

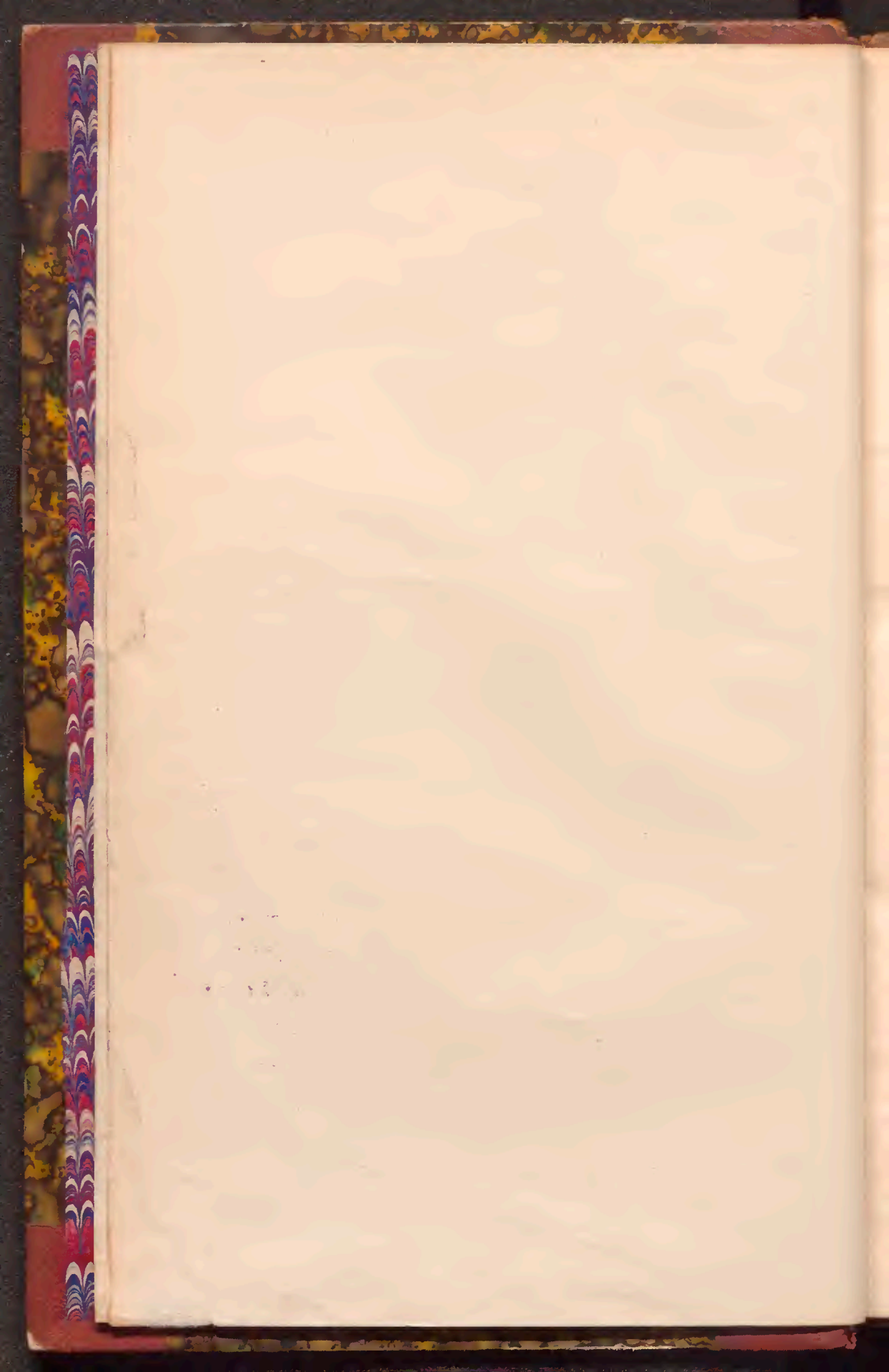
TNW-R1b1  
S7/11







v A87111



OFFICIELLER  
AUSSTELLUNGS-BERICHT

HERAUSGEGEBEN DURCH DIE

GENERAL-DIRECTION DER WELTAUSSTELLUNG

1 8 7 3

UNTER REDACTION VON DR. CARL TH. RICHTER, K. K. O. Ö. PROFESSOR IN PRAG.

---

DAS BÜRGERLICHE WOHNHAUS.

(Gruppe XIX.)

---

DIE NATIONALE HAUSINDUSTRIE.

(Gruppe XXI.)

---

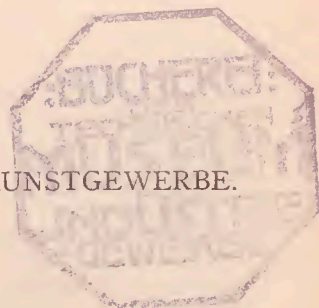
DARSTELLUNG  
DER  
WIRKSAMKEIT DER MUSEEN FÜR KUNSTGEWERBE.

(Gruppe XXII.)

Bericht von

DR. CARL TH. RICHTER,

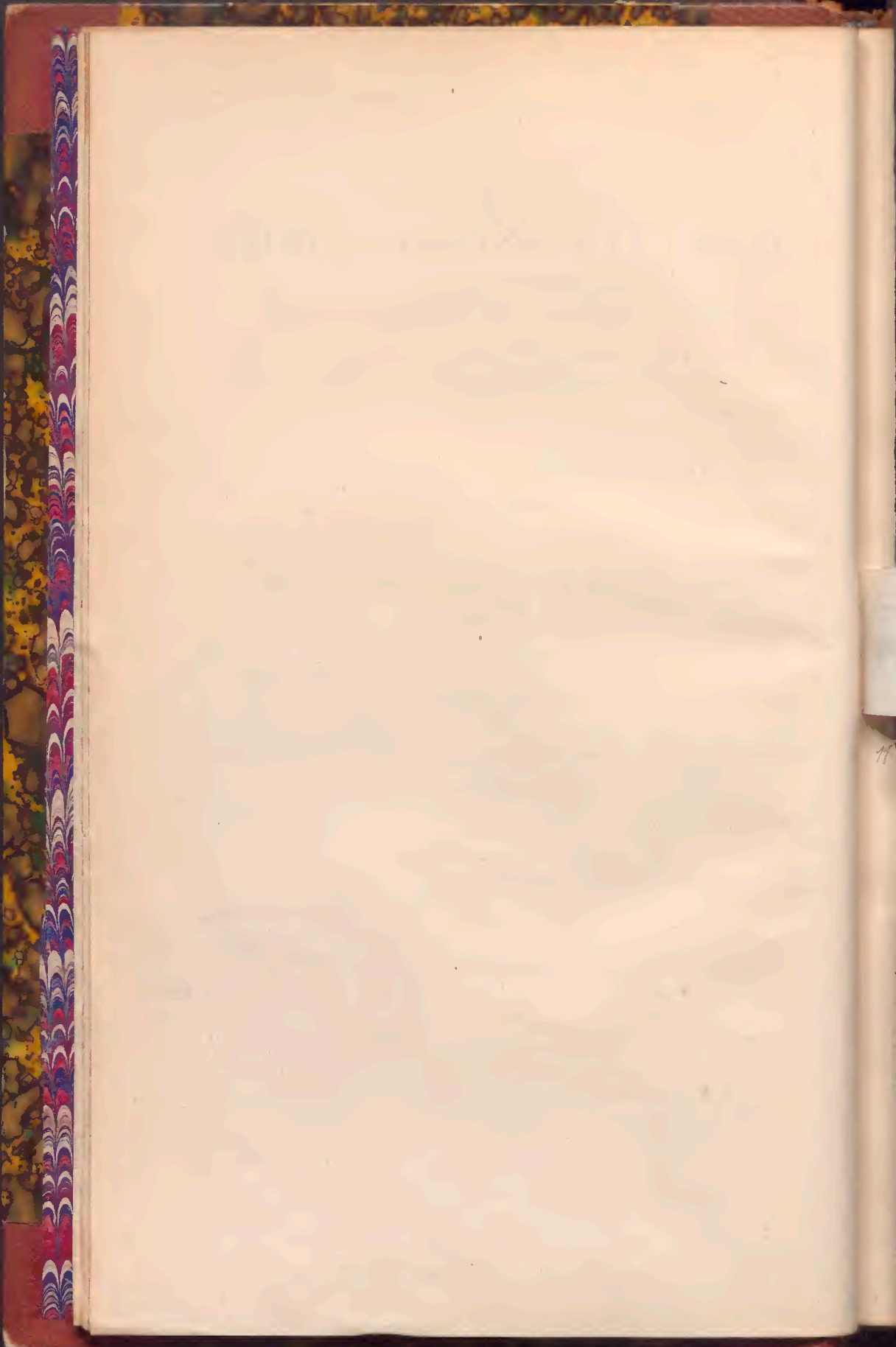
*k. k. o. ö. Professor der Staatswissenschaften an der Universität zu Prag.*



