). Tochter des Geschäftsmanns Hugo Conrat (eigentlich Cohn); verheiratet mit Hans Tietze. – T. studierte 1902–1905 Kunstgeschichte und Archäologie an der Universität Wien; Promotion 1905 bei Franz Wickhoff. Danach war sie als Privatgelehrte und Mitarbeiterin ihres Mannes bei der Denkmalinventarisierung tätig. Ihre Eindrücke aus einem Vortrag Johannes Ittens „Über das Beschreiben von Bildern“ veröffentlichte sie 1919 in der Zeitschrift „Die bildende Kunst“. Sie war 1923 Gründungsmitglied der „Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien“. 1939 gelang ihr gemeinsam mit ihrem Mann die Emigration in die USA. Sie setzte ihre wissenschaftliche Tätigkeit im Exil fort. 1955/1956 hielt sie eine Vorlesung an der Columbia University. Neben ihrer Arbeit zur Venezianischen Renaissancekunst publizierte sie in dieser Zeit noch eine Monographie über Georg Ehrlich.

T Der Neue Tag (E. T.) | Z Die graphischen Künste, Menorah

L Wendland; Almut Krapf-Weiler (Hg.), *Die Frau in der Kunstwissenschaft. Texte 1908–1958*, Wien 2007.

TIETZE Hans, Kunsthistoriker, Beamter und Sammler.

Geb. Prag, 1.3.1880; gest. New York, 11.4.1954; mosaisch. Sohn des Regimentsarztes Siegfried Tietze; verheiratet mit der Kunsthistorikerin Erica Tietze, geb. Conrat. – Er studierte in Wien bei Franz Wickhoff und Alois Riegel Kunstgeschichte. T. war 1905 als Assistent tätig, 1906 als Beamter des Denkmalamts und 1908 als Privatdozent für Kunstgewerbe an der Universität Wien. Seine Tätigkeit als Kritiker begann er 1911 beim „Fremden-Blatt“. Während des Ersten Weltkrieges war Tietze bis 1917 als Reserveoffizier eines Artillerieregiments zu Ausbildungszwecken in Wien eingesetzt und kam erst 1918 an die italienische Front. 1919 wurde er als Referent in das Unterrichtsministerium berufen und war dort treibende Kraft bei der Museumsreform. Er sammelte Kunstwerke von z.B. Oskar Kokoschka, Johannes Itten und Georg Ehrlich. 1920 wurde er zum außerordentlichen Professor und 1923 zum Ministerialrat im Unterrichtsministerium ernannt. Nach Zunehmen des Widerstands legte er 1925 sein Amt nieder und betätigte sich als freier Journalist und Kritiker. Bei seinen kunsthistorischen Forschungen, sowie bei seinen Kritiken arbeitete er eng mit seiner Frau zusammen. T. initiierte 1923 die Gründung der „Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien“. Er setzte sich zeitlebens für die Kunst der Avantgarde ein und versuchte diese auch durch Ausstellungsprojekte einem breiteren Publikum zu vermitteln. Das Ehepaar Tietze hielt sich 1937–1938 auf Grund längerer Forschungsreisen in Westeuropa bzw. Italien auf. Im April 1939 erfolgte die Emigration in die USA. Im Exil unterrichtete er kurze Zeit an der Colombia-University in New York.

T Arbeiter-Zeitung (mit Klarnamen), Der Neue Tag (H. T., H. Tietze), Fremden-Blatt (mit Klarnamen), Neues Wiener Journal (mit Klarnamen), Neues Wiener Tagblatt (mit Klarnamen), Wiener Zeitung (mit Klarnamen) | Z Belvedere, Der Ararat, Der Cicerone, Der Kampf, Der Kunstwanderer, Die bildenden Künste, Die graphischen Künste, Die Kunst für alle, Forum, Kunst und Künstler, Kunstchronik, Österreichische Kunst

L WZ 21.4.1954; Hagenbund; Planer; Wer ist's?, 1935; Wininger; Susanne Gerold, *Hans Tietze (1880–1954). Eine Biographie*, Dissertation Wien 1985.

TRAUTZL Viktor, Journalist, Schriftsteller und Lehrer.

Geb. Wien, 13.4.1888; gest. Wien, 30.3.1956; röm.-kath. Sohn des Landesschulinspektor Viktor Trautzl (geb. 1857) und von Josefine, geb. Schmidt; verheiratet mit Elfriede Jäckel. – T. studierte Germanistik und Romanistik sowie Kunst- und Musikgeschichte an der Universität Wien. Nach seinem Studienaufenthalt an der Sorbonne in Paris kehrte er wieder nach Wien zurück, war ab 1911 als Mittelschullehrer tätig und promovierte 1913 in Germanistik. Bevor er 1914 zum Kriegsdienst eingezogen wurde schrieb er bereits kleinere Artikel, meist Buchbesprechungen, für die „Reichspost“. Nach Kriegsende wurde T. von Friedrich Funder als Kunstreferent der „Reichspost“ angeworben. Er war dort zuerst gemeinsam

mit dem Maler Josef Reich tätig und ab 1919 für diese Funktion allein verantwortlich. Er veröffentlichte Beiträge auch im „Grazer Tagblatt“, der „Kölner Volkszeitung“ und der „Königsberger Hartungschens Zeitung“. Er verfasste zahlreiche Monographien über Künstler, Romane und Theaterstücke. Außerdem engagierte er sich in verschiedenen Berufs- und Kulturverbänden wie z.B. der Wiener Volkshochschule Urania, dem Eckart-Bund oder dem Katholischen Schriftstellerverband. 1936 wurde T. zum Direktor des Bundesrealgymnasiums in Wien VII ernannt. 1938 wurde er gemäßregelt und beendete seine Tätigkeit als Kritiker. Nach 1945 wurde er in den Wiener Gemeinderat gewählt. 1952, ein Jahr vor seiner Pensionierung, wurde ihm der Titel Hofrat zuerkannt. Er war u.a. Mitglied des Eckart-Bundes, Mitglied der Wiener Urania, nach Seligmann von 1932 bis 1938 Präsident des Kunstkritikerverbandes und ab 1935 Ehrenmitglied des Schubertbundes.

T Reichspost (Dr. Tr., Dr. T., Dr. V. Tr., V. T., V. Tr., v. t., tr.) | Z Der getreue Eckart, Wiener Illustrierte Zeitung

L WZ 13.4.1958; Hagenbund; Planer; Wer ist's?, 1935; Walter Frenzel, Direktor Hofrat Dr. Viktor Trautzl †, in: *Jahresbericht Bundesrealgymnasium und Realgymnasium Simmering 1963/64*, Wien 1964, S. 18; Archiv der Universität Wien.

ULLMANN Ludwig, Schriftsteller, Theaterkritiker und Journalist.

Geb. Wien, 2.4.1887; gest. New York, 8.9.1959; mosaisch. Sohn des Bankiers Adolf Ullmann (gest. 1914) und der Amalie (gest. 1922). – U. studierte Deutsche Philologie an der Universität Wien. 1912–1934 war er Chefredakteur der „Wiener Allgemeinen Zeitung“. 1917–1918 gab er gemeinsam mit Otto Schneider die Avantgardezeitschrift „Der Anbruch“ in Wien heraus. Seine Aufsätze, Gedichte und Rezensionen erschienen auch in anderen Zeitschriften (z.B. „Der Ruf“, „Die neue Wirtschaft“, „Der Strom“ oder „Aufbau“). Ab 1935 war er als freier Theaterkritiker und Schriftsteller tätig. 1938 flüchtete er über Ungarn und die Schweiz nach Paris. 1942 gelang ihm schließlich die Emigration in die USA. Er war dort Journalist bzw. Korrespondent (z.B. „Neuen Österreich“, „New Yorker Staats-Zeitung“, „Mittag“ und „Saarbruecker Zeitung“). Im Exil beschäftigte sich U. auch mit der österreichischen Theatergeschichte. Er war Mitglied des österreichischen P.E.N.-Zentrums und des Stage and Screen Club of Foreign Press, New York.

T Wiener Allgemeine Zeitung (L. U.) | Z Der Anbruch

L Heuer; P.E.N.; *Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933*, Bd. 2, 1983.

### UNBEKANNTE Kritiker in Tageszeitungen und Wochenzeitungen.

Darunter fallen alle jene Kritiker und Kritikerinnen deren Rezensionen nicht unter dem jeweiligen Klarnamen erschienen sind, sondern mit einem Autorenkürzel gezeichnet wurden und im Zuge der Recherche nicht aufgelöst werden konnten.

T Neues 8 Uhr-Blatt (-nt-, f-a.), Neues Wiener Tagblatt (M. Z.), Ostdeutsche Rundschau (A. R. Franz, A. R. F., Prof. T., R. F., r. f.), Volks-Zeitung (H. P.), Wiener Allgemeine Zeitung (Ast., Ef, -r., A., dlb., K.), Wiener Mittag (A. P., H. H., Dr. J.), Wiener Morgenzeitung (-L, Dr. H. SchL), Wiener Sonn- und Montagszeitung (e. a.)

### WACHA Robert, Beamter, Maler und Journalist.

Geb. Hollerschau (Holešov, Tschechien), 24.5.1887; gest. ?. Sohn des Hofrats und Sicherheitsbeamten Zdenko Wacha und von Irene Wacha, geb. von Sulzbeck; verheiratet mit Maria Hatschka; Vater des Museumsdirektors Georg Wacha (1928–2009). – W. besuchte das Gymnasium in Ungarisch Hradisch (Uherské Hradiště, Ungarn). Danach studierte er Jus an den Universitäten Jena, München und Wien, Promotion 1911 an der Universität Wien. Seine Beamtenkarriere begann er als Konzepts-Praktikant bei der Mährischen Statthalterei in Brünn, 1914 wurde er der Bezirkshauptmannschaft in Olmütz zugewiesen. Im Ersten Weltkrieg war er Oberstleutnant bei der Artillerie. Nach dem Krieg war er als Ministerialbeamter tätig, 1925 wurde er schließlich Sektionsrat im Bundesministerium für Handel und Verkehr und 1940 Ministerialrat. Ab 1923 war er außerdem auch externer Mitarbeiter des „Neues Wiener Tagblatt“ und betätigte sich als Maler. Bekanntheit erlangte er erstmals 1925 mit einer Monographie über Fritz Lach. 1927 gehörte er zu den Gründungsmitgliedern und dem Vorstand des „Eckart-Bundes“. Er war nicht nur Kritiker, sondern hielt auch zahlreiche Vorträge wie z.B. „Die Stellung der Kunst in unserer Zeit“ (Vortrag im Künstlerhaus, 1930) oder „Die gegenwärtige Kunst als Gegenwartskunst“ (Radiovortrag, 1931). Seine Rezensionen erschienen in den 1930er-Jahren auch im Brünner Tagesboten. Nach 1945 leitete er als Ministerialrat eine Abteilung im Bundesministerium für Handel und Wiederaufbau. Seine Kritikertätigkeit fand 1966–1971 Fortsetzung in der Arbeit für das Österreichische Biographische Lexikon.

T Neues Wiener Tagblatt (R. W-a.)

L Linzer Tages-Post 20.11.1927; Radio Wien 4.7.1930; Künstlerhaus; AUW; Materialsammlung des Österreichischen Biographischen Lexikons und biographische Dokumentation, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien.

### WEIXLGÄRTNER Arpád, Kunsthistoriker und Galeriedirektor.

Geb. Wien, 6.4.1872; gest. Göteborg, 2.2.1961; röm.-kath. Unehelicher Sohn des Budapester Bürgermeisters János Sar-Szent-Miklósi von Radoca (1835–1926) und der Schauspiele-

rin Wilhelmine Weixelgärtner (1843–1918); verheiratet mit der Künstlerin Josephine Theresia Weixlgärtner (1886–1981), geb. Neutra. – W. studierte zuerst Jus und dann Kunstgeschichte an der Universität Wien. Er promovierte 1899 bei Franz Wickhoff mit einer Doktorarbeit über die Kunst Albrecht Dürers. 1899–1900 war er Stipendiat am archäologisch-epigraphischen Institut. Seit 1900 war er im Kupferstichkabinett der Hofbibliothek beschäftigt und wurde daran im Anschluss 1906 Kustos im Kunsthistorischen Museum. Dort war er anfangs für die Sammlung Plastik und Kunstgewerbe, dann für die Gemäldegalerie zuständig. Ab 1920 war er Schatzmeister und von 1931–1933 leitete er die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums. Trotz seiner Pensionierung im Jahr 1934 blieb er bis 1938 in seiner Funktion als Schatzmeister tätig. Durch die jüdische Herkunft seiner Frau wurde er gezwungen diese Funktion aufzugeben. 1938–1945 blieb er in Wien, emigriert aber nach einem Wohnungsbrand 1946 nach Schweden. Dort lehrte er an verschiedenen schwedischen Universitäten. Er war 1902–1933 als Generalsekretär der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ tätig und redigierte – eine Zeitlang gemeinsam mit Gustav Glück – die vom Verein herausgegebene Zeitschrift „Die graphischen Künste“. Für diese Zeitschrift verfasste er zahlreiche Essays zur zeitgenössischen Druckgraphik.

Z Die bildenden Künste, Belvedere, Kunst und Kunsthandwerk, Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wiener Illustrierte Zeitung

L Czeike (m. B.); Wiener Kunstgeschichte; Wendland.

WEYR Siegfried, Maler, Schriftsteller und Journalist.

Geb. Velyki Mosty (Ukraine), 24.4.1890; gest. Wien 21.3.1963. Sohn des Kavallerieoffiziers Eduard Weyr und der Marie Gräfin von Reischach; verheiratet mit Helene Merdinger. – W. wurde durch seinen Onkel Rudolf Weyr gefördert. Er studierte Kunstgeschichte an der Universität Wien und Malerei an der Akademie der bildenden Künste Wien. 1914–1918 war er als Oberleutnant im Ersten Weltkrieg. Danach war er Redakteur für die Tageszeitung „Wiener Mittag“ und 1928–1924 für die Zeitschrift „Der Kuckuck“. Er war auch Maler und Schriftsteller. 1938 emigrierte W. in die USA. Nach seiner Rückkehr nach Wien im Jahr 1947 war er wieder als Journalist für den „Wiener Kurier“ tätig. W. war Mitglied des Österreichischen P.E.N.-Zentrums, des Wiener Journalisten- und Schriftstellerverein „Concordia“ und des Vereins für Geschichte der Stadt Wien. 1959 wurde er mit dem Goldenen Verdienstzeichen der Republik Österreich ausgezeichnet.

T Ostdeutsche Rundschau (S. W.), Wiener Mittag (S. W.)

L Czeike; Planer; *Österreichischer P.E.N. Club*, bearb. v. Johann Gunert 1959; *Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933*, Bd. 2, 1983.

ZUCKERKANDL Berta, Schriftstellerin und Journalistin.