WIEN.

DRUCK UND VERLAG DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.

1874.





16

Alford



DAS BÜRGERLICHE WOHNHAUS  
MIT SEINER  
INNEREN EINRICHTUNG UND AUSSCHMÜCKUNG.

(Gruppe XIX.)

Bericht von

DR. CARL TH. RICHTER,

*k. k. o. ö. Professor der Staatswissenschaften an der Universität zu Prag.*

„Diese Gruppe ist bestimmt, einen Beitrag zur Lösung einer der brennendsten social-wissenschaftlichen Fragen zu liefern.“ So beginnt das officielle Specialprogramm der Generaldirection für die Gruppe XIX der Wiener Weltausstellung, und es mag wohl Recht haben.

Durch das Haus wie durch die Wohnung kann man nicht nur den Menschen, sondern ganzen gesellschaftlichen Classen, ja Völkern ins Herz sehen. Das Wohnhaus wie die Wohnung sind nicht nur der Ausdruck der persönlichen Entwicklung und Selbstständigkeit des Menschen und Bürgers und bringen nicht allein Gewohnheiten und Charaktereigenthümlichkeiten der Völker wie der einzelnen Volkskreise zum Ausdrucke, sondern sie üben rückwirkend selbst wieder den größten Einfluss auf das Leben des Menschen und insbesondere der Familie. Wirthschaftliche Entwicklung, wie klimatische Verhältnisse haben dabei vielfach bestimmend mitgewirkt. Gewiss ist, dass den germanischen Stämmen das Haus und mit dem Hause die Häuslichkeit stets einen höheren Werth und eine grössere Bedeutung hatte als den romanischen Stämmen und Völkern. Es liegt daher auch dem germanischen Leben sehr nahe, im Hause oder der Wohnung Alles, was dem Leben der Familiengenossen nahe steht, mit demselben innigen Einklang zu bringen; die Häuslichkeit findet allenthalben bei den germanischen Völkern eine Ergänzung in dem Begriffe der Wohnlichkeit. „Die Wohnstube“ nimmt daher seit gar langer Zeit, ja selbst heute noch, wo sich die socialen Verhältnisse sehr verändert haben, eine große Bedeutung in dem deutschen und englischen Wohnhause, ja selbst in der bloßen Wohnung ein. Hier fand und findet sich die Familie zusammen, hier wird im engeren Sinne des Wortes die Häuslichkeit zur Liebe und Verehrung für das Familienhaus. Die Wohnstube zielt der erste und beste Schmuck, und erst, als mit den Fortschritten der Industrie die Mittel zur Verschönerung sich vermehren, verallgemeinert sich im Hause selbst auch der Zierrath und die Ausstattung, und künstlerischer Sinn muss bald die einzelnen Theile der Wohnung nach der Ausstattung in Harmonie bring-

gen. Anders ist es mit dem unter wärmerer Sonne lebenden Italiener, Spanier und Portugiesen und endlich auch den Franzosen. Durch klimatische Verhältnisse begünstigt, durch nationale Sitte, Gewohnheit und Eigenthümlichkeit allmählig zur Lebensordnung erhoben, bewegen sich die romanischen Stämme mehr außerhalb des Hauses und machen, wie ihre Vorfahren, die Wohnung selbst nur zu einer Zufluchtsstätte gegen den Wechsel des Klimas und der Tages- und Nachtzeit. Durch die Erziehung der Kinder außerhalb des Hauses und des Kreises der Familie hat das Wohnhaus wie die Wohnung den ethischen Inhalt verloren. Da aber doch die Wohnung den socialen Beziehungen und Verbindungen zu dienen hat, so ist bei allen romanischen Völkern von jeher der „Salon“ der wesentlichste Theil der Wohnung und die Vollendung des Wohnhauses nur in seiner Vollendung erkannt worden. Dafs dabei weniger der Architekt als jede Richtung des Kunstgewerbes, welches den Salon zu schmücken hat, Werth und Bedeutung empfängt, ist wohl natürlich.

Wir wollen mit dieser kurzen Charakteristik der Culturvölker vorläufig nicht mehr sagen, als dafs auf der Ausstellung an der Gruppe XIX nur Holland, Deutschland und Oesterreich sich betheiligt und wenigstens einzelne, das bürgerliche Wohnhaus beachtenden Pläne zur Ausstellung gebracht haben, die Schweiz und England wenigstens versuchten, sich mit Modellen und Plänen von höher entwickelten Arbeiterwohnungen zu betheiligen, Norwegen einige Zeichnungen von Theilen des bürgerlichen Wohnhauses ausstellte, die freilich mit ihrem reichgeschmückten Speisesaale, durch Kronleuchter, Kandelaber und Wandleuchter überladenen Tanzsaale die Verhältnisse des bürgerlichen Wohnhauses weit überstiegen; Spanien, Portugal und Italien dagegen gar nichts zur Ausstattung der Gruppe XIX beitrugen, Frankreich in höchst unberechtigter, aber deshalb keineswegs in bescheidener Weise mit feinen grossen und kleinen Decorateuren, mit all' feinen Möbel- und Kunsthändlern zu glänzen versuchte, und hier das Rauch- und Spielzimmer eines Börsenbarons, dort das Schlafzimmer oder Boudoir einer Cocotte, mit dem Raffinement französischer Erfindung geschmückt, als Beiträge „zur Lösung einer der brennendsten social-wissenschaftlichen Fragen“ lieferte. Wir werden auf all' diese Objecte noch in Kurzem später zu sprechen kommen.