Geb. Wien, 13.4.1864; gest. Paris, 16.10.1945; mosaisch. Tochter des Zeitungsherausgebers Moritz Szeps (1835–1902); verheiratet mit dem Arzt und Anatomieprofessor Emil Zuckerkandl (1849–1910). – Sie betrieb gemeinsam mit ihrem Mann den bekanntesten Wiener Salon. Dadurch ergaben sich für sie umfangreiche Kontakte zu Politikern, Schriftstellern, Künstlern und Wissenschaftlern. Zu Gast in ihrem Salon waren u.a. Sigmund Freud, Gustav Klimt und Arthur Schnitzler. Ihre Erlebnisse schilderte sie in dem autobiographischen Werk „Österreich intim. Erinnerungen 1892 bis 1942“. Anlässlich des durch die Eröffnung der „Sonderausstellung für Malerei und Plastik“ 1911 entstandenen Skandals, ergriff sie Partei für den Hagenbund und intervenierte an höchster Stelle. 1938 wanderte sie über Frankreich nach Algerien aus.

T Fremdenblatt (unter Klarnamen, B. Z), Neues Wiener Journal, Neues Wiener Tagblatt, Wiener Allgemeine Zeitung (B. Z) | Z Der Anbruch

L Hagenbund; ÖBL; *Frauen in Bewegung*, <https://fraueninbewegung.onb.ac.at/node/2787> (Zugriff 15.6.2020).

## 8.4 Ereignisliste

Die nachfolgende Gesamtliste stellt eine Zusammenstellung aller bis dato bekannten Ausstellungsereignisse dar. Sie basiert auf einer Auswahl von thematischer Literatur wie z.B. „*Tendenzen der österreichischen Malerei zwischen 1918 – 1938 und ihre Relationen zur europäischen Kunst des 20. Jahrhunderts*“ von Antonia Hoerschelmann oder dem Ausstellungskatalog „*Die verlorene Moderne. Der Künstlerbund Hagen 1900 – 1938*“. Ergänzend zu solchen Standardwerken liefern eine Reihe neuerer Monographien und Diplomarbeiten zu Teilgebieten der Wiener Avantgarde zusätzliche Informationen.<sup>520</sup>

Durch das Zusammenführen der verschiedenen Einzellisten zu einem größeren Ganzen entstand ein Raster an bekannten Ausstellungsorten und Institutionen. Dieser Raster diente dann als Ausgangsbasis für eine systematische und zeitintensive Grundlagenforschung in den Archiven der Österreichischen Nationalbibliothek, der Wienbibliothek im Rathaus und der Bibliothek der Wiener Arbeiterkammer, bei der die Daten von bekannten Ausstellungen überprüft und von neuentdeckten Ereignissen hinzugefügt werden konnten. Ein glücklicher Umstand war dabei die fortschreitende Digitalisierung der historischen Zeitungs- und Zeitschriftenbestände durch das Projekt ANNO (ÖNB), die Di-

---

520 Vgl. dazu Anm. 21, 22 und 38.

*gitale Bibliothek* der Universität Heidelberg, *DigiZeitschriften* (Digi Zeitschriften e.V.) oder die Datenbank *Der Literarischer Expressionismus Online* (de Gruyter Verlag), welche die Recherche der Artikel und Ereignisse um einiges vereinfachte (Abb. 36).

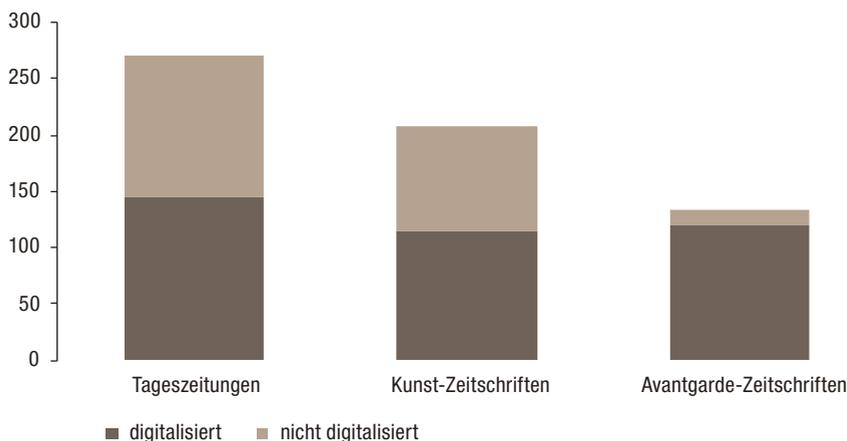


Abb. 36: Das Diagramm zeigt den Stand der Digitalisierung von 2013 gemessen an den Jahrgängen der relevanten Periodika. Bis 2017 gab es einen Fortschritt von 10,5 % bei den Tageszeitungen, 6,25 % bei den Kunst-Zeitschriften und 5,9 % bei den Avantgarde-Zeitschriften.

Als zeitlicher Horizont wurde die Zeit zwischen dem Ende des Ersten Weltkriegs 1918 und dem Beginn des Ständestaates 1933 gewählt. Zwischen 1914 und 1918 waren die Ausstellungsaktivitäten in Wien durch den Krieg weitestgehend zum Erliegen gekommen. Viele der Künstler waren zum Kriegsdienst eingezogen worden. Die Vereinsgebäude der Genossenschaft, der Secession und des Hagenbundes wurden zu Militärkrankenhäusern umfunktioniert. Der Wirtschaftsverband und die Galerien beschränkten ihre Aktivitäten auf Fürsorgeprojekte für Kriegsversehrte oder Waisen. Die politischen Veränderungen unter dem Ständestaat beeinflussten wiederum die Kritikertätigkeit und das Pressewesen nachhaltig. Deshalb stellte das Jahr 1933 den Endpunkt für diese Dokumentation der Ereignisse dar.

Die Liste ist nach der Größe und Bekanntheit der relevanten Institutionen gegliedert. Jene Ausstellungen, die dunkelgrau hinterlegt sind, wurden als Ereignisse der Avantgarde vorausgewählt, weil sie in der entsprechenden Forschungsliteratur als solche beschrieben werden. Das Datum gibt jeweils den

bekanntem Zeitpunkt der Ausstellungseröffnung an. Belegt sind diese Zeitpunkte durch entsprechende Kataloge oder Plakate. Falls kein genaues Datum zu einem Ereignis angeführt wird, war keine entsprechende Quelle mehr zu eruieren.

<b>Ausstellungsereignisse der Wiener Secession</b>	<b>Datum</b>
Gedächtnis Heinrich Gollob . . . . .	01.01.1918
49. Ausstellung (Expressionisten) . . . . .	02.03.1918
50. Ausstellung (Expressionisten) . . . . .	01.04.1918
Ausstellung baukünstlerischer Wettbewerbsarbeiten . . . . .	01.08.1918
51. Ausstellung (Ernst Stöhr, Max Kurzweil) . . . . .	01.09.1918
52. Ausstellung (Bildnisse) . . . . .	01.12.1918
53. Ausstellung (Josef Engelhardt) . . . . .	01.03.1919
54. Ausstellung (Ludwig Bauer, Richard Harlfinger, Anton Nowak usw.) . . . .	01.04.1919
54. Ausstellung (mit Hagenbund, Freie Vereinigung) . . . . .	01.06.1919
55. Ausstellung (Herbstausst., 10 Künstler) . . . . .	01.10.1919
Deutsche Künstler . . . . .	01.12.1919
57. Ausstellung (Frühjahrsausstellung) . . . . .	01.04.1920
Sommerausstellung . . . . .	01.07.1920
58. Ausstellung (Freiland Bund werktätiger Künstler Stmks.) . . . . .	01.10.1920
59. Ausstellung . . . . .	01.12.1920
60. Ausstellung (Winterausstellung) . . . . .	04.03.1921
61. Ausstellung (Frühjahrsausst., Münchener Secession) . . . . .	01.04.1921
62. Ausstellung (Sommerausstellung) . . . . .	01.07.1921
63. Ausstellung (Herbstausst. mit Kärntner Kunstverein) . . . . .	01.10.1921
64. Ausstellung (Nachlass Franz Metzner) . . . . .	01.12.1921
65. Ausstellung (Winterausstellung) . . . . .	01.02.1922
66. Ausstellung (Frühjahrsausstellung) . . . . .	01.04.1922
67. Ausstellung (Neuerwerbungen Albertina) . . . . .	01.10.1922
68. Ausstellung (Herbstausstellung) . . . . .	01.11.1922
69. Ausstellung (Winterausstellung, März) . . . . .	01.02.1923
70. Ausstellung (Handzeichnungen 19. Jhdt.) . . . . .	01.03.1923
71. Ausstellung (25-Jahre-Jubiläum) . . . . .	01.05.1923
72. Ausstellung (Sommerausstellung) . . . . .	01.07.1923
73. Ausstellung (von Fügler bis Klimt) . . . . .	01.09.1923
74. Ausstellung (Herbstausstellung, Neue Münchener Secession) . . . . .	01.11.1923
75. Ausstellung (Neuerwerbungen Albertina) . . . . .	01.01.1924

76. Ausstellung (Winterausstellung, Ludwig Bauer, Rudolf Wacker, Wilhelm Thöny usw.) . . . . .	01.02.1924
77. Ausstellung (Julius Hüther, Willy Jäckel, Junge Kunst Berlin) . . . . .	01.04.1924
78. Ausstellung (Meisterwerke Renaissance) . . . . .	01.06.1924
79. Ausstellung (internat. Kunstaussstellung) . . . . .	11.09.1924
80. Ausstellung (Herbstaussstellung) . . . . .	01.11.1924
81. Ausstellung (Winterausst. Secession Graz) . . . . .	01.01.1925
82. Ausstellung (franz. Meister d. 19. Jhdts.) . . . . .	01.03.1925
83. Ausstellung (Max Slevogt) . . . . .	03.05.1925
84. Ausstellung (Abel Pann-Jerusalem) . . . . .	01.08.1925
85. Ausstellung (Herbstaussstellung) . . . . .	01.10.1925
86. Ausstellung (christl. Kunst) . . . . .	01.12.1925
87. Ausstellung (Jahrhundertschau dt. Malerei) . . . . .	01.03.1926
88. Ausstellung . . . . .	01.05.1926
89. Ausstellung (Stadtbild Wien in bild. Kunst) . . . . .	01.09.1926
90. Ausstellung (Herbstausst., Hans Tichy) . . . . .	01.10.1926
91. Ausstellung (schwed. Kunst) . . . . .	18.02.1927
92. Ausstellung (Frühjahrsausst., Josef Gaßler, Sergius Pauser) . . . . .	01.04.1927
93. Ausstellung (Frühjahrsausst., August Brömse) . . . . .	01.05.1927
94. Ausstellung (repräsentative Tiroler Kunstausst.) . . . . .	01.07.1927
95. Ausstellung (Meisterwerke engl. Malerei 3 Jhdte.) . . . . .	01.09.1927
96. Ausstellung (Herbstausst., Herbert Boeckel) . . . . .	26.11.1927
97. Ausstellung (poln. Kunst) . . . . .	18.02.1928
98. Ausstellung (Frühjahrsausst., Carl Schuch, Otto Dill) . . . . .	21.04.1928
99. Ausstellung (Gedächtnis Gustav Klimt) . . . . .	27.06.1928
100. Ausstellung (vereinslose Künstler) . . . . .	11.07.1928
101. Ausstellung (internat. Aktaussstellung) . . . . .	01.10.1928
102. Ausstellung (Ludwig Bauer, Rudolf Jettmar, Franz Wacik) . . . . .	22.12.1928
103. Ausstellung (künstl. Gestalten des Kindes Methode Thettler) . . . . .	24.01.1929
104. Ausstellung (Kunstschau) . . . . .	23.02.1929
105. Ausstellung (Frühjahrsausstellung) . . . . .	13.04.1929
106. Ausstellung (Sonderausstell. mit Kollektionen Friedrich König, Josef Engelhart, Heinrich Krausz usw.) . . . . .	01.06.1929
107. Ausstellung (Sommerausstellung) . . . . .	keine Daten
108. Ausstellung (Gedächtnis Ferdinand Schmutzer) . . . . .	17.09.1929
109. Ausstellung (Herbstaussstellung) . . . . .	16.11.1929
110. Ausstellung (3. Jahrhunderte vlämischer Kunst 1400–1700) . . . . .	11.01.1930
111. Ausstellung (chin. Malerei, japan. Holzschnitt) . . . . .	15.03.1930

112. Ausstellung (Frühjahrsausstellung Bund Österreichischer Künstler Kunstschau) . . . . .	01.05.1930
113. Ausstellung (Gedächtnis Anton Faistauer) . . . . .	16.09.1930
114. Ausstellung (Herbstausst., Robert Eigenberger, Richard Harlfinger usw.) .	08.11.1930
115. Ausstellung (Deutsche Kunst der Gegenwart) . . . . .	31.12.1930
116. Ausstellung (norweg. Kunst) . . . . .	15.03.1931
117. Ausstellung (Frühjahrsausst.) . . . . .	18.04.1931
118. Ausstellung . . . . .	keine Daten
119. Ausstellung (Herbstausst., Gedächtnis Franz Barwig) . . . . .	01.09.1931
120. Ausstellung (türk. Kunst) . . . . .	01.01.1932
121. Ausstellung (Frühjahrsausst., Das neue Fresko) . . . . .	01.04.1932
122. Ausstellung (Algerien in der französischen Kunst) . . . . .	26.09.1932
Ausstellung 10 Jahre Architektur um Peter Behrens . . . . .	01.11.1932
123. Ausstellung (Herbstausstellung mit Sonderschau „Das Genrebild von heute“) . . . . .	01.12.1932
124. Ausstellung (Das Leben der Frau. Mode-, Sitten- und Spottbilder aus 6 Jhdten.) . . . . .	01.03.1933
125. Ausstellung (Frühjahrsausst.) . . . . .	25.04.1933
WIPA internat. Postwertzeichenausstellung . . . . .	24.06.1933
126. Ausstellung (Sommerausst.) . . . . .	10.07.1933
127. Ausstellung (kirchliche Kunst) . . . . .	01.08.1933
128. Ausstellung . . . . .	keine Daten
129. Ausstellung . . . . .	keine Daten
130. Ausstellung (Herbstausst.) . . . . .	25.10.1933
131. Ausstellung . . . . .	keine Daten

### Ausstellungsergebnisse des Hagenbundes

### Datum

Kollektion als Teil der 50. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreich Secession-Wien . . . . .	20.04.1918
54. Ausstellung der Wiener Secession . . . . .	01.06.1919
36. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen . . . . .	22.06.1920
Graphische-Ausstellung und Kollektivausstellung Architekt-Z.V. Hans Hloucal	01.10.1920
[37.] Ausstellung des Künstlerbundes Hagen (Teil 1) . . . . .	01.11.1920
Ausstellung von Arbeiten der Mitglieder des Wirtschaftsverbandes mit Nachfolgender Auktion . . . . .	04.01.1921
[37.] Ausstellung des Künstlerbundes Hagen (Teil 2) . . . . .	12.01.1921
38. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen . . . . .	01.03.1921
[39.] Frühjahrsausstellung des Künstlerbundes Hagen . . . . .	06.05.1921
Ausstellung der Entwürfe für das zu erbauenden Krematorium . . . . .	01.08.1921

40. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen . . . . .	01.09.1921
Jubiläumsausstellung des Albrecht Dürer-Bundes im Hagenbund . . . . .	15.11.1921
[5.] Ausstellung der Freien Bewegung und mit einer Kollektive von Ernst Wagner . . . . .	12.01.1922
16. Jahresausstellung des Österreichischen Künstlerbundes . . . . .	18.02.1922
[41.] Frühjahrsausstellung des Künstlerbundes Hagen . . . . .	01.04.1922
Verkaufsausstellung Österreichischer Kunst in Rio de Janeiro . . . . .	29.08.1922
Výstavy Künstlerbund Hagen . . . . .	01.09.1922
[42.] Herbstausstellung des Künstlerbundes Hagen . . . . .	26.10.1922
17. Jahresausstellung des Österreichischen Künstlerbundes . . . . .	27.01.1923
Gyjűteményes Kiállítása. 9. A bécsi Hagenbund festőművész tagjai és Kövesházi Kalmár Elza Szobrászművész . . . . .	18.02.1923
[43.] Frühjahrsausstellung des Künstlerbundes Hagen 1923 . . . . .	01.04.1923
Ausstellung des Albrecht Dürer-Bundes in der Zedlitzhalle	10.06.1923
Ausstellung des Prager Vereines Bildender Künstler S.V.U. Mánes . . . . .	15.09.1923
11. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstlerinnen Österreichs . . . . .	04.11.1923
2. Ausstellung der Galerie Flechtheim und der Kunsthandlung Würthle . . . . .	28.11.1923
[45.] Graphische Herbstausstellung des Künstlerbundes Hagen . . . . .	01.12.1923
18. Jahresausstellung des Österreichischen Künstlerbundes . . . . .	12.01.1924
23. Hauptausstellung des Albrecht Dürer-Bundes . . . . .	01.02.1924
Die Unentwegten – Prag. Antonin Trčka – Wien . . . . .	06.04.1924
[47.] Frühjahrsausstellung des Künstlerbundes Hagen 1924 . . . . .	11.05.1924
Kollektivausstellung Max Oppenheimer MOPP . . . . .	01.09.1924
Österreichische Kunst-Ausstellung 1900 – 1924 . . . . .	18.09.1924
Graphische Ausstellung des Künstlerbundes Hagen . . . . .	01.11.1924
1. Ausstellung der Künstlerzunft Die Hand . . . . .	28.11.1924
12. Jahresausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs . . . . .	01.01.1925
19. Jahresausstellung des Österreichischen Künstlerbundes . . . . .	08.02.1925
24. Hauptausstellung des Albrecht Dürer-Bundes . . . . .	29.03.1925
Österreichische Kunst-Ausstellung in Nürnberg und Augsburg . . . . .	04.05.1925
50. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen, 25 Jahre . . . . .	09.05.1925
Osztrák reprezentatív képzőművészeti Kiállítás . . . . .	16.05.1925
Verkaufsausstellung im Hagenbund . . . . .	01.09.1925
29 <sup>th</sup> London Exhibition of the International Society of Sculptors, Painters & Gravers . . . . .	07.11.1925
Ausstellung der SVUM im Hagenbund . . . . .	08.11.1925
Kunst-Ausstellung St. Pölten . . . . .	21.11.1925
51. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen . . . . .	01.12.1925
13. Jahresausstellung Vereinigung Bildender Künstlerinnen Österreichs . . . . .	01.02.1926

Jubiläumsausstellung des Albrecht Dürer-Bundes . . . . .	01.03.1926
Gedächtnisausstellung des Malers Theodor Freiherr von Ehrmanns . . . . .	07.03.1926
XV. Esposizione Internazionale d'Arte della Citta di Venezia . . . . .	26.04.1926
52. Ausstellung des Hagenbundes . . . . .	01.05.1926
Sommerausstellung Österreichischer Künstlerbund . . . . .	14.06.1926
Kollektivausstellung Josef Humplik und Hildegard Jone . . . . .	07.09.1926
Gedächtnisausstellung Lovis Corinth . . . . .	16.11.1926
Verkaufsausstellung im Warenhaus Gerngroß . . . . .	01.12.1926
[53.] Ausstellung des Hagenbundes . . . . .	28.12.1926
Kollektiv-Ausstellung der Malerin Elisabeth Weber-Fülöp . . . . .	22.01.1927
21. Jahresausstellung Österreichischer Künstlerbund . . . . .	26.02.1927
Seconda Esposizione Internazionale dell'incisione moderna . . . . .	01.04.1927
26. Hauptausstellung Albrecht Dürer-Bund . . . . .	03.04.1927
2. Ausstellung Künstlerzunft Die Hand . . . . .	05.05.1927
54. Ausstellung des Hagenbundes . . . . .	22.05.1927
Grosse Alpine Kunstausstellung . . . . .	02.09.1927
Gesamtschau österreichischer Kunst der Gegenwart . . . . .	25.09.1927
14. Jahresausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs . .	06.11.1927
55. Ausstellung des Hagenbundes . . . . .	01.12.1927
UME – Uj művészek egyesülete. . . . .	01.01.1928
Kunst-Ausstellung des Zentralverbandes bildender Künstler Österreichs . . . .	01.02.1928
Meisterwerke Österreichischer Malerei aus dem XIX. Jahrhundert . . . . .	04.02.1928
Sowjetrussische Ausstellung . . . . .	08.03.1928
Albrecht Dürer-Bund 27. Hauptausstellung . . . . .	06.05.1928
56. Ausstellung des Hagenbundes . . . . .	01.06.1928
Concours et Exposition d'Art olympique . . . . .	12.06.1928
Ausstellung im Rahmen des Wiener Sängerfestes . . . . .	01.07.1928
Österreichische Kunstausstellung . . . . .	08.09.1928
Gedächtnisausstellung Egon Schiele . . . . .	15.10.1928
57. Ausstellung des Hagenbundes . . . . .	01.12.1928
Elida-Preis . . . . .	10.12.1928
Max Slevogt. Zum 60. Geburtstag des Künstlers . . . . .	01.01.1929
Albrecht Dürer-Bund 28. Hauptausstellung . . . . .	17.02.1929
Ausstellung Hagenbund Lovis Corinth . . . . .	23.03.1929
58. Ausstellung des Hagenbundes . . . . .	25.05.1929
Exposicion Internacional de Barcelona 1929 . . . . .	30.07.1929
Denkmäler Altrussischer Malerei . . . . .	01.09.1929
Hagen Umělecký spolek Videňský . . . . .	01.09.1929
[59.] Graphische Herbstausstellung Hagenbund . . . . .	11.11.1929

Hagenbund – Ferdinand Georg Waldmüller . . . . .	25.01.1930
Albrecht Dürer-Bund 29. Jahresausstellung . . . . .	23.03.1930
30. Jahr. 60. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen . . . . .	23.04.1930
Wystawa wspolczesnej sztuki Austrjackiej . . . . .	10.05.1930
Zwei Jahrhunderte Kunst der Frau in Österreich . . . . .	26.05.1930
Internationale Kunstausstellung Karlsbad 1930 . . . . .	01.06.1930
24. Jahresausstellung des Österreichischen Künstlerbundes . . . . .	14.06.1930
Photo-Fach-Ausstellung . . . . .	07.09.1930
Ausstellung moderner österreichischer Gemälde in den USA . . . . .	01.10.1930
Russische Kunst von Heute . . . . .	25.10.1930
Ausstellung Graphik . . . . .	05.12.1930
Europäische Plastik . . . . .	30.01.1931
Österreichische Ausstellung. Kunst und Kunstgewerbe . . . . .	22.02.1931
Albrecht Dürer-Bund 30. Jahresausstellung . . . . .	12.04.1931
62. Ausstellung Künstlerbund Hagen . . . . .	09.05.1931
Johann Strauss-Ausstellung . . . . .	13.06.1931
2. Internationale Kunstausstellung Karlsbad . . . . .	29.07.1931
5. Ausstellung des Verbandes Bildender Künstlerinnen und Kunsthawerkerinnen „Wiener Frauenkunst“ . . . . .	10.10.1931
[63.] Graphik-Ausstellung Hagenbund . . . . .	11.11.1931
Moderne Österreichische Malerei . . . . .	12.12.1931
Sammlung Carl von Reininghaus . . . . .	24.01.1932
Malende Dichter und Dichtende Maler . . . . .	18.02.1932
31. Jahresausstellung des Albrecht-Dürer-Bundes . . . . .	02.04.1932
64. Ausstellung des Hagenbundes . . . . .	01.05.1932
Sommerausstellung des Hagenbundes . . . . .	01.07.1932
17. Jahresausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen . . . . .	15.10.1932
[65.] Ausstellung des Hagenbundes . . . . .	13.11.1932
Segelflugausstellung Robert Kronfeld . . . . .	01.01.1933
Internationale graphische Ausstellung „Der Tanz“. Gotik bis Gegenwart . . . . .	29.01.1933
32. Jahresausstellung des Albrecht-Dürer-Bundes . . . . .	18.03.1933
66. Ausstellung des Hagenbundes . . . . .	19.04.1933
Notgeldausstellung . . . . .	01.06.1933
Mittelalterliche religiöse Plastik aus Österreich. . . . .	31.08.1933
Kakteenausstellung . . . . .	01.09.1933
Ludwig Ferdinand Graf Gedächtnisausstellung . . . . .	16.11.1933
67. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen . . . . .	01.12.1933

<b>Ausstellungsereignisse der Bewegung/Freien Bewegung</b>	<b>Datum</b>
Ausstellung Künstlergruppe Bewegung . . . . .	01.06.1918
Kollektivausstellung Johannes Itten . . . . .	08.05.1919
1. Ausstellung Freie Bewegung . . . . .	05.06.1919
Kollektivausstellung Wilhelm Schnarrenberg . . . . .	01.10.1919
2. Ausstellung Freie Bewegung . . . . .	20.12.1919
Kollektivausstellung Erich Heckel . . . . .	01.09.1920
Kollektivausstellung Bela Uitz . . . . .	01.11.1920
3. Ausstellung Künstlergruppe Freie Bewegung . . . . .	15.01.1921
Gruppenausstellung Freie Bewegung bei Fritz Gurlitt in Berlin . . . . .	18.09.1921
4. Ausstellung Künstlergruppe Freie Bewegung . . . . .	12.01.1922

<b>Ausstellungsereignisse des Wiener Kinetismus</b>	<b>Datum</b>
Jahresausstellung der Klasse für Ornamentale Raumlehre (Museum für Kunst und Industrie) . . . . .	1920
Jahresausstellung der Klasse für Ornamentale Raumlehre (Fichtegasse) . . . .	01.06.1921
Jahresausstellung der Klasse für Ornamentale Raumlehre (Fichtegasse) . . . .	1922
Jahresausstellung der Klasse für Ornamentale Raumlehre (Fichtegasse) . . . .	01.06.1923
Wanderausstellung der Klasse für Ornamentale Formen in Holland . . . . .	1923
Wanderausstellung der Klasse für Ornamentale Formen in den U.S.A . . . . .	1923
Jahresausstellung „Außen- und Innendekoration zu einem modernen Gesellschaftshaus mit Theateranbau“ der Klasse für Ornamentale Raumlehre . . . . .	28.06.1924
Wanderausstellung der Klasse für Ornamentale Formen in den U.S.A . . . . .	1924
Jahresausstellung der Klasse für Ornamentale Raumlehre (Fichtegasse) . . . .	1925
Wanderausstellung der Klasse für Ornamentale Formen in den U.S.A . . . . .	1925
Beteiligung „Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ Paris 1925 . . . . .	1925
Jahresausstellung „Der Bau des Raumes“ der Klasse für Ornamentale Formenlehre (Fichtegasse) . . . . .	1926

<b>Ausstellungsereignisse kleinerer Künstlervereine</b>	<b>Datum</b>
Ausstellung Neue Vereinigung im Konzerthaus . . . . .	13.04.1919
Ausstellung Bund geistig Tätiger im Künstlerhaus . . . . .	19.04.1919
Ausstellung Freie Vereinigung in der Sezession . . . . .	01.06.1919
Ausstellung des Sonderbundes. Graphik, Malerei im Haus der jungen Künstlerschaft . . . . .	1919

2. Ausstellung. Das neue Auge – Aquarelle, Zeichnungen und Graphik im Haus der jungen Künstlerschaft . . . . .	01.07.1919
Ausstellung Die Unabhängigen im Haus der jungen Künstlerschaft . . . . .	1919
Kollektivausstellung Carry Hauser im Haus der jungen Künstlerschaft . . . . .	1919
Ausstellung Die Wage im Haus der jungen Künstlerschaft . . . . .	1919
Ausstellung Der Regenbogen im Haus der jungen Künstlerschaft . . . . .	1920

### **Ausstellungsergebnisse der Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien**

#### **Datum**

Ausstellung Anton Hanak im Theseus-Tempel . . . . .	21.04.1923
Ausstellung Béla Uitz im Museum für Kunst und Industrie . . . . .	01.05.1923
Ausstellung Dagobert Peche im Museum für Kunst und Industrie . . . . .	01.09.1923
Ausstellung Georg Kolbe im Theseus-Tempel . . . . .	07.11.1923
Ausstellung Deutsche Kleinplastik im Theseus-Tempel . . . . .	01.12.1923
Ausstellung Emil Nolde im Künstlerhaus . . . . .	11.03.1924
Russische Kunstausstellung Neue Galerie . . . . .	27.02.1924
Internationale Kunstausstellung in der Secession . . . . .	11.09.1924
Internationale Ausstellung neuer Theater Techniken im Konzerthaus Wien . . . . .	24.09.1924
Das Gesicht der Zeit im Künstlerhaus . . . . .	19.09.1925
Französische Kunst der Gegenwart im Künstlerhaus . . . . .	05.03.1926
Albert Reuss in der Galerie Würthle . . . . .	01.10.1926
Das Werden eines Kunstwerkes im Museum für Kunst und Industrie . . . . .	01.10.1927
Georg Krista in der Neuen Galerie . . . . .	20.04.1928
Die Kunst in unserer Zeit im Künstlerhaus . . . . .	22.03.1930
Malende Dichter und dichtende Maler im Hagenbund . . . . .	18.02.1930

### **Ausstellungsergebnisse der Galerie Würthle**

#### **Datum**

Gustav Klimt als Zeichner . . . . .	26.04.1920
Johannes Fischer . . . . .	keine Daten
Farbholzschnitte Hans W. Glaser; Radierungen Henri Guérard . . . . .	keine Daten
Ludwig Heinrich Jungnickel . . . . .	keine Daten
Egon Schiele. Zeichnungen . . . . .	keine Daten
Julius Zimpel. Gedächtnisausstellung . . . . .	01.02.1921
Saal 1: Lilly Steiner, Saal 2: Paul Klee und im graphischen Kabinett: Wilhelm Lehbruck . . . . .	01.03.1921
Graphik und Aquarelle Oskar Laske . . . . .	26.03.1921
Kollektion Heinz Fuchs . . . . .	06.05.1921
Saal 1 und 2: moderne Handzeichnungen (u.a. Itten) und im graphischen Kabinett: Honoré Daumier . . . . .	01.06.1921