Der zweite Theil, den das officiële Programm der Gruppe XIX zur Ausstellung zu bringen beabsichtigte, bezog sich auf die Einrichtung des bürgerlichen Wohnhauses. „Das Haus soll nicht blos als Bau-Object einen Gegenstand dieser Ausstellung bilden, sondern zu diesem Ende auch vollständig eingerichtet werden.“ Das hat einen tiefen Sinn. Hat der Mensch nicht die wirtschaftliche Kraft, im feinen Wohnhause frei und selbstständig sich zu zeigen, in Besitz und Eigenthum hervorzutreten, so hat und kann er überall die sittliche Kraft haben, dies zu thun und es wird sich dann seine Freiheit im Schmucke der Wohnung, in deren Zierlichkeit und Sauberkeit äufsern. „Willkommen, süßer Dämmerchein“ — so grüfst Faust das Stübchen Margarethens —

„Wie athmet rings Gefühl der Stille,  
 „Der Ordnung, der Zufriedenheit!  
 „In dieser Armuth welche Fülle,  
 „In diesem Kerker welche Seligkeit!“

Was die Ausstellung für die Erfüllung dieses schönen Gedankens gethan hat, ist nun freilich nicht der Rede werth. Die Einrichtung des unter Gruppe XIX von England ausgestellten eisernen transportablen Wohnhauses für Arbeiter war ebenso nebensächlich und unbedeutend, als die des hölzernen, zerlegbaren und tragbaren Hauses, wie es Martin Kien aus Wien ausgestellt hatte. Mit Ausnahme dieser beiden ungenügenden Beispiele war Alles in dieser Richtung so geartet, wie es das „Specialprogramm“ gerade nicht wollte.

„Das Wohnlichmachen, sagt dieses Programm, wird in zweifacher Richtung ersprießlich wirken. Wenn die bisherigen Weltausstellungen neuen, für das Haus bestimmten Erfindungen oder Einrichtungen nicht in dem erwünschten Maße Verbreitung verschaffen, so lag dies wohl wesentlich in daran, daß man diese Gegenstände, je nach dem Materiale oder der Fabricationsweise, vereinzelt und verstreut zur Anschauung brachte, nicht aber in ihrer richtigen Verbindung und Anwendung.“

In Wirklichkeit war nun Alles auf der Wiener Ausstellung gerade so. Von dem, was die Generaldirection wollte und was sehr schön gesagt und gedacht war, daß „die Wohnräume, Küche, Keller u. s. w. mit Berücksichtigung aller Bedürfnisse des bürgerlichen Haushaltes und aller bewährten Einrichtungen als ein Ganzes und zur sofortigen Benützung sich geeignet darstellen und so dem Besucher ein Bild vorführen sollten, wie es in gleicher Vollständigkeit und Deutlichkeit auf anderem Wege nicht zu erreichen ist und wie es die Einbildungskraft nie hervorbringen kann“ von alledem war in der ganzen Ausstellung nichts zu sehen. Ja nicht einmal die Gewerbetreibenden, welche die Decoration des inneren Hauses zum Gegenstande ihrer Arbeit haben, wollten „das geeignete Terrain zur Bethätigung ihrer Leistungsfähigkeit“ in gemeinsamem Zusammenwirken bebauen, sondern zogen es vor, allenthalben mit ihrer höchst eigenen Persönlichkeit und Leistung in den bezüglichen Gruppen zu glänzen oder zu verschwinden.

Und doch hat die Generaldirection vollständig Recht, wenn sie sagt: „Wer sich gegenwärtig hält, daß der Begriff der Wohnlichkeit außer der Zweckmäßigkeit auch Schönheit, mit dieser Harmonie aller Theile verlangt, wird nicht bestreiten, daß ein vereintes Schaffen vom Standpunkte des Publicums wie von dem der Gewerbetreibenden wünschenswerth erscheint.“

Es ist nach dieser Uebersicht des Programmes und der Erfüllung desselben auf der Weltausstellung eigentlich in gar nichts die Absicht der Gruppe XIX durchgeführt worden. Und doch ist, wie das Programm gleichfalls sehr scharf hervorhebt, die angeregte Frage von der weitgreifendsten Wichtigkeit. „Wohl bei den meisten Völkern ist das bürgerliche Wohnhaus in der Entwicklung zurückgeblieben. Die Wandlungen in unserem gesellschaftlichen Leben, die Verkehrsverhältnisse der Neuzeit, noch mehr aber die Steigerung der Bodenpreise haben den Bestand des alten Bürgerhauses selbst in kleineren Städten nahezu unmöglich gemacht . . . Unter dem Einflusse der den modernen Verkehr bestimmenden Elemente sehen wir die Landplage der Miethkasernen immer mehr um sich greifen und als leider unvermeidliche Folge des Zusammenwohnens Vieler auf engem Raume und des hiedurch gelockerten Familienlebens eine Reihe von für Gesundheit und Sittlichkeit nachtheiligen Wirkungen sich entwickeln.“

Es ist bei dieser klaren Erkenntnis eben nur die Frage, wie denn die ganze Anregung, die Bestrebungen zu zeigen, „das Familienhaus in neuen, den modernen Verhältnissen angepassten Formen wieder ins Leben zu rufen“, mit ganz wenig Ausnahmen so unbeachtet und spurlos vorübergehen konnte. Es ist dabei unzweifelhaft wahr, daß die Gruppeneintheilung der Wiener Weltausstellung der Durchführung der Gruppe XIX große Schwierigkeiten entgegenstellte. Sie wird in Betreff der inneren Einrichtung des Wohnhauses fast durch alle anderen Gruppen durchkreuzt, betreffs ihrer Gesamtercheinung durch Gruppe XVIII, Bau- und Civilingenieurwesen, ebenso wie durch Gruppe XX, das Bauernhaus, vielfach zerissen. Stellt doch der antliche Katalog das Vorarlberger Bauernhaus unter das bürgerliche Wohnhaus und hat die Jury in ihrer unglücklichen Unklarheit dieses ebenso wie den Palaß des Vicekönigs von Egypten als bürgerliche Wohnhäuser beurtheilt und ausgezeichnet. Außerdem hat sie vor Allem Tischler und Möbelfabrikanten und die 12 Firmen, welche die Ausschmückung und Einrichtung des Pavillons der französischen Commission geliefert hatten, als Aussteller in Gruppe XIX prämiirt. Aber diese Erscheinungen entscheiden keineswegs noch ganz über

die Unvollkommenheit der Ausstellung selbst. Sie sind eben nur selbst ein Beitrag zu dieser, und darüber, glaube ich, darf man im officiellen Berichte des weiteren wohl sprechen. Sagen wir es kurz und ganz bestimmt: Man ist in keiner Weise über die mit der Gruppe XIX angeregten Fragen klar, weder über die hier eingreifenden historischen Erscheinungen, noch über die heute geltenden tatsächlichen Verhältnisse.