3. Internationale Schwarz-Weiß-Ausstellung Salzburg . . . . .	19.08.1921
Lajos Kassák . . . . .	keine Daten
Max Pollak. Graphik . . . . .	keine Daten
Graphische Ausstellung . . . . .	01.07.1922
Künstlervereinigung „Der Fels“ . . . . .	01.10.1922
Felix Albrecht Harta . . . . .	keine Daten
Carry Hauser . . . . .	keine Daten
Ludwig Heinrich Jungnickel . . . . .	keine Daten
Nötscher Werkstätte. Anton Kolig und seine Schüler . . . . .	20.01.1923
1. Ausstellung der Werkstatt „Nötsch“ . . . . .	01.04.1923
Lilly Steiner, geb. Hoffmann . . . . .	10.04.1923
Franz Zülow, Hans Eder, Handzeichnungen Rodin . . . . .	01.05.1923
Ausstellung „Der Sturm“ . . . . .	01.06.1923
Hilde von Exner – Gedächtnisausstellung . . . . .	keine Daten
Albert Paris Gütersloh . . . . .	keine Daten
Ausstellung „Flechtheim Teil 1“ . . . . .	27.10.1923
Ausstellung „Flechtheim Teil 2“ . . . . .	14.12.1923
Mailänder-Ausstellung: Helene Funke, Lilly Steiner, Oskar Laske, Alfons Purtscher, Egon Schiele und Georg Merkel . . . . .	keine Daten
Viktor Tischler und Hans Reiffenstuel . . . . .	keine Daten
Carry Hauser . . . . .	01.02.1924
Saal 1 und 2: Fritz Gross, Jakob Löw, Leopold Gottlieb und im graphischen Kabinett: Lajos Kassák . . . . .	09.02.1924
Karikaturenausstellung . . . . .	28.03.1924
französische Impressionisten (Renoir, Cézanne, Courbet, Degas, Corot) . . . . .	01.03.1924
George Grosz, Jakoba van Heemskerck . . . . .	01.05.1924
Otto Dix . . . . .	keine Daten
Anton Romako . . . . .	keine Daten
Maurice Sterne . . . . .	keine Daten
Maurice de Vlaminck und José de Toquéres . . . . .	keine Daten
Georg Philipp Woerlen und Margarethe Hammerschlag . . . . .	keine Daten
Drei moderne Künstler: Fred Taubes, Alfred Leeb und Ernst Witasek . . . . .	01.02.1925
Graphik der letzten zwanzig Jahre . . . . .	01.07.1925
Grete Krakauer-Wolf, Fred Taubes und Viktor Tischler . . . . .	01.11.1925
Anton Kolig . . . . .	keine Daten
Georg Alexander Mathey . . . . .	keine Daten
„Sozialistische Kunst“ . . . . .	keine Daten
Herrmann Struck . . . . .	keine Daten
Ernst Wagner . . . . .	keine Daten

Künstlervereinigung „Der Fels“ . . . . .	keine Daten
Tina Blau – Gedächtnisausstellung . . . . .	26.04.1926
Egon Schiele . . . . .	keine Daten
Anton Hanak – Druckgraphiken und Zeichnungen, Albert Reuss . . . . .	keine Daten
Christian Schad . . . . .	01.01.1927
Viktor Tischler – Südfrankreich . . . . .	01.05.1927
Heinrich Ehmsen . . . . .	keine Daten
Grete Krakauer-Wolf . . . . .	01.10.1927
Herbert Ploberger . . . . .	keine Daten
Ernst Wagner . . . . .	19.08.1927
„Bilderschwemme. Auflösung einer Sammlung“ . . . . .	01.04.1928
Egon Schiele . . . . .	16.10.1928
Felix Albrecht Harta . . . . .	keine Daten
Gustav Klimt . . . . .	keine Daten
Moderne Kunst in Wien (Klimt, Kokoschka, Faistauer, Merkel, Dobrowsky, Ehrlich usw.) . . . . .	19.07.1929
Deutsche Kunst in Wien . . . . .	keine Daten
Sofie Korner . . . . .	keine Daten
Führer Moderner Deutscher Kunst der Gegenwart O.M. Bauhis – Rubin . . . . .	keine Daten
Kalifala Sidibé . . . . .	28.03.1930
Heinrich Schröder Landschaften . . . . .	01.02.1931
Anna Ticho; Sergius Pauser . . . . .	21.02.1931
Die Sammlung eines Wiener Kunstfreundes: vorwiegend Gemälde österreichischer Maler des 19. Jahrhunderts. . . . .	15.03.1931
„Zeichnungen. Drawings. Dessins.“ . . . . .	22.04.1931
Alfred Hawel . . . . .	10.04.1931
Kollektion Karl Fränkel . . . . .	22.05.1931
Ausstellung Pariser Maler der Gegenwart (Maillol, Laureinci, Chagall usw.) . . . . .	01.06.1931
Alice Reicher-Katscher . . . . .	24.09.1931
Hans Jean Egger; Franz von Zülow . . . . .	28.10.1931
Ludwig Heinrich Jungnickel . . . . .	13.12.1931
Alexander Jaray „Köpfe“ . . . . .	keine Daten
Josef Dobrowsky, Ernst Huber, Franz Lerch, Sergius Pauser, Alfred Wickenburg und Franz von Zülow . . . . .	24.05.1932
Fritz von Herzmanovsky-Orlando „Meran. Zeitlose Grotesken“ und Bettina Ehrlich, geb. Bauer . . . . .	keine Daten
Sommerausstellung (neben Klimt, Faistauer, Pauser usw. noch Anton Wimmer, Gottfried Richter) . . . . .	06.08.1932

Albert Reuss . . . . .	keine Daten
Ausstellung „Der Schnee“ (Georg Mayer-Marton u. a.) . . . . .	keine Daten
Fritz Wotruba . . . . .	keine Daten
Franz von Zülow . . . . .	keine Daten
Eine Wienerin zeichnet Japan. Clara Epstein . . . . .	28.01.1933
Ausstellung Winterlandschaften aus alter und neuer Zeit . . . . .	01.04.1933
Ludwig Heinrich Jungnickel. Bewegungsstudien bei Spiel, Sport und Tier . . . . .	07.04.1933
Michael van Kedziora. Ausstellung von Figurinen und Theaterimpressionen . . . . .	26.04.1933
Georg Merkel. Atelierausstellung . . . . .	13.05.1933
Frühjahrsausstellung. Blumenbilder österreichischer Maler des 19. und 20. Jahrhunderts . . . . .	25.05.1933
Ausstellung „Das Sonnenhaus“ (Oswald Haerdtl, Otto Breuer, Oskar Fischer, Franz Kuhn, Jacques Groag) . . . . .	15.06.1933
Sommerausstellung. Albin Egger-Lienz, Anton Faistauer, Egon Schiele . . . . .	keine Daten
Handzeichnungen des 19. und 20. Jahrhunderts (u.a. Rodin, Pettenkofen, Kokoschka, Maillol, Picasso) . . . . .	01.10.1933
Bettina Ehrlich, Lisl Salzer und Margarethe Hammerschlag . . . . .	12.11.1933

### **Ausstellungsereignisse der Neuen Galerie**

### **Datum**

Egon Schiele . . . . .	20.11.1923
Prof. G. v. Pojedajeff „Entwürfe zum Blauen Vogel“ . . . . .	01.01.1924
Ausstellung mit Kollektionen von Eberz, Faistauer und Jungnickel . . . . .	01.02.1924
Russische Ausstellung mit Werken von Kandinsky, Archipenko und Chagall . . . . .	15.02.1924
Edvard Munch . . . . .	08.03.1924
Paul Signac . . . . .	17.05.1924
Oskar Kokoschka I – Aquarelle, Zeichnungen und Graphik . . . . .	24.06.1924
Otto Rudolph Schatz – Gemälde, Aquarelle und Graphik, Mario Petrucci . . . . .	13.09.1924
Oskar Kokoschka II – Gemälde der Zeit . . . . .	13.10.1924
Max Slevogt . . . . .	31.10.1924
Weihnachtsmarkt Wiener Künstler . . . . .	01.12.1924
Marcel Vertes . . . . .	03.01.1925
Afred Kubin . . . . .	20.01.1925
Hugo Steiner . . . . .	06.03.1925
Max Beckmann; Ragnhild d’Ailly. Batiken . . . . .	28.03.1925
Amerikanische Ausstellung mit Werken von Pascin, Sterne, Biddle, Burlin, Diederich, Hartley und Barber . . . . .	24.04.1925
Anton Faistauer, Franz Probst, Otto Rudolf Schatz, Marianne Seeland, kunstgewerbliche Arbeiten von Anna Lesznai . . . . .	13.06.1925
Julius Zimpel . . . . .	06.10.1925

Ferdinand Georg Waldmüller, Kremerserschmidit . . . . .	21.11.1925
Erste Verkaufsausstellung . . . . .	19.01.1926
Caspar David Friedrich – Handzeichnungen . . . . .	10.04.1926
Gustav Klimt . . . . .	20.05.1926
Arthur Polzer-Hoditz . . . . .	26.06.1926
Ausstellung „Das unbekannte 19. Jhdt. in Werken österreichischer Kunst I“ . .	07.10.1926
Anton Faistauer – Skizzen und Entwürfe zum Salzburger Festspielhaus . . . .	10.11.1926
Weihnachtsmarkt Wiener Künstler . . . . .	04.12.1926
Lovis Corinth – Aquarelle, Handzeichnungen und Graphik . . . . .	07.11.1926
Max Thalmann . . . . .	07.01.1927
Ausstellung „Das unbekannte 19. Jhdt. in Werken österreichischer Kunst II“ . .	19.02.1927
Gedächtnisausstellung „Hans Thoma. Des Meisters graphisches Werk“ . . . . .	09.04.1927
Leopold Hauer – Gemälde, Handzeichnungen und Graphik . . . . .	30.04.1927
Karl Kotasz . . . . .	05.07.1927
Oskar Laske – Wiener Aquarelle . . . . .	17.09.1927
Philipp Friedrich Kaufmann . . . . .	23.10.1927
Zweite Verkaufsausstellung – Willi Nowak, Fritz Waerndorf . . . . .	01.12.1927
Kakteenausstellung . . . . .	15.12.1927
Wilhelm Thöny . . . . .	14.01.1928
Meisterwerke österreichischer Malerei aus dem 19. Jahrhundert . . . . .	04.02.1928
Georg Kirsta . . . . .	19.04.1928
Vincent Van Gogh – Gemälde . . . . .	05.05.1928
Arnold Clementschitsch . . . . .	25.09.1928
Egon Schiele Gedächtnisausstellung zum zehnten Todestag . . . . .	15.10.1928
Nicolaus Vadasz Gedächtnisausstellung im Palais Pálffy . . . . .	08.11.1928
Georg Mayer-Marton – Aquarelle aus Italien, Waldorfschulspielzeug . . . . .	04.12.1928
Robert M. Lawrence . . . . .	keine Daten
Max Slevogt. Zum 60. Geburtstag des Künstlers. Handzeichnungen und Graphiken . . . . .	14.01.1929
Dritte Verkaufsausstellung . . . . .	11.02.1929
Gedächtnisausstellung Lovis Corinth Gemälde und Graphik . . . . .	23.03.1929
Georg Merkel . . . . .	23.05.1929
Gemälde Alter Meister. Vierte Verkaufsausstellung . . . . .	10.07.1929
Russische Ikonen . . . . .	30.09.1929
Das Peter Altenberg-Zimmer . . . . .	keine Daten
Sergius Pauser . . . . .	04.11.1929
Akt und Portrait in der Photographie, Russischer Weihnachtsmarkt . . . . .	06.12.1929
Avantgarde Photo-Ausstellung Willy Riethof . . . . .	04.01.1930
Ferdinand Georg Waldmüller . . . . .	25.01.1930

Carl Hofer . . . . .	15.02.1930
Der Negermaler Kalifala Sidibé und kunstgewerbliche Arbeiten südamerikanischer Indianer . . . . .	15.03.1930
Gerhart Frankl . . . . .	01.05.1930
Meister österreichischer Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts . . . . .	10.06.1930
Alfred Hawel . . . . .	04.09.1930
Russische Kunst von heute . . . . .	25.10.1930
Unbekanntes von Egon Schiele . . . . .	28.10.1930
Wien und der Wienerwald. Hundert Aquarelle von Oskar Laske, Emailarbeiten von M. Dolnycka . . . . .	04.12.1930
Karl Sterrer – Landschaften und Bildnisse . . . . .	03.01.1931
Europäische Plastik . . . . .	07.02.1931
Auguste Renoir . . . . .	17.03.1931
Alfred Kubin . . . . .	22.04.1931
Von Kunst und Alltag in der Sowjetunion . . . . .	29.05.1931
Erich A. Lamm Handlungsmuseum . . . . .	16.05.1931
Johann Strauss . . . . .	01.06.1931
Österreichische und Deutsche Gegenwartskunst . . . . .	20.07.1931
Richard Gerstl . . . . .	28.09.1931
Vier Wiener Maler (Leo Frank, Hans Frank, Fritz Rojka, Erich Wagner), Aquarellportraits Walther Essenther . . . . .	10.11.1931
Das Weihnachtsgeschenk. Mit Sonderausstellungen der polnischen Kilimwebereien und ungarischen Volkskunst . . . . .	08.12.1931
Moderne Österreichische Malerei . . . . .	12.12.1931
Franz Naager . . . . .	07.01.1932
Zeit im Bilde – Historische Photographien aus sieben Jahrzehnten, Berthold Ordner . . . . .	24.01.1932
Sammlung Carl Reininghaus . . . . .	29.02.1932
Dichtende Maler und Malende Dichter . . . . .	18.02.1932
Erste österreichische Luftpost-Ausstellung . . . . .	19.03.1932
Frühjahrsausstellung . . . . .	14.04.1932
Herbert Boeckl – Aquarelle und Handzeichnungen; L'Arlesienne von v. Gogh . . . . .	10.06.1932
Wiener Persönlichkeiten – Neue Bildnisse von Alfred Hawel . . . . .	16.09.1932
Oskar Kokoschka – Gemälde, Aquarelle und Handzeichnungen . . . . .	22.10.1932
Aussee und das Salzkammergut – Georg Ehrlich, Erwin Lang, Oskar Laske, Franz Lerch, Ferdinand Kitt, E. A. Mandelsloh, Alfred Wickenburg . . . . .	06.12.1932
Selgelflugausstellung Robert Kronfeld . . . . .	30.12.1932
Französische Impressionisten . . . . .	11.02.1933

Aus dem Wien Kaiser Franz Josephs I. – Sammlung des Oberlandesgerichtsrates Alfred Pick . . . . .	30.03.1933
Fritz Jerusalem . . . . .	25.04.1933
Mario Petrucci . . . . .	keine Daten
Sommerausstellung mit Werken Kokoschkas, Schieles, Faistauers und Klimts	keine Daten
Aus Wiener Privatsammlungen – Kollektionen Rudolf von Alt und August von Pettenkofen	11.11.1933
Jugendphilatelie . . . . .	08.12.1933

## 9. Bibliographie

In jenen Fällen, bei denen von Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln kein Verfasser zu erurieren war oder der Autor seinen Text unter einem unbekanntem Autorenkürzel veröffentlicht hat, ist die Literatur an dieser Stelle nicht wiederholt aufgelistet. Gleiches gilt für einzelne Artikel aus biographischen Nachschlagewerken wie z.B. dem „*Österreichischen Biographische Lexikon*“ oder dem „*Dictionary of Art Historians*“. Bei den abgekürzten Tageszeitungen beziehen sich die angegebenen Kürzel wie z.B. NFP auf die jeweilige Hauptausgabe des Blattes. Um bei dem Beispiel zu bleiben würde das heißen, dass es sich um das Morgenblatt der „*Neue Freie Presse*“ handelt.