Das vielfach angezogene, so geistreiche Programm über die Gruppe XIX gibt merkwürdiger Weise auch dafür Belege. Es spricht in vollständiger Verken- nung des alten bürgerlichen Wohnhauses von „der Raum und Materialverschwen- dung und einer ziemlich willkürlichen Eintheilung und Gestaltung“ desselben. Es spricht, eben so unklar über die gegenwärtigen Verhältnisse, von der „Landplage der Miethkafernen.“ Es bewegt sich in Betreff der Einrichtung des bürgerlichen Wohnhauses in dem Gedankenkreise des ersten besten Aesthetikers, der dort streng kathedermäßige Weisheit als Zeichen der vollen Menschenwürde fordert und zur Geltung bringen will, wo die factischen Verhältnisse selbst dem feinst gebildeten Kreise ein entscheidendes non possumus entgegensetzen.

Neben „der Landplage der Miethkafernen“, die heute schon weit über die großen Städte hinausgreift, entwickelt sich nämlich ganz naturgemäß neben dem Miethen das Ausmieten und Kündigung, neben dem Einziehen das Ausziehen, Ver- hältnisse, welche die „architektonische Einrichtung und Decoration“ tausendfach gefährden und unmöglich machen, und selbst, wo sie möglich ist, in ihrem Glanz und Duft sehr oft zerbröckeln. Unter diesen Verhältnissen gestaltet sich das bür- gerliche Wohnhaus der Gruppe XIX, und alle Absichten und Forderungen, die man dabei zur Geltung bringen wollte, ebenso wie die Summe aller modernen An- sprüche der Berufsästhetiker, als existirend für Jene, welche der Himmel mit Glücks- gütern so reich gesegnet hat, das bürgerliche Wohnhaus für sie in der That als ihr Haus und nicht bloß als ihre Wohnung erscheint, sind noch ungeklärt. Wir wollen diesen Verhältnissen gegenüber in einigen kurzen Zügen die Geschichte und Oekonomie des bürgerlichen Wohnhauses kennzeichnen. Das Ende dieser Geschichte wird vielleicht auch im Stande sein, die Mangelhaftigkeit und Unvoll- kommenheit der Gruppe XIX auf der Ausstellung zu erklären.

Es geht ein einziger und dauernd gleicher Zug durch die Geschichte des Wohnhauses der Menschen. Das Haus in seiner Gestaltung und Eintheilung ist nichts Willkürliches und von dem Menschen allein Bedingtes. Es hängt dauernd und in allen Culturperioden von der wirtschaftlichen Lage der Menschen ab. Wir können drei große Perioden in der Geschichte des bürgerlichen Wohnhauses unterscheiden, Perioden, für welche die deutsche Sprache bezeichnende Namen uns bietet. Ich meine die Periode der einfachen Behausung, welche mit den Anfängen der menschlichen Cultur, Jahrtausende vielleicht für sich in Anspruch nehmend, zusammenfällt.

Mit dem großen Culturmoment der Sesshaftigkeit oder der Ansässig- machung der Menschen beginnt die Periode, wenn wir so sagen dürfen, des bür- gerlichen Wohnhauses. Sie reicht bis in die Geschichte unserer Väter und ist in einzelnen Zügen in dem Leben der bauerlichen Bevölkerung noch immer erhalten.

An diese Periode reiht sich die unsere Zeit beherrschende und in den großen Bevölkerungscentren zum Ausdruck kommende Periode der Miethwohnung und der Zinshäuser.

Dass diese Perioden sich nicht mit der Schärfe der Paragraphen abgrenzen, ist leicht erklärlich. Unserer Cultur gehen schon Culturperioden voraus, die Leid und Freud der Menschheit, auch die der Wohnung ausgelebt haben. Xenophon und Plutarch erzählen von den Wanderungen und Wohnungswechseln der Könige und Vornehmen der Perfer, welche es in dem dichtbevölkerten Sufa mit dem Nahen des Frühlings nicht mehr auszuhalten vermochten und ihre Sommer- wohnungen in Ekbatana bezogen. Rom hat diesen Luxus frühzeitig nachgeahmt

Wohl mag es nicht besonders behaglich gewesen sein, im Sommer in den Strafen zu wandeln, die so eng aneinander stießen, daß sich die zahlreichen Erker und Vorsprünge fast berührten, unter den vier und fünf Stock hohen Häusern, die von einem immer bedenklicheren Volke bewohnt wurden, je höher das Stockwerk und je billiger dem entsprechend die Miethe war, und die von den Häuser-speculanten und den von ihrer Hausmiethe lebenden Herren des alten Roms so gebaut waren, daß man neben den zahlreichen Feuersbrünsten auch von ebenso viel Hauseinstürzen reden hörte. Erst nach Neros Brandlegung wurde es besser und entstand jenes glänzende Rom, das Strabo so begeistert beschreibt, und von dem Amian erzählt, daß Kaiser Constantin, als er im Jahre 337 es zum ersten Male sah, stumm vor Bewunderung wurde. „Wohin auch sein Auge sich wandte, sah er sich von dem dichten Gedränge der Wunderwerke geblendet.“ Und in dieser Stadt wogten in ewigem Gedränge 1½ Millionen Menschen hin und wieder, und in dem unererschöpflichen Schaupiele von Kaufhallen, Läden und Magazinen konnte man, wie Plinius sagt, die Güter der ganzen Welt in der Nähe prüfen. Da aber vertrieb, wie lange vorher, das wüste Leben den Reichen aus der Stadt, um im behaglichen Genuße seiner Villa des Landes sich zu freuen. Den Armen aber drängten damals schon die Kostspieligkeit des Lebens und die kolossalen Miethpreise in beständigem Wohnungswechsel weit an die Enden der Stadt und darüber hinaus. Zu Cäsar's Zeit waren die Miethen in Rom vier Mal höher, als in den übrigen Städten Italiens, und Juvenal behauptet, daß man in Sora, Fabrateria oder Frosino ein Haus mit Garten für eine Summe kaufen konnte, die man in Rom für eine finstere Jahreswohnung zahlte. Ein langes Jahrtausend vor uns also lebten in anderer Cultur, in anderer Staats- und Wirthschaftsordnung die Menschen die gleiche Noth durch, die wir heute leben, und galt der Satz, der heute gilt, daß man die Hälfte des Lebens vergeudet, um die andere Hälfte annähernd ungefört zu genießen.

Kehren wir auf den Ausgangspunkt unserer geschichtlichen Grundzüge zurück.

Wie das Leben des Menschen im Uranfange seiner Geschichte von den vorhandenen Lebensmitteln abhängig war, so lebte er selbst auch unfät und nicht an den festen Wohnsitz gebunden.

Der breitblättrige Baum mag ihm damals Schutz und Bedachung, in anderer Gegend der Fels und die Felsenhöhle das Mittel der Umzäunung und Verbergung gegeben haben. Die Behausung war der einfache Charakter seines Wohnens. Einer späteren Zeit und reicheren Cultur war vielleicht der Baum das Vorbild des Zeltens und die natürliche Höhle das Vorbild des Hauses. Die Araber mit ihrem beweglichen Jäger- und Kriegerleben sind heute noch wie vor langen Jahrhunderten Zeltbewohner.

In Amerika, Afrika und Asien begegnen wir unter den wilden und halb civilisirten Stämmen noch den Höhlenbewohnern. Es sind Stämme, die in einer geordneten wirthschaftlichen Arbeit noch nicht an die Scholle festgebunden sind. Und das Leben ohne Arbeit ist dauernd bedingt und abhängig von den Nahrungsmitteln, die der Mensch fucht und findet. Erst mit der Sefshaftigkeit und Anfassigung entsteht auch sicher das Wohnhaus des Menschen.

Neben der Scholle, die er bebaut, festigt er das Zelt durch Holz- und Erdwände, erhebt er die Höhle über den Boden und baut gleichfalls zuerst aus Holz und in einer späteren Periode erst aus Stein das Haus und die Hütte, die ihm nun nicht mehr bloß Schutz und Zufluchtsstätte ist, sondern der Vereinigungspunkt seines Lebens und seiner Wirthschaft.

So weit unsere historische Kenntnifs reicht, finden wir den Menschen schon mit dem Wohnhaufe verbunden. Das Klima entscheidet über seine Bau-Art, die Lebensweise und öffentliche Ordnung über seine innere Gestaltung. Leichtes Fachwerk bildet die Häuser Persiens und Egyptens in den ältesten Zeiten und Josephus erzählt in seiner Geschichte des jüdischen Krieges, daß die Römer bei

Erfürmung der jüdischen Gebirgsstadt Gamala auf den Dächern der Häuser kämpften, die bald mit ihnen einstürzten und, da sie aus Lehm bestanden, „weithin den Staub aufwirbeln ließen“. Die classischen Völker zeigen uns den Bürger nur in der Menge der öffentlichen Geschäfte und Thätigkeiten; in der Rathsverammlung und auf den öffentlichen Plätzen ist er eigentlich zu Hause. Das eigentliche Haus, das Haus von Rom und Athen ist durch Jahrhunderte Zufluchtstätte und Vorrathskammer.

Es wird daher für den Schmuck desselben und die Einrichtung wenig gethan und ein Hausgerath im Werthe von tausend Drachmen, beiläufig 170 Thaler, soll nach Lyfias etwas ganz Außerordentliches gewesen sein. Nur die Götter und die Könige haben reicher und stolzer gewohnt. Naukikaa spricht von der prächtigen Wohnung ihres Vaters Alkinous und Homer ist voll des Ruhmes über den Palaß des Königs Priamus mit „in Stein gehauenen Hallen und fünfzig Gemächern im Innern“.

Wie so das Haus überwiegend durch Jahrtausende Vorrathskammer und Arbeitstätte ist, entwickelt es mit seiner wirthschaftlichen Bedeutung allmählig auch einen politischen Werth. Das Haus oder der Besitz macht den freien Mann. In Egypten gab es vor uralter Zeit Häuser, die in sechzehn Eigenthumstheile zerfielen, wahrscheinlich weil Grundbesitz das Zeichen der Freiheit und somit der höheren Kaste war.

Diese Beziehungen ragen scharf ausgeprägt ins Mittelalter hinein und, verbunden mit den Zunft- und Gewerbe-Ordnungen, wenn auch bedeutend verändert, bis in unsere Tage. Der Hausbesitz gibt allmählig Bürgergerechtigkeit und Gewerberecht. Er ist dadurch auch die Quelle politischer und kommunaler Berechtigung. Da aber allmählig der Ausbau der städtischen Kreise sich vollendet, so tritt an die Stelle des Hauserwerbes die Zahlung einer Taxe, die Bürgerrelutions-taxe, wie sie z. B. in Wien genannt und bis in die letzten Jahrzehnte bestehend war, und wird die Geldwirthschaft auch nach dieser Seite gegenüber der alten Naturalwirthschaft bedeutend.

Das Haus ist in diesen Jahrhunderten als Familienhaus allmählig die Basis der Häuslichkeit und der Wirthschaftlichkeit. Es ist Wohnhaus für den Familienvater und die Familie mit dem Gefindewesen, aber es ist auch Werkstatt und Vorrathskammer. Wenn es die Macht des Besitzes gestattet, umschließen die Mauern wie bei den Burgen auch noch die Productionsgebiete, Wiesen und Ackergründe.

Es ist ganz falsch, wenn das officielle Programm der Gruppe XIX dem alten bürgerlichen Wohnhause Raum- und Materialverschwendung vorhält. Das Haus mußte einst für Alles sorgen. Bei der wirthschaftlichen Lage der Vergangenheit, dem Mangel an ausgiebigen Verkehrsmitteln, Wegen, Straßen und Märkten ist die Sorge für die Erhaltung des Lebens eine sehr ernste und große. Vorrathskammern nehmen den rückwärtigen Theil des Hauses ein, geräumige Keller und Böden sind Bedürfnis der gesammten Wirthschaftlichkeit der Zeit, ebenso wie die große Anzahl der Knechte und Mägde durch die große Arbeit des Hauses geboten erscheint. Wenn wir heute noch von Häuslichkeit sprechen, so verstehen wir und können wir darunter nichts Anderes mehr als Wirthschaftlichkeit im engeren Sinne des Wortes verstehen, denn unserer heutigen Häuslichkeit fehlt zur Vollständigkeit des Begriffes in den meisten Fällen das Wesentlichste, das Haus.

Die wirthschaftliche Entwicklung unserer Tage, die Veränderung des ganzen gewerblichen Lebens, die ungeheuere Entwicklung des Verkehrs und der Verkehrsmittel, die in alle menschliche Thätigkeit eingreifende Arbeitstheilung haben die Zahl der häuslichen Sorgen bedeutend verringert. Der Hausbesitz wird allmählig das Zeichen großer wirthschaftlicher Wohlhabenheit oder die Quelle wirthschaftlicher Speculation. Nur in der bäuerlichen Wirthschaft neben der Ackerwirthschaft erscheint er noch als Nothwendigkeit und

hängt auch hier in dieser Nothwendigkeit mit der ganzen bauerlichen Wirthschaft zusammen.

Allmählig drängt das gewerbliche Leben in die Städte eine ungeheure Bevölkerung, es steigern sich die Grund- und Bodenpreise, und wie mit dieser Bewegung, Zeichen der allgemeinen Entwicklung, auch die Staatsausgaben sich steigern, erhöhen sich natürlich auch die Bedürfnisse dafür, die Steuern. Und Grundwerth und Steuern wirken neben den sonstigen wirthschaftlichen Veränderungen des Lebens auf die Veränderung des Wohnhauses und die Gestaltung der bürgerlichen Haushaltung. Große Vorrathsräume sind überflüssig geworden; die Keller und Bodenräume schrumpfen ein und werden zu einfachen Bewahrungsräumen für die Gegenstände des täglichen Bedarfs. Es gibt keinen gewerblichen Betrieb mehr in der einzelnen Haushaltung, denn die Organisation der Industrie ersetzt Alles, was sie einst selbst zu erzeugen nöthig hatte; Märkte und Verkaufsplätze sind jeden Augenblick bereit, aller Nachfrage zu genügen.

Unwirthschaftlichkeit wäre heute, was unseren Großeltern noch höchste Tugend und Sorge war. Nicht das Haus, die Wohnung allein wird jetzt die überaus beschränkte Sorge der Haushaltung und an die Stelle der Häuslichkeit tritt die Sorge der Wohnlichkeit.