### 9.1 Zeitungs- und Zeitschriftenartikel

- ABELS Ludwig W., Künstler und Kunsthändler. In Wien und im Ausland, in: *NWJ*, 35. Jg., Nr. 12175, 16.10.1927, S. 16.
- ANGERMAYER Fred A., Literarische Jugend in Frankreich, in: *NWJ*, 33. Jg., Nr. 11337, 14.6.1925, S. 10.
- ANKWICZ-KLEEHOVEN Hans, Kollektivausstellung Bela Uitz im Österreichischen Museum, in: *WZ*, 220. Jg., Nr. 116, 23.5.1923, S. 5–6.
- ANKWICZ-KLEEHOVEN Hans, Kunstausstellungen. II., in: *WZ*, 221. Jg., Nr. 70, 24.3.1924, S. 1–3.
- ANKWICZ-KLEEHOVEN Hans, Kunstausstellungen, in: *WZ*, 221. Jg., Nr. 241, 18.10.1924, S. 1–5.
- ANKWICZ-KLEEHOVEN Hans, Die Jubiläumsausstellung des Hagenbundes, in: *WZ*, 227. Jg., Nr. 104, 6.5.1930, S. 1–2.
- ANKWICZ-KLEEHOVEN Hans (A.), Die Jahresausstellung des Albrecht-Dürer-Bundes, in: *WZ*, 229 Jg., Nr. 80, 6.4.1932, S. 6.
- ANKWICZ-KLEEHOVEN Hans, Kunstausstellung der neuen Zeit, in: *WZ*, Jg. 235, Nr. 116, 28.4.1938, S. 11.
- ANKWICZ-KLEEHOVEN Hans, Die Bilder aus der Londoner Tate Gallery, in: *WZ*, 239. Jg., Nr. 216, 17.9.1946, S. 3.
- BAHR Hermann, Felix Salten zum 60. Geburtstag, in: *NFP*, Nr. 23340, 6.9.1929, S. 1.
- BEER Richard, Geburtstagsgang zu Max Roden. Dem Fünfziger, in: *Radio Wien*, 7. Jg., H. 42, 17.7.1931, S. 13.
- BERNHARD Josef, Neue Malerei. Ausstellung der Künstlergruppe „Bewegung“, in: *ÖIZ*, 27. Jg., Nr. 39, 30.6.1918, S. 665.
- BIBERICH Gustav (Gustav Er.), Kunstkritik und Publikum, in: *AZ*, 19. Jg., Nr. 201, 25.7.1907, S. 1–3.

- BRAUN Felix, Ueber neue Kunst, in: *FB*, 71. Jg., Nr. 149, 2.6.1917, S. 1–2.
- BUSCHBECK Ernst H., Ausstellungen, in: *Neues Wiener Abendblatt*, Nr. 120, 3.5.1922, S. 4.
- BUSCHBECK Ernst H., Der Kunststreit, in: *NWT*, 58 Jg., Nr. 135, 17.5.1924, S. 2–4.
- BUSCHBECK Ernst H., Kunstaussstellungen (Hagenbund), in: *NWT*, Nr. 170, 21.6.1924, S. 9.
- BUSCHBECK Ernst H., Die Internationale Kunstaussstellung I., in: *NWT*, Nr. 265, 25.9.1924, S. 2–3.
- BUSCHBECK Ernst H. (Dr. E. H. B.), Ist der Expressionismus tot?, in: *NWT*, Nr. 44, 14.2.1925, S. 8.
- DESSAUER Wilhelm, Jüngste Wiener Kunstaussstellungen, in: *NFP*, Nr. 25778, 16.6.1936, S. 1–2.
- DESSAUER Wilhelm, Künstler und Publikum, in: *NFP*, Nr. 25898, 16.10.1936, S. 1–3.
- EISLER Max (M. E.), Gegen die Kunst, in: *MOR*, 15. Jg., Nr. 46, 17.11.1924, S. 6.
- EISLER Max (M. E.), Zum neuesten Kunststreit, in: *MOR*, 15. Jg., Nr. 19, 12.5.1924, S. 7.
- EISLER Max, Die öffentliche Meinung, in: *MOR*, 17. Jg., Nr. 3, 18.1.1926, S. 13.
- EISLER Max, Jehudo Epstein. Eine Tischrede, in: *Menorah. Das jüdische Familienblatt für Wissenschaft, Kunst und Literatur*, H. 3, März 1927, S. 158–165.
- EPSTEIN Jehudo, Einiges über die Grenzen der Künste, in: *WSMZ*, 57. Jg., Nr. 20, 19.5.1919, S. 3–5.
- EPSTEIN Jehudo, Unerfreuliche Betrachtungen, in: *WSMZ*, 57. Jg., Nr. 44, 3.11.1919, S. 2–4.
- EPSTEIN Jehudo, Ueber Künstler und Kunsthistoriker, in: *NFP*, Nr. 21425, 4.5.1924, S. 12–13.
- EPSTEIN Jehudo, Wohlgemeinte Betrachtungen über das Neue in den Künsten, in: *NFP*, Nr. 22116, 10.4.1926, S. 1–3.
- ERMERS Max, Das Antlitz zweier Generationen. Die Ausstellung „Das Gesicht der Zeit“ im Künstlerhaus, in: *TAG*, Nr. 1018, 1.10.1925, S. 3.
- ERMERS Max, Kunstismen oder: von den Such-, Irr- und Scherzwegen der jüngsten Kunst, in: *TAG*, Nr. 1049, 1.11.1925, S. 7–8.
- ERMERS Max, Die Kunst besinnt sich . . . Eine tapfere Ausstellung im Künstlerhaus, in: *TAG*, Nr. 2564, 5.4.1930, S. 5.
- FAISTAUER Anton, Österreichische Malerei, in: *Der Merker. Österreichische Zeitschrift für Theater und Musik*, 11. Jg., H. 2, April – Juni 1920, S. 283–289.
- FERENCZY Benjamin u.a., Marxistische Kunstkritik, in: *NWJ*, 38. Jg., Nr. 13087, 8.3.1930, S. 5.
- FONTANA Oskar Maurus, George Groß, in: *AZ*, 35. Jg., Nr. 64, 7.3.1923, S. 7–8.
- FRENZEL Walter, Direktor Hofrat Dr. Viktor Trautzl †, in: *Jahresbericht Bundesrealgymnasium und Realgymnasium Simmering 1963/64*, Wien 1964, S. 18–19.
- GLASS Max, Miethke – Arnot, in: *MOR*, 5. Jg., Nr. 10, 9.3.1914, S. 13.

- GLÜCK Gustav, Neue Graphik aus der Albertina im Hagenbund, in: *Neues Wiener Abendblatt*, Nr. 87, 30.3.1921, S. 4.
- GOLDSCHNEIDER Adalbert (B. G.), Die Futuristen in Wien. Eine mißlungene Kunstsensation, in: *NWJ*, 20. Jg., Nr. 6874, 11.12.1912, S. 5.
- GÜTERSLOH Albert Paris, Deutung des Expressionismus. Anlässlich der 49. Ausstellung der Wiener Sezession, in: *DFR*, Bd. 1, Nr. 11, 5.4.1918, S. 262–264.
- GUTTMANN Richard, Kunstaussstellungen, in: *MOR*, 10. Jg., Nr. 16, 21.4.1919, S. 6.
- GUTTMANN Richard (R. G.), Terror in den Kunstaussstellungen, in: *MOR*, 10. Jg., Nr. 17, 28.4.1919, S. 5.
- HABERFELD Hugo, Johannes Itten, in: *NWJ*, 27. Jg., Nr. 9157, 1.5.1919, S. 7–8.
- HLAVACEK Anton, Die Kunst im Leben, in: *RP*, 31. Jg., Nr. 108, 18.4.1924, S. 19–20.
- HEILBUT Emil, Paris, in: *KUK*, 1. Jg., 1902/1903, S. 448–449.
- HERRMANN Rudolf, Der Der Expressionismus und seine Helfeshelfer [I. Teil], in: *WSMZ*, 62. Jg., Nr. 47, 24.11.1924, S. 5–6.
- HERRMANN Rudolf, Der Der Expressionismus und seine Helfeshelfer [II. Teil], in: *WSMZ*, 62. Jg., Nr. 49, 8.12.1924, S. 5.
- HERRMANN Rudolf, Der Expressionismus und seine Helfeshelfer [III. Teil], in: *WSMZ*, 62. Jg., Nr. 52, 29.12.1924, S. 7.
- HIRSCHFELD Ludwig, Der lustige erste Stock. Ein Führer durch das Künstlerhaus, in: *NFP*, Nr. 19652, 11.5.1919, S. 9–10.
- HOISEL Richard, Juryfreie Gemäldeausstellung. Dritte Serie, in: *SUS*, 20. Jg., Nr. 19, 6.5.1916, S. 8.
- HUBER-WIESENTHAL Rudolf, Der Dornröschenschlaf der bildenden Kunst, in: *TAG*, Nr. 2553, 23.3.1930, S. 12.
- KAISER Konstantin, Nicht fremde Welten. Der Lyriker, Übersetzer Joseph Kalmer, in: *IWK. Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst*, Bd. 2, 1987, S. 52–55.
- KALMER Josef, Herr Seligmann, in: *Renaissance*, 1. Jg., Nr. 8, August 1921, S. 14.
- KALMER Josef, Von der Sezession zur Kunsthandlung Würthle, in: *Die Wage. Eine Wiener Wochenschrift*, Jg. 27, Nr. 4, 16.2.1924, S. 118–120.
- KALMER Josef, Stillstand der Kunst, in: *Die Wage. Eine Wiener Wochenschrift*, Jg. 27, Nr. 11, 24.5.1924, S. 341–342.
- KARPFEN Fritz, Das Chaos der Künste, in: *TAG*, Nr. 1012, 25.9.1925, S. 4.
- KARPFEN Fritz, Ausstellung Karl Hofer, in: *DA*, Nr. 40, 18.2.1930, S. 4.
- KURMANN Paul, Hermann Bahrs Expressionismus, in: *NWJ*, 24. Jg., Nr. 8127, 16.6.1916, S. 7.
- LANG Erwin, Terror in der Kunst. Einige Bemerkungen zur Ausstellung „Die Kunst in unserer Zeit“ im Künstlerhause, in: *NWJ*, Nr. 13056, 27.3.1930, S. 3–4.

- MARKOWITZ Alfred (A. M.), Gegenstandslose Kunst. Zur Ausstellung der Berliner Kunstzeitschrift „Der Sturm“, in: *AZ*, 35. Jg., Nr. 159, 12.6.1923, S. 7.
- MARKOWITZ Alfred (A. M.), Eine Ausstellung deutscher Kleinplastik, in: *AZ*, 35. Jg., Nr. 345, 18.12.1923, S. 8.
- MARKOWITZ Alfred (A. M.), Ziele der Gegenwartskunst. Zur Ausstellung der Galerie Flechtheim bei Würthle, in: *AZ*, 35. Jg., 27.10.1923, S. 7–8.
- MARKOWITZ Alfred, Uebernationaler Kunst und nationale Kunst, in: *AZ*, 35. Jg., Nr. 341, 14.12.1923, S. 7–8.
- MARKOWITZ Alfred (A. M.), Die Ausstellung Kunst ins Volk, in: *AZ*, Nr. 24, 24.1.1925, S. 8–9.
- MARKOWITZ Alfred (A. M.), Kunstaussstellungen, in: *AZ*, 39. Jg., Nr. 52, 21.2.1926, S. 8–9.
- MARKOWITZ Alfred (A. M.), Sommerausstellung des Österreichischen Künstlerbundes, in: *AZ*, 39. Jg., Nr. 182, 4.7.1926, S. 22–23.
- MARKOWITZ Alfred, Künstlerschutz, in: *AZ*, 40. Jg., Nr. 105, 16.4.1927, S. 3.
- MARKOWITZ Alfred, Schaffende Hände, in: *AZ*, 40. Jg., Nr. 276, 9.10.1927, S. 11.
- MARKOWITZ Alfred, Das Werden eines Kunstwerkes, in: *AZ*, 40. Jg., Nr. 307, 9.11.1927, S. 3–4.
- MEIER-GRAEFE Julius, Kunstdämmerung, in: *Pester Lloyd. Morgenblatt*, 59. Jg., Nr. 130, 2.6.1912, S. 1–5.
- MENKES Hermann (H. M.), Frühjahrsausstellungen, in: *NWJ*, 29. Jg., Nr. 9879, 9.5.1921, S. 2–3.
- MOLL Carl, Die öffentliche Meinung über Werke der Kunst, in: *NFP*, 31.3.1901, Nr. 13146, S. 6.
- MÜLLER Robert, Der neue Standpunkt, in: *Die Wage. Eine Wiener Wochenschrift*, 21. Jg., Nr. 30, 27.7.1918, S. 482–487.
- MÜNZ Ludwig, Ausstellung des Bundes der Geistig Tätigen (im Künstlerhaus), in: *DFR*, Bd. 3, Nr. 69, 16.5.1919, S. 406.
- MUTHER Richard, Kunst und Größenwahnsinn, in: *Die Zeit*, 27. Bd., Nr. 340, 6.4.1901, S. 8–10.
- NORDAU Max, Der Prozess der Kritik, in: *NFP*, Nr. 13850, 18.3.1903, S. 1–3.
- NORDAU Max, Der Salon der französischen Künstler, in: *NFP*, Nr. 16441, 1.6.1910, S. 1–4.
- OLDENBOURG Rudolf, Zur Kritik in der Tagespresse, in: *KFA*, Jg. 34, H. 21/22, S. 386–396.
- OTTMANN Franz, Die Zeitungsgemeinde, in: *Der Strahl. Mitteilungen des Bund der geistig Tätigen*, 1. Jg., H. 1, 1919, S. 19–22.
- OTTMANN Franz, Nochmals die Expressionisten, in: *DNT*, Nr. 75, 7.6.1919, S. 9.
- PÄCHT Otto, Ende der Abbildtheorie, in: *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, Jg. 3–4, 1930/1931, S. 1–9.