Die Räume, die wir dafür benützen, werden immer geringer, weil eine große Wohnung nur mehr der großen Wohlhabenheit zugänglich oder als ein Zeichen des Luxus und der Verschwendung zum Ausdrucke kommt. Und je größer die Beweglichkeit des jetzigen bürgerlichen Lebens wird und gewisse Stände, wie die Summe des Beamtenstandes, des Militärs und selbst zahlreiche bürgerliche Wirthschaften beherrscht, desto mehr wird der Bedarf, den die Wohnung repräsentirt zur Verschwendung und zum Luxus hingedrängt, wenn sie das Nothwendige überschreitet. Die Wohnung wird aber erst ein fertiger Begriff mit der Summe der Einrichtungsgegenstände und diese erst wird zum Ausdrucke der Unwirthschaftlichkeit in den modernen Wohnungsverhältnissen. Wo an Stelle des Hauses die bloß gemiethete Wohnung tritt, da ist die Unsicherheit der Erhaltung derselben der stets gefürchtete Gast. Erhöhung der Miethpreise und einfache Kündigung verschoben, wie uns die Statistik der größeren und zahlreichen kleineren Städte von fast ganz Europa zeigt, in einem einzigen Jahre bei Tausenden von Familien vielfach oft die Verhältnisse. Ueberfiedlung und Delogirung aber sind durch sich selbst wie durch Beschädigungen und Verluste ansehnliche Capitalsvergeudungen. Aber auch dagegen kämpft der praktische Geist unserer Zeit rüstig an. Man baut in Paris und anderen Städten, soweit es die Sicherheit des Baues gestattet, mit hohlen Wänden und erspart Kisten und Kasten, das kostbarste und für den Transport unbequemste Einrichtungsstück. In Frankreich wie in Deutschland ist die Möbelvermiethung für ganze Wohnungen zu einem Geschäft geworden und befreit die Haushaltung, die nicht im eigenen Hause gesichert ist, von unendlicher Sorge und großen Kosten. Es ist ganz widerspruchsvoll, daß wir bei der sonstigen Beweglichkeit, Schnelligkeit und Raschheit unseres Lebens in den einzelnen Punkten unserer sogenannten Häuslichkeit die kostspieligsten Schwerfälligkeiten noch behaupten. Die Aesthetik unserer Tage mit ihrer glücklichen, aber oft träumerischen Kunstforderung, die sie so allgemein an das Leben stellt, hat einen sehr beschränkten wirklichen Werth, das heißt einen Werth eben für die „oberen Zehntausend“, denen für das Leben überhaupt glücklicher gebettet ist als der großen Menge. Hier mag das Wort „Kunst“ im vollsten Maße zur Geltung kommen und was der Patricier Italiens und Deutschlands im Mittelalter im eigenen Wohnhause geschaffen, das mag der glückliche Rentenbesitzer von Hunderttausenden unserer Tage leisten in seinem Wohnhause, in und an seinem Zinshause, ja selbst bloß an seiner Wohnung. Für die übrige große Menge des Bürgerthums entscheidet Einfachheit und Zweckmäßigkeit und die unserem Sinne entsprechende Billigkeit und Nützlichkeit der Wohnung und ihrer Einrichtung.

Hätte die Ausstellung in dieser Richtung etwas leisten wollen, so hätte die Generaldirection von vornherein mit den nöthigen Mitteln dahin wirken müssen, ein fertiges Haus vollkommen eingerichtet als Ausstellungsobject zu erhalten.

Die einzelnen Arbeiterhäuser und darunter auch das eiserne Haus, das England, das holzerne und zerlegbare, das Martin Kien ausgestellt hatte, reichten dafür eben so wenig aus, als die einzelnen glänzenden Boudoirs und Meublrungen, welche ohne jedes Haus die französischen Decorateurs ausgestellt hatten.

Wir haben jedoch noch einiges Wenige zu unseren geschichtlichen Grundzügen hinzuzufügen. Der Umschwung, welcher mit dem XIX. Jahrhunderte unser ganzes wirthschaftliches Leben erfasste, die außerordentlich tief eingreifenden Verschiebungen der Bevölkerung haben nämlich gar mächtig auf die Erscheinung und Gestaltung unseres modernen Hauses eingewirkt.

Der Volksgeist, der früheren Jahrhunderten sein Zeichen aufprägte, hat damit gar nichts mehr zu thun. Er kommt höchstens zur Erscheinung in der gemeinsamen Staatsgewalt und der in ihr sich bildenden Form der Polizei, als Sicherheits- und Gesundheitspolizei und der ganzen Summe unserer nützlichen und vielfach höchst nutzlosen Baugesetzgebung. Im Stile hat sich der moderne Geist der Völker noch nicht zurechtgefunden. Wirthschaftlichkeit ist der Inhalt aller Bemühungen, eine ästhetische Form ist trotz alles Schwankens zwischen Gothik und Renaissance noch nicht geschaffen. Werden doch alle Kunstformen vergangener großer Zeiten nur als äußerer Aufputz höchst mittelmäßig mit dem modernen Wohnhause verbunden. Wollen wir den Stil unserer Tage kennzeichnen, so gebührt ihm statt des gehässigen Kafernenstiles der viel bezeichnendere Name des Zinshausstiles. Ich weiß nicht, wem man den selbst vom officiellen Programme als „Landplage“ bezeichneten Stil in sehr gehässiger Weise zugeschrieben hat. Gewöhnlich hat ihn unser Bürgerstand auf Grund einer sicheren Rechnung der Bodenpreise und Steuerlasten mit aller Ruhe und ohne alle ästhetischen Gewissensbisse geschaffen. Diese Rechnung drängte zur Ausnützung des Raumes in der Höhe, zum Uebereinandersetzen der Wohnungen und zum Aneinanderdrängen der Häuser. Da gehen leicht die Grenzen der Verhältnismäßigkeit verloren, in denen allein ein ästhetisches Werk gelingen kann. Als Ersatz dafür hat die Gegenwart die außerordentliche Benützung des Raumes und des Lichtes im Innern der Gebäude geschaffen, die Zweckmäßigkeit der Ausnützung und Vertheilung derselben entdeckt, wie frühere Jahrhunderte mit ihren Palästen es kaum geahnt haben. Diese Fragen der Zweckmäßigkeit, Tauglichkeit und Gesundheit unserer modernen Wohnräume haben außerordentlich tief in das Leben der Völker eingegriffen, insbesondere was die Wohnungsverhältnisse des kleineren Bürgerstandes und der niederen Volksclassen anbelangt. Gerade an diese Fragen schliesen seit neuerer Zeit die Erörterungen der beiden Hauptrichtungen des modernen Wohnhauses sich an, des Cottage oder des Kafernenystems, das heißt des Hauses als Wohnung und der Vielheit der Wohnungen in einem Hause.

Es ist falsch und ganz unrecht, diese Fragen nur in Beziehung auf die ärmeren Classen und den Arbeiterstand zu erörtern, da mit ihrer endlichen Lösung unendlich viel für das Wohlsein aller Stände wird entschieden werden. Es ist bekannt, daß das erste System, das in England für alle Stände benützte, das andere dem Continente angehörig ist, nicht nur für die großen und größeren, sondern auch für kleinere Städte.