- PINDER Wilhelm, Einleitende Worte, in: *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, Jg. 1–2, 1927/1928, S. 1–2.
- RANZONI Emerich, Jubiläums-Ausstellung im Künstlerhause (Geschichtsmalerei, religiöse Malerei), in: *NFP*, Nr. 8463, 17.3.1888, S. 1–3.
- REICH Josef, Der jungen Künstler „Plastik und Malerei“, in: *RP*, 18. Jg., Nr. 61, 7.2.1911, S. 7.
- REICH Josef (J. R.), Die Futuristen – Kunstauktion im Dorotheum, in: *RP*, 19. Jg., Nr. 580, 14.12.1912, S. 11.
- REICH Josef, Anton Faistauer in der Galerie Miethke, in: *RP*, 20. Jg., Nr. 470, 7.10.1913, S. 9.
- REICH Josef (J. R.), Aus dem Wiener Kunstleben, in: *RP*, 21. Jg., Nr. 108, 6.3.1914, S. 11.
- RITTER Gottlieb, Zur Eröffnung des „Salons“, in: *NFP*, Nr. 6000, 12.5.1881, S. 1–3.
- RODEN Max (–n.), Kunstschau. Oskar Laske: Hagenbund – Andere Ausstellungen, in: *VZ*, 67. Jg., Nr. 251, 13.9.1921, S. 2.
- RODEN Max (–n.), An den Grenzen der Kunst. Eine Anekdote als Eingang – Von den „Stehengebliebenen“ – Der Stammbaum des Konstruktivismus – Kassák und die anderen Utilitaristen, in: *VZ*, 70. Jg., Nr. 38, 8.2.1924, S. 1–2.
- RODEN Max, Erlebniswert einer Ausstellung, in: *VZ*, 81. Jg., Nr. 21, 21.1.1935. TBLA (TP 043069).
- ROESSLER Arthur (A. R–r.), Zur Kunstförderung, in: *AZ*, 21. Jg., Nr. 198, 20.7.1909, S. 8.
- ROESSLER Arthur (A. R–r.), Neukunstgruppe. Ausstellung im Kunstsalon Pisko, in: *AZ*, 21. Jg., Nr. 336, 7.12.1909, S. 7–8.
- ROESSLER Arthur, Wie ich zu Whistler kam. Erinnerungen eines deutschen Malers, in: *KFA*, 26. Jg., H. 1, 1.10.1910, S. 14–20.
- ROESSLER Arthur (A. R–r.), Hagenbund, in: *AZ*, 23. Jg., Nr. 35, 4.2.1911, S. 1–2.
- ROESSLER Arthur, Hagenbund, in: *AZ*, 24. Jg., Nr. 131, 14.5.1912, S. 1–2.
- ROESSLER Arthur (–r. –r.), Die neueste Mode in der Malerei, in: *AZ*, 25. Jg., Nr. 203, 26.7.1913, S. 7.
- ROESSLER Arthur (A. R–r.), Ausstellung im Hagenbund, in: *AZ*, 33. Jg., Nr. 136, 20.5.1921, S. 6.
- ROESSLER Arthur (A. R–r.), Österreichischer Künstlerbund. Sechzehnte Jahresausstellung Zedlitzhalle, in: *AZ*, 34. Jg., Nr. 6, 4.3.1922, S. 6.
- ROESSLER Arthur, Der Kritiker und seine Leser. Zwischenspiel mit perspektivischem Hintergrund, in: *WNN*, 3. Jg., Nr. 424, 5.1.1927, S. 2–3.
- ROESSLER Arthur, Carl Hofer. Marginalien zur Kollektivausstellung des Künstlers in der „Neuen Galerie“, in: *WNN*, 6. Jg., Nr. 1551, 19.2.1930, S. 2–3.
- ROESSLER Arthur, Zur Krisis der bildenden Kunst in der Gegenwart. Ein Mahnruf an die Künstler – Ist die Kunst tot? – Zukunftshoffnungen, in: *RP*, 37. Jg., Nr. 81, 23.3.1930, S. 20.
- ROESSLER Arthur, Künstlerhaus I. „Die Kunst in unserer Zeit“, in: *WNN*, 6. Jg., Nr. 1593, 2.4.1930, S. 2–3.

- ROESSLER Arthur, Futurismus. Zur Ausstellung italienischer, futuristischer Luft- und Flugmalerei in der Neuen Galerie, in: *WNN*, 11. Jg., Nr. 3613, 22.2.1935, S. 2–3.
- ROESSLER Arthur (A. R.–r.), Französische Malerei der Gegenwart, in: *WNN*, 14. Jg., Nr. 5460, 5.3.1938, S. 2.
- ROESSLER Arthur, Wie ich zur Arbeiter-Zeitung kam, in *AZ*, 1.1.1949. TBLA (TP 043071).
- SCHAFFRAN Emmerich, Carry Hauser, der Künstlerbund Hagen und die moderne Kunst, in: *NWJ*, Nr. 12351, 12.4.1928, S. 8–9.
- SCHICKH Richard von, Die Frühjahrsausstellung im Künstlerhaus, in: *SUS*, 15. Jg., Nr. 15, 6.4.1912, S. 13–14.
- SCHREDER Karl, Albrecht Dürer-Bund – Oesterreichischer Künstlerbund – Die Futuristen, in: *DV*. Morgenausgabe, Nr. 8608, 19.12.1912, S. 1–2.
- SCHREDER Karl (Sch.–r.), Atelieraussstellung, in: *DV*, Nr. 8681, 4.3.1913, S. 10.
- SELIGMANN Adalbert Franz (A. F. S.), Moderne Kunst. Eine Skizze von Th. Von Frimmel, in: *NFP*, Nr. 14143, 10.1.1904; S. 35.
- SELIGMANN Adalbert Franz (A. F. S.), Streitbare Kunst, in: *NFP*, Nr. 14700, 27.7.1905, S. 1–3.
- SELIGMANN Adalbert Franz (A. F. S.), Die neue Kunst, *NFP*, Nr. 17384, 15.1.1913, S. 11.
- SELIGMANN Adalbert Franz (A. F. S.), Wer Wind sät, wird Sturm ernten. (Zeitgemäße Betrachtungen zur modernen Kunst) I., in: *NFP*, Nr. 17480, 23.4.1913, S. 1–3.
- SELIGMANN Adalbert Franz (A. F. S.), Wer Wind sät, wird Sturm ernten. (Zeitgemäße Betrachtungen zur modernen Kunst.) IV., in: *NFP*, Nr. 17501, 15.5.1913, S. 1–4.
- SELIGMANN Adalbert Franz (A. F. S.), Neue Kunstbücher, in: *NFP*, Nr. 18645, 19.7.1916, S. 1–3.
- SELIGMANN Adalbert Franz (A. F. S.), Allerlei Kunstausstellungen, in: *NFP*, Nr. 18722, 4.10.1916, S. 1–3.
- SELIGMANN Adalbert Franz (A. F. S.), Allerlei Kunstausstellungen, in: *NFP*, Nr. 18731, 13.10.1916, S. 1–3.
- SELIGMANN Adalbert Franz (A. F. S.), Frühjahrsausstellungen, in: *NFP*, Nr. 19648, 7.5.1919, S. 1–3.
- SELIGMANN Adalbert Franz (A. F. S.), Parturiunt montes . . . (Glossen zur gegenwärtigen Kunstbewegung), in: *NFP*, Nr. 19710, 9.7.1919, S. 1–3.
- SELIGMANN Adalbert Franz (A. F. S.), Kunstkenner, in: *NFP*, Nr. 19845, 19.7.1919, S. 1–3.
- SELIGMANN Adalbert Franz (A. F. S.), Neue Kunst in Russland, in: *NFP*, Nr. 20140, 21.9.1920, S. 1–2.
- SELIGMANN Adalbert Franz (A. F. S.), Kunstausstellungen, in: *NFP. Abendblatt*, Nr. 20195, 17.11.1920, S. 3.
- SELIGMANN Adalbert Franz (A. F. S.), Der sterbende Expressionismus, in: *NFP*, Nr. 20281, 13.2.1921, S. 1–4.

- SELIGMANN Adalbert Franz (A. F. S.), Erinnerungen eines Malers I., in: *NFP*, Nr. 20520, 14.10.1921, S. 1–3.
- SELIGMANN Adalbert Franz (A. F. S.), Aus den Erinnerungen eines Malers II., in: *NFP*, Nr. 20552, 16.11.1921, S. 1–4.
- SELIGMANN Adalbert Franz (A. F. S.), An der Kunst vorbei I, in: *NFP*, Nr. 20580, 14.12.1921, S. 1–3.
- SELIGMANN Adalbert Franz (A. F. S.), Kunstausstellungen, in: *NFP*, Nr. 20646, 19.2.1922, S. 12.
- SELIGMANN Adalbert Franz (A. F. S.), Aus dem Wiener Kunstleben, in: *NFP*, Nr. 20981, 7.2.1923, S. 2.
- SELIGMANN Adalbert Franz (A. F. S.), Sezession, in: *NFP*, Nr. 21101, 9.6.1923, S. 1–3.
- SELIGMANN Adalbert Franz (A. F. S.), Kunst von einst und Publikum von jetzt. (Glossen zur Ausstellung in der „Secession“), in: *NFP*, Nr. 21223, 10.10.1923, S. 1–3.
- SELIGMANN Adalbert Franz (A. F. S.), Allerlei Neues von alten Bildern (Ketzerische Glossen eines Museumsbesuchers) II., in: *NFP*, Nr. 21408, 16.4.1924, S. 1–3.
- SELIGMANN Adalbert Franz (A. F. S.), Erziehung zur Kunst, in: *NFP*, Nr. 21752, 4.4.1925, S. 1–3.
- SELIGMANN Adalbert Franz (A. F. S.), „Albertina“-Schmerzen“, in: *NFP*, Nr. 21792, 15.5.1925, S. 1–3.
- SELIGMANN Adalbert Franz (A. F. S.), Das Gesicht der Zeit, in: *NFP*, Nr. 21964, 6.11.1925, S. 1–3.
- SELIGMANN Adalbert Franz (A. F. S.), Kunstausstellungen (Hagenbund – Kunstgewerbeausstellung im Oesterreichischen Museum), in: *NFP*, Nr. 22386, 11.1.1927, S. 1–3.
- SELIGMANN Adalbert Franz (A. F. S.), „Die neue Sachlichkeit“, in: *NFP*, Nr. 22403, 28.1.1927, S. 1–3.
- SELIGMANN Adalbert Franz (A. F. S.), Die fünfzigste Jahresausstellung der Wiener Künstlergenossenschaft, in: *NFP*, Nr. 23174, 21.3.1929, S. 1–3.
- SELIGMANN Adalbert Franz (A. F. S.), Der Zeitgeist und die Kunst, in: *NFP*, Nr. 23373, 9.10.1929, S. 1–2.
- SELIGMANN Adalbert Franz (A. F. S.), Aus den Erinnerungen eines Malers III., in: *NFP*, Nr. 23565, 22.4.1930, S. 1–3.
- SELIGMANN Adalbert Franz, Kunst in Not, in: *NFP*, Nr. 24283, 21.4.1932, S. 1–3.
- SELIGMANN Adalbert Franz (A. F. S.), Monumentale Verirrungen, in: *NFP*, Nr. 24689, 8.6.1933, S. 1–3.
- SELIGMANN Adalbert Franz (A. F. S.), Der Lebensweg eines Philosophen, in: *NFP*, Nr. 25985, 13.1.1937, S. 1–3.

- SPIES Werner, 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> (Zugriff 26.8.2016).
- STEKEL Wilhelm, Der Maler des Uebersinnlichen. Ein Gespräch mit Ernst Wagner, in: *NWJ*, Nr. 8793, 27.4.1918, S. 4.
- STERN Friedrich, Alle vier. Von der Ausstellung in der Zedlitzhalle, in: *NWT*, 49. Jg., Nr. 158, 9.6.1915, S. 3–5.
- STERN Friedrich (st.), Juryfreie. Die zweite Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen Oesterreichs, in: *NWT*, 50. Jg., Nr. 94, 4.4.1916, S. 13.
- STERN Friedrich (st.), Das „Haus der jungen Künstlerschaft“, in: *NWT*, Nr. 186, 8.7.1919, S. 11.
- STOESSL Otto, Neue Malerei in Oesterreich, in: *AZ*, 35. Jg., Nr. 191, 14.7.1923, S. 7.
- STÖHR Ernst, Ueber Kunst, Kritik und Interpretation, in: *Ver Sacrum. Mittheilungen der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Sonderdruck*, Jg. 4, H. 7, 1901, S. 127–135.
- TAUBER Elsa, Von der Künstlergruppe im Bund der geistig Tätigen. Ein Gespräch mit der expressionistischen Malerin Grete Wolf, in: *NWJ. Mittagsblatt*, 19.5.1919, Nr. 9175, S. 3.
- TIETZE-CONRAT Erica, Wien, in: *KKM*, 57. Jg., N.F. 33, Nr. 27, 1.4.1921, S. 527.
- TIETZE-Conrat Eria, Johannes Itten: Über das Beschreiben von Bildern, in: *DBK*, 2. Jg., 1919, S. 169–172.
- TIETZE Hans, Die neue Kunst (Galerie Miethke), in: *FB. Morgenblatt*, 67. Jg., Nr. 15, 16.1.1913, S. 15–16.
- TIETZE Hans, Frühjahrsausstellung im Künstlerhause, in: *DNT*, Nr. 45, 7.5.1919, S. 8.
- TIETZE Hans, Die erste Ausstellung der „Freien Bewegung“, in: *DNT*, Nr. 49, 11.5.1919, S. 11.
- TIETZE Hans, »Frauenbildnis« von Franz Wiegele, in: *DBK*, 2. Jg., 1919, S. 136.
- TIETZE Hans, Zwei Wortführer moderner Kunst, in: *DBK*, 2. Jg., 1919, S. 153–154.
- TIETZE Hans, Die Zeichnungen von Johannes Itten, in: *DBK*, 2. Jg., 1919, S. 89–96.
- TIETZE Hans (H. T.), Der Regenbogen im Haus der jungen Künstlerschaft, in: *DNT*, 28.3.1920, S. 6.
- TIETZE Hans, Künstlerische und kunstliterarische Zeitfragen, in: *KKM*, Nr. 43, 22.7.1921, S. 773
- TIETZE Hans, Die Kunst in unserer Zeit. I. Die Krise in der heutigen Kunst, in: *Radio Wien*, 6. Jg., Nr. 28, 11.4.1930, S. 15.
- TIETZE Hans, Die Kunst in unserer Zeit. Ausstellung der Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst im Wiener Künstlerhaus, in: *Belvedere. Illustrierte Zeitschrift für Kunstsammler*, 9. Jg., H. 1–6, Januar – Juni 1930, S. 160–162.
- TIETZE Hans, Terror des Künstlers, in: *NWJ*, Nr. 13058, 29.3.1930, S. 6.
- TIETZE Hans, Das neue Gesicht Amerikas, in: *WZ*, 232. Jg., Nr. 182, 4.7.1935, S. 4.
- TRAUTZL Viktor (Dr. T.), Künstlerhaus – Jahresausstellung. Plastik – Kollektion Sterrer – Bund geistig Tätiger, in: *Mittagsblatt der RP*, 26. Jg., Nr. 194, 25.4.1919, S. 3.

- TRAUTZL Viktor (Tr.), Die Kunst für Alle, in: *RP*, 26. Jg., Nr. 368, 15.10.1919, S. 8.
- TRAUTZL Viktor (Dr. V. T.), Hagenbund, in: *RP*, 27. Jg., Nr. 184, 6.7.1920, S. 1.
- TRAUTZL Viktor, Die Kunstsjaison 1919|20, *RP*, 27. Jg., Nr. 288, 29.8.1920, S. 9.
- TRAUTZL Viktor, Der sterbende Neo-Expressionismus, in: *RP*, 28. Jg., Nr. 11, 12.1.1921, S. 1.
- TRAUTZL Viktor, Die christliche Kunststelle, in: *RP*, 31. Jg., Nr. 133, 4.5.1924, S. 15.
- TRAUTZL Viktor, Rettet die Kunst! Künstlerelend – Mangelndes Kunstinteresse – Abhilfe, in: *RP*, 32. Jg., Nr. 17, 17.1.1925, S. 5.
- TRAUTZL Viktor, Die Kunst der neuen Sachlichkeit, in: *RP*, 33. Jg., Nr. 6., 7.3.1926, S. 14.
- TRAUTZL Viktor, Maler Josef Reich †, in: *RP*, 34. Jg., Nr. 240, 8.9.1927, S. 4.
- TRAUTZL Viktor, Zur Reinheit deutscher Kunst, in: *RP*, 45. Jg., Folge 78, 19.3.1938, S. 12.
- TRAUTZL Viktor, Der Schreibtisch des Napoleon – und andere Episoden aus meiner Meisterlehre, in: *Die österreichische Furche*, 11. Jg., 11.12.1954. TBLA (TP 052611).
- TRENKER Thomas, Der Name ausgelöscht, das Werk verschwunden, in: *Der Standard*. *Online-Ausgabe*, <http://derstandard.at/1324501369484/Der-Name-ausgeloescht-das-Werk-verschwunden> (Zugriff 5.2.2016).
- TROTIER Kilian, Netzfremdschaften sind Nutzfremdschaften 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/netzfremdschaften-sind-nutzfremdschaften-eine-kunsthistorische-tagung-ueber-kontakte-im-exil-11071088.html> (Zugriff 21.5.2016).
- TSCHARNER Eduard Horst von, Melanie Stiassny. Zum Achtzigsten Geburtstag, in: *Asiatische Studien: Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft*, Bd. 9, H. 1–4, 1955, S. 1–4.
- TSCHAVOLL M., Professor Josef Reich. Sein künstlerisches Schaffen, in: *Vorarlberger Volksblatt*, 62. Jg., Nr. 214, 17.9.1927, S. 9.
- WACHA Robert, Die gegenwärtige Kunst als Gegenwartskunst. Betrachtungen zur Frühjahrsausstellung der Sezession, in: *Radio Wien*, 6. Jg., Nr. 40, 4.7.1930, S. 13.
- WEISSENHOFER Anselm, Das gegenwärtige Soll und Haben der Kunst Oesterreichs, in: *RP*, Nr. 1, 1.1.1929, S. 2–3.
- WEYR Siegfried (S. W.), Bolschewismus in der Malerei, in: *ODR*, Nr. 141, 30.5.1919, S. 6.
- WEYR Siegfried (S. W.), Kritische Betrachtung, in: *WM*, Nr. 1201, 31.8.1922, S. 2.
- ZUCKEKANDL Berta, In eigener Sache, in: *WAZ*, Nr. 10131, 13.1.1912, S. 3.
- ZUCKERKANDL Berta, Neue Kunst I., in: *Der Anbruch. Flugblätter aus der Zeit*, Jg. 1, Flugblatt 1, 15.12.1917, S. 1.
- ZUCKERKANDL Berta (B. Z.), Kunst und Kultur. Neue Malkunst, in: *WAZ*, Nr. 11970, 14.3.1918, S. 4–5.
- ZUCKERKANDL Berta (B. Z.), An das Staatsamt für Inneres, in: *WAZ*, Nr. 12296, 16.4.1919, S. 2.

- ZUCKERKANDL Berta (B. Z.), Ein Haus für die Künstlerschaft, in: *WAZ*, Nr. 12301, 23.4.1919, S. 3.
- ZUCKERKANDL Berta (B. Z.), Die Kunst als Wille und Vorstellung, in: *WAZ*, Nr. 1.262, 6.3.1919, S. 3.
- ZUCKERKANDL Berta (B. Z.), Johannes Itten, in: *WAZ*, Nr. 12312, 7.5.1919, S. 3.

## 9.2 Monographien

- ADUNKA Evelyn, *Franz Kobler (1882–1965). Rechtsanwalt, Historiker und Pazifist*, Wien 1991. (Typoskript)
- BAHR Hermann, *Studien zur Kritik der Moderne*, Frankfurt a. Main 1894.
- BAHR Hermann, *Gegen Klimt*, Wien 1903.
- BAHR Hermann, *Expressionismus*, München 1916.
- BAUR Michael, *visone Software for the Analysis and Visualization of Social Networks*, Dissertation Konstanz 2008.
- BODE Peter M., Vorwort, in: Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, Neuauflage Dresden 2001.
- BRANDOW-FALLER Megan Marie, *An Art of their own. Reinventing Frauenkunst in the female academies and artist leagues of late-imperial and first republic Austria, 1900–1930*, Dissertation Washington 2010.
- BRANDSTÄTTER Andrea, *Verein der Freunde Asiatischer Kunst und Kultur in Wien. Ein Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte über die Entstehung ethnologisch orientierter Ostasienforschung in Österreich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Diplomarbeit Wien 2000.
- BÜRGER Wilhelm, *Kunstkritik. 1. Neue Bestrebungen der Kunst: Landschaftsmalerei*, Leipzig 1908.
- CARUSO Alexandra, *Leben in der Kunst – eine moderne Inszenierung. Hans Tietzes „Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien“*, Diplomarbeit Wien 2008.
- CARUSO Alexandra (Hg.), *Erica Tietze-Conrat. Tagebücher mit Geleitwort von Edward Timms und David Rosand*, 3 Bände., Wien 2015.
- DIETZSCH Folke, *Die Studierenden am Bauhaus*, 2 Bände, Dissertation Weimar 1991.
- DOPPLER-WAGNER Elke, *Zur künstlerischen Rezeption Ferdinand Georg Waldmüllers*, Bd. 1: Text, Dissertation Wien 2007.
- DRESDNER Albert, *Die Kunstkritik, ihre Geschichte und Theorie*, Bd. 1: Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens, München 1915.
- EXNER Wilhelm (Hg.), *10 Jahre Wiederaufbau. Die staatliche, kulturelle und wirtschaftliche Entwicklung der Republik Österreich 1918–1928*, Wien 1929.

- FAISTAUER Anton, *Neue Malerei in Österreich. Betrachtungen eines Malers*, Wien 1923.
- FECHTER Paul, *Der Expressionismus*, München 1920.
- FILLA Wilhelm, *Wissenschaft für alle – ein Widerspruch? Bevölkerungsnaher Wissenstransfer in der Wiener Moderne. Ein historisches Volkshochschulmodell*, Innsbruck 2001.
- FIZELIÈRE Albert de La, *A–Z. Ou le Salon en miniature*, Paris 1861.
- FOUCAULT Michel, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. Main 1981.
- FRIEDLÄNDER Max, *Der Kunstkenner*, Berlin 1919.
- FRISÉ Adolf von (Hg.), *Robert Musil. Gesammelte Werke*, Band 8: Essays und Reden, Reinbek bei Hamburg 1978.
- FRIMMEL Theodor, *Handbuch der Gemäldekunde*, Leipzig 1894.
- FRITZSCH Katrin, *Friedl Dicker-Brandeis. Bauhausschülerin, Malerin, Pädagogin, Diplomarbeit* Wien 2010.
- FUCHS Rainer, *Apologie und Diffamierung des „österreichischen Expressionismus“. Begriffs- und Rezeptionsgeschichte der österreichischen Malerei 1908 bis 1938*, Wien 1991.
- GEROLD Susanne, *Hans Tietze (1880–1954). Eine Biographie*, Dissertation Wien 1985.
- GLASS Max, *Du und das Bild*, Leipzig 1920.
- GMEINER Astrid/Pirhofer Gottfried, *Der österreichische Werkbund. Alternative zur klassischen Moderne in Architektur, Raum- und Produktgestaltung*, Wien 1985.
- HAACKE Wilmont, *Feuilletonkunde. Das Feuilleton als Literarische und Journalistische Gattung*, Bd. 2, Leipzig 1944.
- HAUSENSTEIN Wilhelm, *Die Kunst in diesem Augenblick*, München 1920.
- HAUSENSTEIN Wilhelm, *Die Kunst und die Gesellschaft*, München 1916.
- HAUSJELL Friedrich, *Österreichische Tageszeitungsjournalisten am Beginn der Zweiten Republik (1945–1947). Eine kollektivbiographische Analyse ihrer beruflichen und politischen Herkunft*, Dissertation Salzburg 1985.
- HECKER Max (Hg.), *Goethe. Maximen und Reflexionen. Nach den Handschriften des Goethe- und Schiller-Archivs*, Weimar 1907. (Schriften der Goethe-Gesellschaft, 21)
- HEVESI Ludwig, *Acht Jahre Secession (März 1897–Juni 1905). Kritik – Polemik – Chronik*, Wien 1906.
- HEVESI Ludwig, *Altkunst – Neukunst. Wien 1894–1908*, Wien 1909.
- HOFMANN Werner, *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, Stuttgart 1966.
- JANNIDIS Fotis/Kohle Hubertus/Rehbein Malte (Hg.), *Digital Humanities. Eine Einführung*, Stuttgart 2017.
- KAISER Maximilian, *Der Schritt in den Raum. Plastiken und Architekturutopien der Avantgarde im Wien der Zwischenkriegszeit*, Diplomarbeit Wien 2010.
- KAISER Maximilian, *A.F.S. Essays und Kritiken (1918–1933)*, Norderstedt 2015.

- KALLIR-NIRENSTEIN Otto, Egon Schiele. Oeuvre-Katalog der Gemälde, Wien, 1966;  
Otto Kallir-Nirenstein, *Egon Schiele. Das druckgraphische Werk*, Wien 1970.
- KERR Alfred, *Das neue Drama*, Berlin 1905.
- KIRÁLY Florá, *Die Wiener Emigrationsjahre des ungarischen Bildhauers Béni Ferenczy (1921–1932)*, Diplomarbeit Wien 2013.
- KRAPF-WEILER Almut (Hg.), *Hans Tietze. Lebendige Kunstwissenschaft: Texte 1910–1954*, Wien 2007.
- KRAPF-Weiler Almut (Hg.), *Die Frau in der Kunstwissenschaft. Texte 1908–1958*, Wien 2007.
- KRIS Ernst/Kurz Otto, *Die Legende vom Künstler*, Wien 1934 (Nachdruck, 1. Auflage 1995).
- LEIFELD Philip, *Discourse Networks and German Pension Politics*, Dissertation Konstanz 2011.
- LEITNER Bernhard, *Leopold W. Rochowanski (1885–1961)*, 2 Bände, Wien 1995.
- LÜDDEMANN Stefan, *Kunstkritik als Kommunikation. Vom Richteramt zur Evaluationsagentur*, Wiesbaden 2004.
- MEIER-GRAFE Julius, *Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten*, Stuttgart 1905.
- MEYER Tobias: *Die Entwicklung des Wiener Kinetismus und der Beitrag Otto Erich Wagners*, Diplomarbeit Wien 1989.
- MUTHER Richard, *Studien und Kritiken*, 2 Bd., Wien 1901.
- PAPENBROCK Martin/Sauer Gabriele (Hg.), *Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen*, Band 1: Ausstellungen deutscher Gegenwartskunst in der NS-Zeit. Eine kommentierte Bibliographie, Weimar 2000.
- PAULI Gustav, *Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den »Protest Deutscher Künstler«*, München 1911.
- PAUPIÉ Kurt, *Handbuch der Österreichischen Pressegeschichte 1848–1959*, Bd. 1: Wien, Wien 1960.
- RAABE Paul, *Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus. Repertorium der Zeitschriften, Jahrbücher, Anthologien, Sammelwerke, Schriftenreihen und Almanache 1910–1921*, Stuttgart 1964.
- RAPHAEL Max, *Proudhon, Marx, Picasso. Trois études sur la sociologie de l'art*, Paris 1933.
- RISTIC Ivan, *Franz Probst (1903–1980)*, Diplomarbeit Graz 2001.
- ROESSLER Arthur, *Schwarze Fahnen. Ein Künstlertotentanz*, Wien 1922.
- ROESSLER Arthur, *Der Maler Anton Faistauer. Beiträge zur Lebens- und Schaffensgeschichte eines österreichischen Künstlers*, Wien 1947.
- ROESSLER Arthur, *Zur Kunst- und Kulturkrise der Gegenwart*, Wien 1947.
- ROESSLER Ida (Hg.), *Würdigungen. Zwanzig Essays über Arthur Roessler*, Wien 1929.
- SCHEDLMAYER Christina, *Die Zeitschrift „Kunst dem Volk“. Populärwissenschaftliche Kunstliteratur im Nationalsozialismus und ihre Parallelen in der akademischen Kunstgeschichtsschreibung*, Dissertation Wien 2010.

- SCHMIDT-BURKHARDT Astrit, *Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde*, Berlin 2005.
- SCHMITZ-BERNING Cornelia, *Vokabular des Nationalsozialismus*, Berlin 2007.
- SCHNEIDER Ewald, *Die Künstlergruppe „Freie Bewegung“ 1918–1922*, Dissertation Wien 1999. (Typoskript)
- SCHNITZLER Andreas, *Erika Giovanna Klien und der Wiener Kinetismus. Eine kunstgeschichtliche Positionierung des in Österreich entstandenen Oeuvre der Künstlerin*, Diplomarbeit Wien 1999.
- SCHNITZLER Arthur, *Gesammelte Werke*, Bd. 3: Der Weg ins Freie, Berlin 1912.
- SEDLMAYR Hans, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg 1948.
- SELIGMANN Adalbert Franz, *Kritische Studien. Von Plein-air.*, Wien 1904.
- SELIGMANN Adalbert Franz, *Kunst und Künstler von gestern und heute. Gesammelte Aufsätze*, Wien 1910.
- SPITZMÜLLER Jürgen/Warnke Ingo H.: *Diskurslinguistik. Eine Einführung in Theorien und Methoden der Transtextuellen Sprachanalyse*, Berlin (u.a.) 2011.
- TESSMAR-Pfohl Marie, *Die Neue Galerie von 1923 bis 1938. Kunsthandel und Kunstpolitik im Wien der Zwischenkriegszeit*, Diplomarbeit Wien 2003.
- TIETZE-Conrat Erica, *Georg Ehrlich. With a foreword by Eric Newton*, London 1956.
- TIETZE Hans, *Die Methode der Kunstgeschichte. Ein Versuch*, Leipzig 1913.
- THORE Théophile, *Abécédaire du Salon de 1861*, Paris 1861.
- SONNENBERGER Peter, *Medienkontrolle während der NS-Zeit – Eine kollektivbiographische Analyse ausgewählter Journalisten der 1938 verbotenen Wiener Tageszeitungen „Wiener Tag“ und „Telegraf“*, Diplomarbeit Wien 2009.
- STEKEL Wilhelm, *Dichtung und Neurose. Bausteine zur Psychologie des Künstlers und des Kunstwerkes*, Wiesbaden 1909.
- UMANSKIJ Konstantin, *Neue Kunst in Russland 1914–1919*, München/Potsdam 1920.
- WALDEN Herwath, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1: Kunstkritiker und Kunstmaler, Berlin 1916.
- WALLAS Armin, *Zeitschriften und Anthologien des Expressionismus in Österreich*, 2 Bände, München 1994.
- WESTHEIM Paul, *Die Welt als Vorstellung. Ein Weg zur Kunstanschauung*, Berlin 1918.
- WEBER Jens/Wolter Andreas, *Impuls-Bauhaus. Kulturelle Intervention eines sozialen Netzwerks*, Masterarbeit Weimar 2009.
- WHISTLER James McNeill, *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 useemliness and indiscretion, while overcome by an undue sense of right*, London 1904.
- WILDE Oscar, *Intentionen*, übersetzt von Ida und Arthur Roessler, Leipzig 1905.