Unzweifelhaft ist das Einzelwohnen in einem Hause gesundheitsgemäß und Sitte und Familie fördernd, das Wohnen im eigenen Hause von der größten wirthschaftlichen Bedeutung. Wir haben dies allmählig durch die Arbeitercolonien von Mülhausen, der Kohlen-Bergwerke bei Saarbrücken, der Arbeitercolonie zu Fünfkirchen in Ungarn erkennen gelernt. Die Grundlage dieser Schöpfungen ist vor allen Dingen die Einfachheit der modernen Haushaltung, der Mangel eines Bedürfnisses nach großen Vorrathskammern, Keller- und Bodenräumen. Dieser Haushaltung konnte man billig das Haus herstellen, den Erfordernissen des Mate-

riales und selbst des Baugrundes nach. Und billig bauen ist die erste Forderung, um das Ziel zu erreichen, dem kleinen Manne und jedem Bürger die Möglichkeit des Hauserwerbes zu geben. Die Häuser in Mülhausen kamen zuerst mit Grundwerth und Baukosten auf nicht mehr als 4000 Francs zu stehen, ja selbst auf der Pariser Weltausstellung sah man noch einstöckige Häuser, die vor einer der Barrieren der Stadt mit Grund und Boden und Bauconto nicht viel mehr kosteten.

Wie sehr nun aber auch die Baukosten im Laufe der Zeit sich vermindern lassen werden, die Höhe und das stetige Steigen des städtischen Grundwerthes und der Steuern wird der ausgedehnten Anwendung des Cottage-systemes stets unendliche Schwierigkeiten entgegensetzen und zwar um so mehr, je weniger die für den täglichen Bedarf nöthigen Verkehrsmittel entwickelt sind. Mit dem Haufe als Einzelwohnung ist selbstverständlich die ungeheure Ausweitung der städtischen Bezirke, die Bildung von unendlichen Entfernungen gegeben und damit der nothwendige Verlust und die Vergeudung der Zeit. In England ist das Cottage-system mit den Jahren selbst in großen Städten allmählig entwickelt worden. Darnach entwickelte der Engländer sein gesamtes Leben, seine Tageszeiten theilten sich genau nach seinen Beschäftigungen außer dem Haufe und im Haufe. Daneben entwickelten sich, je größer die Entfernungen wurden, desto schneller auch die Transportmittel, Omnibusse, Eisenbahnen ober und unter der Erde, Dampfschiffe u. s. w. Man sieht, das die Bedingungen für die glückliche Gestaltung des bürgerlichen Wohnhauses sehr viele sind. Wo diese nicht erfüllt werden können, wo der Entwicklung nach dieser Richtung hin schwere Hindernisse entgegenstehen, da wird das Kasernensystem sich behaupten und entwickeln und das Wohnen des Einzelnen an die Miethwohnung gebunden bleiben.

Die Geschichte der menschlichen Wohnung, wie sie also dauernd durch die bürgerliche Haushaltung bedingt wird, fängt mit der Begründung derselben an und endet in unserer Zeit mit einer vollkommenen Auflösung der alten bürgerlichen Haushaltung. Die Verkehrs- und Lebensverhältnisse sind allmählig so geartet, das der Bedarf nach Wohnungen ebenso wie der nach dem Besitze des eigenen Hauses durch die größte Wirthschaftlichkeit bedingt erscheint. Und darüber herrscht bei den meisten Menschen noch die vollste Unklarheit und mag es erklären, das die Wiener Weltausstellung trotz des besten Willens nichts leistete. Denn wenn wir dem Programme entsprechend vorgehen und, wie wir einleitend schon bemerkten, auscheiden, was danach auszuschneiden ist, so bleiben in der That für uns nur wenig beachtenswerthe Objecte. Wir wollen sie sogleich betrachten, nachdem wir der Einrichtung und Ausschmückung des bürgerlichen Wohnhauses noch einige Worte gewidmet haben.

Wir haben schon angedeutet, das die Kunst in den Wohnräumen nur dort gewissermaßen zur sittlichen Pflicht und möglich wird, wo die bürgerliche Wohnung mit dem bürgerlichen Wohnhause zusammenfällt. Alles Aesthetisiren wird in dieser Richtung nichts nützen, da der Mensch überhaupt und der Hausvater insbesondere dem Rechte und Gesetze der Wirthschaftlichkeit folgt und folgen soll. Bequemlichkeit, leichte Beweglichkeit und Veränderungsfähigkeit, Vermeidung jedes Ballastes, selbst des Schmuckes, wenn er überflüssig ist, wird zum Gesetze, zumeist für das, was wir bürgerliche Haushaltung nennen. Glücklich der, der hier nicht zu forgen braucht und sich selbst wie seine Nachkommen im Kreise der Schönheit und Harmonie erhalten kann. Glücklich die Zeit, die es einst für Alle möglich machen wird. Sie wird schöpferisch werden und dem bürgerlichen Wohnhause in- und auswendig vielleicht wieder einen Stil schaffen, der die Tischler- und Tapezirerphantase, von der die meisten Menschen heute abhängen, glücklich überwinden wird. Wir haben uns nicht weiter damit zu beschäftigen, da die Ausstellung nichts bot, das der Aufgabe und Absicht der Gruppe XIX entsprechend gewesen wäre.

Wir wenden uns nun den Plänen des bürgerlichen Wohnhauses zu, denn über nichts mehr als über diese können wir als zur Sache gehörig berichten und wollen wenigstens der prämiirten Aussteller solcher Pläne, soweit es uns gestattet ist, ohne in die Gruppe XVIII oder gar Gruppe XXV c hinüberzuschweifen, etwas ausführlicher noch gedenken. Wir zählen daher als zu unserer Aufgabe gehörig: die „Pläne und Ansichten“, wie sie in dem Buch und Prachtwerk der Gesellschaft zur Beförderung der Baukunde in den Niederlanden, A m s t e r d a m, zur Ansicht aufgelegt waren; dann „Mappe mit Zeichnungen eines bürgerlichen Wohnhauses für eine Familie“, von C. L u c k o w, Architekt aus Schwerin; die beachtenswerthen Zeichnungen und Pläne für bürgerliche Wohnhäuser, vom Architektenverein aus Bremen ausgestellt; die Oesterreich repräsentirende Wiener Baugesellschaft mit Plänen von Wohn- und Zinshäusern der Architekten S c h u m a n n und T i s c h l e r und endlich die vorgelegten Pläne des Architekten Wilhelm S t i a f s n y. Civilingenieur C. L u c k h a r d t, aus Kronstadt in Siebenbürgen und zur ungarischen Ausstellungsabtheilung gehörig, hatte mit gutem Rechte unter Gruppe XVIII den Plan eines bürgerlichen Wohnhauses ausgestellt, der aber mit in den Kreis unserer Aufgabe fällt und ähnliche Arbeiten in derselben Abtheilung bedeutend überragt. Die gleichfalls prämiirten Ausstellungsobjecte des Georg W a r i e n, Bergwerk und Hüttenvereines bei Osnabrück mit seinen zahlreichen Plänen von Arbeiter- und Beamtenwohnungen, übergehen wir an dieser Stelle ebenso wie ähnliche zahlreiche nicht prämiirte Ausstellungsobjecte. Dersgleichen die in Grundrissen und Ansichten zahlreich ausgestellten Villen und Luftschlösser.