- WILDE Oscar, *Fingerzeige*, übersetzt von Felix Paul Greve, Minden 1905.
- WORRINGER Wilhelm, *Künstlerische Zeitfragen*, München 1921.
- ZALOZIECKYI Wladimir Sergej, *Künstler oder Kunsthistoriker*, Wien 1924.
- ZUCKERKANDL Berta, *Wiener Zeitkunst. 1901–1907*, Wien 1908.
- ZUCKERKANDL Berta, *Österreich intim. 1892–1942*, Wien 1981.

### 9.3 Beiträge aus Sammelbänden und Zeitschriften

- ANKWICZ-KLEEHOVEN Hans, Die Anfänge der Wiener Secession, in: *Alte und moderne Kunst. Österreichische Zeitschrift für Kunst, Kunsthandwerk und Wohnkultur*, 5. Jg., H. 6/7, 1960, S. 6–10.
- BOGNER Dieter, Wien 1920 – 1930: »Es war als würde Utopia Realität werden«, in: *Alte und Moderne Kunst*, Heft 190/191, Innsbruck 1983, S. 35–48.
- BOGNER Dieter, Itten in Wien, in: Christa Lichtenstern (Hg.), *Johannes Itten und die Moderne. Beiträge eines wissenschaftlichen Symposiums*, Ostfildern-Ruit 2003, S. 84–99.
- BOTAR Oliver A. I., From the Avant-Garde to „Proletarian Art“. The Emigré Hungarian Journals Egység und Akasztott Ember, 1922–23, in: *Art Journal*, Vol. 52, No. 1, spring 1993, pp. 34–45.
- GELSHORN Julia/Weddigen Tristan, 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. 54–77.
- HELD Jutta, 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. 11–17.
- JOYEUX-PRUNEL Beatrice/Marcel Olivier, 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. 81–104.
- KRAPF-WEILER Almut, Die Kunstpolitik des Tietze-Kreises, in: Isabella Ackerl (Hg.), *Geistiges Leben im Österreich der Ersten Republik*, Wien 1986, S. 77–103.
- LÖWENTHAL Leo, Die biographische Mode, in: Bernhard Fetz/Wilhelm Hemecker, *Theorie der Biographie. Grundagentexte und Kommentar*, Berlin 2011, S. 199–222.
- VINNEN Carl, Quousque tandem, in: in: Carl Vinnen (Hg.), *Ein Protest deutscher Künstler*, Jena 1911, S. 2–20.
- PAPENBROCK Martin/Scharloth Joachim, 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)

- PAPENBROCK Martin/Scharloth Joachim, Kunstaustellungen im Exil. Perspektiven einer datengeleiteten Analyse, in: Burcu Dogramaci/Karin Wimmer (Hg.), *Netzwerke des Exils. Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933*, Berlin 2011, S. 297–311.
- PETROUPOLOS Jonathan, 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.-Katalog Mary and Leigh Block Gallery Northwestern University und Österreichische Galerie Belvedere Wien, Evanston 1996, S. 101–132.
- SCHICH Maximilian et al., A network framework for cultural history, in: *Science*, Vol. 345, Issue 6196, p. 558–562.
- TIETZE Hans, Das Problem der Österreichischen Kunstgeschichte, in: *Österreich. Zeitschrift für Geschichte*, 1. Jg., 1918/1919, S. 52–63.
- WEIGEL Sigrid, Korrespondenzen und Konstellationen. Zum postalischen Prinzip biographischer Darstellungen, in: Christian Klein (Hg.), *Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens*, Stuttgart/Weimar S. 41–54.

## 9.4 Ausstellungskataloge

- I. Ausstellung der Künstlergruppe „Bewegung“*, Ausst.-Kat. Freie Bewegung, Wien 1918.
- AKINSHA Konstantin, Russische Kunst in Wien 1873–1921, in: Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger (Hg.), *Silver Age. Russische Kunst in Wien um 1900*, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere 27.6.–28.9.2014, Wien 2014, S. 19–40.
- BENSON Timothy, 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. 21–54.
- BICHLER Susanne (Red.), *Galerie Würthle. Gegründet 1865*, Ausst.-Kat. Galerie Würthle 8.6.–1.7.1995, Wien 1995.
- BISANZ Hans, *Franz Čížek (1865–1946). Pionier der Kunsterziehung*, Ausst. Kat. Historisches Museum der Stadt Wien 1985, Wien 1985.
- DRECHSLER Wolfgang/Hoerschelmann Antonia, 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. 222–229. (Sonderausstellung Wien Museum, 361)
- DICKERMANN Leah (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.
- Entwicklung der Österreichischen Kunst von 1897 bis 1938. Malerei, Plastik, Zeichnungen*, Ausst.-Kat. Akademie der bildenden Künste Wien, Wien 1948.

- GAMPER Verena, Österreichische Kunst-Ausstellung 1900–1924. Wien und die Bundesländer, in: Agnes Husslein-Arco/Matthias Boeckl/Harald Krejci (Hg.), *Hagenbund. Ein europäisches Netzwerk der Moderne (1900–1938)*, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere 11.10.2014–1.2.2015, München/Wien 2014, S. 197.
- KAISER Maximilian, Die Bedeutung der Zeitschriften in Österreich: Der Anbruch, MA und die Freie Bewegung, in: Agnes Husslein-Arco (Hg.), *Wien – Berlin. Die Kunst zweier Metropolen*, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere/Berlinische Galerie 24.10.2013–27.1.2014, München, 2013, S. 260–263.
- KAISER Maximilian, [37.] Ausstellung des Künstlerbundes Hagen, in: in: Agnes Husslein-Arco/Matthias Boeckl/Harald Krejci (Hg.), *Hagenbund. Ein europäisches Netzwerk der Moderne (1900–1938)*, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere 11.10.2014–1.2.2015, München/Wien 2014, S. 182.
- KAISER Maximilian, [37.] Ausstellung des Künstlerbundes Hagen [II. Teil Kollektion Neue Münchner Secession], in: Agnes Husslein-Arco/Matthias Boeckl/Harald Krejci (Hg.), *Hagenbund. Ein europäisches Netzwerk der Moderne (1900–1938)*, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere 11.10.2014–1.2.2015, München/Wien 2014, S. 183.
- KAISER Maximilian, 40. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen [Kollektionen: Oskar Laske, Heinrich Revy, Alois Seibold], in: Agnes Husslein-Arco/Matthias Boeckl/Harald Krejci (Hg.), *Hagenbund. Ein europäisches Netzwerk der Moderne 1900 bis 1938*, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere 11.10.2014–1.2.2015, München/Wien 2014, S. 185.
- KAISER Maximilian, 16. Jahresausstellung des Österreichischen Künstlerbundes, in: Agnes Husslein-Arco/Matthias Boeckl/Harald Krejci (Hg.), *Hagenbund. Ein europäisches Netzwerk der Moderne (1900–1938)*, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere 11.10.2014–1.2.2015, München/Wien 2014, S. 187.
- KLAMPER Elisabeth, Kunst dient der Macht. Kulturpolitik des Austrofaschismus 1934 bis 1938 und die Auflösung des Künstlerbundes Hagen, in: Agnes Husslein-Arco/Matthias Boeckl/Harald Krejci (Hg.), *Hagenbund. Ein europäisches Netzwerk der Moderne (1900–1938)*, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere 11.10.2014–1.2.2015, München/Wien 2014, S. 349–355.
- KÖHNE Axel, Internationale Kunstausstellung Rom 1911, in: Agnes Husslein-Arco/Matthias Boeckl/Harald Krejci (Hg.), *Hagenbund. Ein europäisches Netzwerk der Moderne (1900–1938)*, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere 11.10.2014–1.2.2015, München/Wien 2014, S. 158.
- KREJCI Harald, 69. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen, in: Agnes Husslein-Arco/Matthias Boeckl/Harald Krejci (Hg.), *Hagenbund. Ein europäisches Netzwerk der Moderne (1900–1938)*, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere 11.10.2014–1.2.2015, München/Wien 2014, S. 239.
- Katalog der Frühjahrsausstellung 1912*, Ausst.-Kat. Künstlerbund Hagen, Wien 1912.
- KRAMER Jürgen, Die Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands (ARBKD), in: *Wem gehört die Welt? Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 1977, S. 175–182.

- NATTER Tobias G., *Galerie Miethke. Eine Kunsthandlung im Zentrum der Moderne*, Ausst.-Kat. Jüdisches Museum Wien, 2003–2004, Wien 2003.
- NATTER Tobias G. (Red.), *Die verlorene Moderne. Der Künstlerbund Hagen 1900–1938*, Ausst.-Kat. Österr. Galerie Belvedere im Schloß Halbturn 7.5.–26.10.1993, Wien 1993.
- OBERHUBER Oswald, Vorwort, in: *Österreichs Avantgarden 1900–1938. Ein unbekannter Aspekt*, Ausst.-Kat. Galerie Nächst St. Stephan, Wien 1966, o. S.
- PETROUPOLOS Jonathan, 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.-Katalog Mary and Leigh Block Gallery Northwestern University und Österreichische Galerie Belvedere Wien, Evanston 1996, S. 101–132.
- PLAKOLM-FORSTHUBER Sabine, Der Wiener Kinetismus im Kontext, in: Monika Platzer/Ursula Storch (Hg.), *Kinetismus. Wien entdeckt die Avantgarde*, Ausst.-Kat. Wien Museum, Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz, 2006, S. 88–107. (Sonderausstellung Wien des Wien Museum, 331)
- PLATZER Monika, Kennen Sie „Ma“?, in: Jürgen Schilling (Hg.), *Wille zur Form. Ungegenständliche Kunst 1910 – 1938 in Österreich, Polen, Tschechoslowakei und Ungarn*, Ausst.-Kat. Messepalast Wien 13.1.–23.2.1993, Wien 1993, S. 198–203.
- PLATZER Monika, Kinetismus = Pädagogik – Weltanschauung – Avantgarde, in: Monika Platzer/Ursula Storch (Hg.), *Kinetismus. Wien entdeckt die Avantgarde*, Ausst.-Kat. Wien Museum, Ostfildern-Ruit 2006, S. 9–26. (Sonderausstellung Wien des Wien Museum, 331)
- REINHARDT E[mil] A[lphons], Katalogvorwort, in: Ausst.-Kat. *I. Ausstellung der Künstlergruppe „Bewegung“*, Wien 1918, S. 3–8.
- WEIBEL Peter (Hg.), *Jenseits von Kunst*, Ausst.-Kat. Ludwig Museum Budapest/Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, Wien 1997.
- WERKNER Patrick, Der Wiener Kinetismus – ein Futurismus Viennese?, in: Gerald Bast u.a. (Hg.), *Wiener Kinetismus. Eine bewegte Moderne*, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere 10.2.–5.6.2011, Wien 2011, S. 56–67.

Diese Monographie beschäftigt sich mit der Rezeption der künstlerischen Avantgarde durch die Kritiker der Wiener Tageszeitungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Die Ausstellungstätigkeit der zur Avantgarde zählenden Künstler und Künstlergruppen begann in Wien in den letzten Jahren vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs und fand mit der internationalen Theatertechnikausstellung im Herbst 1924 ihren vorläufigen Höhepunkt. Das nur wenige Jahre später folgende Ende wird bisher mit einer Emigrationsbewegung von Künstlern und Künstlerinnen erklärt. Aufbauend auf dieser Migrationsthese war es das Ziel dieser Arbeit, mehr über die Hintergründe des Verschwindens zu erfahren. Dafür wurde als neuer ergänzender Ansatz der Fokus auf die Geschichte, das Netzwerk und den Diskurs der Wiener Kunstkritik gelegt.

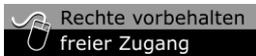
Mit der zunehmenden Bedeutung des Standortes Wien für die Avantgarde ging der Anstieg an Ausstellungsereignissen pro Jahr einher. Zugleich kam es zu einer sprachlichen Verrohung in der Berichterstattung. Kritiker älteren Typus wie Adalbert Franz Seligmann sahen sich nach wie vor als Kunstrichter. Sie spielten auf dem Diskurschauplatz ebenso eine Rolle wie jene jüngeren Typus, repräsentiert durch Hans Tietze. Dieser Kritiker verstand sich sowohl auf Kunstvermittlung als auch auf eine durch wissenschaftliche Methodik geleitete Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst. Der Erfolg von Kritikern wie Arthur Roessler lag hingegen weder darin, besonders von Künstlern gefürchtet zu werden, noch sich mit idealistischem Einsatz für die Avantgarde aufzuopfern. Für diese Kritiker war die Fähigkeit entscheidend, ihre journalistische Arbeitsweise anpassen und adaptieren zu können. Sie konnten so trotz wechselnder Rahmenbedingungen über all die Jahre ihre Tätigkeit fortsetzen.

Ein wesentlicher Beitrag der vorliegenden Monographie liegt in der geleisteten Grundlagenforschung, die Niederschlag in der umfassenden Dokumentation im Anhang fand. Im Zuge der Recherchen konnten zudem nicht nur zahlreiche bisher unbekannte Kritiker identifiziert werden, sondern auch deren Textproduktion quantitativ ausgewertet werden. Die Ergebnisse dieser empirischen Studie wurden als Autoren- bzw. Diskursnetzwerke visualisiert und analysiert.

ISBN 978-3-7003-2188-0



[www.newacademicpress.at](http://www.newacademicpress.at)



Rechte vorbehalten  
freier Zugang

Dieses Werk als Ganzes ist durch das Urheberrecht und bzw. oder verwandte Schutzrechte geschützt, aber kostenfrei zugänglich. Die Nutzung, insbesondere die Vervielfältigung, ist nur im Rahmen der gesetzlichen Schranken des Urheberrechts oder aufgrund einer Einwilligung des Rechteinhabers erlaubt.



Publiziert auf ART-Dok – Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften,  
Universitätsbibliothek Heidelberg 2024.

Die Online-Version dieser Publikation ist dauerhaft frei verfügbar (Open Access).  
doi: <https://doi.org/10.11588/artdok.00009087>

Publiziert bei  
Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek  
arthistoricum.net - Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design  
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg  
<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>