Wenn wir die zu unserer Betrachtung gehörigen, oben aufgezählten Ausstellungsobjecte gewissermaßen unter feste Gesichtspunkte bringen wollen, so bilden die deutschen mit den stammverwandten Niederländern eine ebenso bestimmt abgegrenzte Richtung und Kategorie und gehören dem Cottagefystem an. Die Ausstellungsobjecte dagegen der Wiener Architekten repräsentiren das Kafernensystem oder das bürgerliche Wohnhaus als Zinshaus. Ein eigenthümliches Problem dagegen hat Karl L u c k h a r d t zu lösen versucht. Er wollte ein Wohnhaus herstellen, das den verschiedensten Bedürfnissen zu entsprechen geeignet ist.

Was wir nun schon früher in der Einleitung zu unserer Betrachtung gesagt haben, das das germanische Leben durch das Zusammenleben der Familie gekennzeichnet wird, das ist nun nicht bloß im Allgemeinen dadurch auf der Ausstellung gekennzeichnet, das bloß diese Völker etwas zur Lösung dieser Frage beigetragen haben, sondern vor allen dadurch, das der Grundzug der gesammten architektonischen Anlage bei den deutschen und niederländischen Ausstellungsobjecten dahin geht, durch das Haus einmal die Familie nach Außen hin vollkommen abzuschließen, im Innern aber die ungestörte und freie Bewegung der Familienmitglieder zu sichern. Das sind ja die zwei wesentlichen Erfordernisse dessen, was der Deutsche eine angenehme Häuslichkeit nennt. Die österreichischen Architekten mit ihren ganz anderen Aufgaben suchen daselbe wenigstens durch ihre Wohnungsordnungen im Zinshause zu erreichen. Die erste Aufgabe suchten die zahlreichen Pläne der Gesellschaft zur Beförderung der Baukunde in den Niederlanden, ebenso wie jene des Bremer Architektenvereines zu lösen. Für die andere Aufgabe hat Wilhelm S t i a f s n y, wie Schumann und Fischer, einige vortreffliche Muster geliefert.

Die schöne Sammlung von Plänen des bürgerlichen Wohnhauses der Gesellschaft zur Beförderung der Baukunde in den Niederlanden, unter denen besonders einige Pläne des Architekten W. Springer Beachtung verdienten, war überwiegend in die XVIII. Gruppe eingereiht und nur einige Totalansichten schienen durch Verschiebung in die Gruppe XIX gekommen zu sein.

Danach erkannten wir, das das Muster des bürgerlichen Wohnhauses zu einer Hälfte ebenerdig, zur anderen stockhoch gedacht ist, wobei ein durchgehendes Vestibul einmal den Eintritt in das Haus, das andere Mal den Zugang

zu den rechts liegenden Wohn- und Schlafzimmern und zu dem links liegenden Sprechzimmer und der Küche vermittelt. Um Wohn- und Schlafzimmer zieht sich aufsen eine Veranda, unter der Küche liegt der Keller. Durch eine Thür in der Tiefe des Vestibuls gelangt man zum Abort und den Wirthschaftsräumen. In der Nähe des Ausganges erhebt sich auch die Treppe zum oberen Stockwerke, welche gegenüber einem kleinen Vorzimmer mit Garderobe mündet, zu dessen beiden Seiten sich Schlafkammern befinden.

Die Dimensionen des Hauses betragen circa 11 Meter auf 15 Meter, woraus man die bescheidene Gröfse der Zimmer ermessen kann. Eben deshalb mufs es bedenklich erscheinen, dafs durch die breite Hausflur der Raum etwas vergeudet erscheint, was keineswegs durch die separirten Eingänge zu jedem einzelnen Zimmer aufgewogen werden kann.

An den ausgestellten Zeichnungen des Bremer Architektenvereines, bestehend aus zwölf Blättern mit einigen Unterabtheilungen und Grundriffe und Ansichten enthaltend, vom Arbeiterhaus angefangen bis zur Villa und dem städtischen Geschäftshaus des Kaufherrn, konnte man die Stabilität und zugleich die Bewegung des Familienlebens einer bestimmten Bevölkerung erkennen. Der Bremer Kaufmann hat den Zug der vollständigen Abgeschlossenheit seiner Häuslichkeit bis heute noch bewahrt. Wir sehen auf all' den ausgestellten Zeichnungen das Haus vollständig selbstständig und zumeist durch einen Garten bald in gröfseren, bald in sehr bescheidenen Dimensionen von dem Nachbarhause getrennt. Dieser Garten ist nicht nur die Quelle der Vergnügung und des Wohlbehagens der Familie, sondern auch das Mittel, selbst der einfachsten Architektur einen gewissen Schmuck, Frische und Zierlichkeit zu verleihen. Bremen macht dadurch den Eindruck, trotz des reichen und bewegten Lebens, einer sauberen, wohlhabenden und friedlichen Stadt. Und diese Sauberkeit und dieser Friede tritt auch auf den Zeichnungen allenthalben hervor. Im Innern dagegen ist die alte Uebung, Freiheit und Selbstständigkeit der einzelnen Familienmitglieder durch die Vertheilung des Raumes, zum Theil beseitigt. Das Leben ist eben gröfser und mächtiger geworden und die Kinder, selbst der Aelteste und Erbe des Geschäftes, leben nicht mehr durch lange Jahre im elterlichen Hause, finden hier auch nicht mehr die volle Befriedigung der gesellschaftlichen Beziehungen und streben darüber hinaus, ihr eigenes Heim zu begründen. Dadurch ist das Gesellschafts- oder Familien- oder Wohnzimmer aus seinem alten Glanze und seiner bevorzugten Stellung verdrängt worden, die Zimmer der einzelnen Familienglieder nehmen jetzt einen gröfseren Raum ein und haben eine gröfsere Bedeutung errungen, ebenso wie der Salon, der allenthalben der Schmuck des oberen Stockes in den durchwegs einstöckigen Häusern bildet. Die Dimensionen sind vielfach wechselnd, je nachdem das bürgerliche Wohnhaus auch dem kaufmännischen Geschäfte Raum zu geben hat und engen sich natürlich bei den Arbeiterhäusern am bedeutendsten ein.

Aber das System des Familienhauses und der Gärten um das Haus geben den verschiedensten Gebäuden einen gleichen Charakter. In Mitte der aristokratischen Kaufmannswelt gleicht die Architektur die Schroffheit der gesellschaftlichen Classen aus und sucht durch den eigenen Besitz und das eigene Haus den freien Bürger zur Geltung zu bringen.

Ein besonders schwieriges Problem hat der Architekt C. Luckow aus Schwerin zu lösen versucht. Ein ziemlich grofser, aber der Form nach trapezartiger, in Mitte einer geschlossenen Häuserreihe liegender Bauplatz ist mit Haus und Wirthschaftsräumen auszubauen. Die Schwierigkeit wird noch erhöht dadurch, dafs die schmale Seite des unregelmäßigen Bauplatzes nach der Strafe zu gelegen. Die Lösung ist insofern versucht, als Küche, Speisekammer und Dienstbotenzimmer im Kellergechofs untergebracht sind. Im erhobenen Parterre befinden sich die Wohnzimmer, im oberen Stocke, der vier Zimmer gestattet, die Kinder- und Fremdenzimmer.

Die eine schräge Seitenwand ist nach innen in jedem Zimmer durch bedeutende Verstärkung der Mauern ausgeglichen. Zum Theil ziehen sich gerade hierdurch in sehr glücklicher Benützung der verstärkten Mauern die Schornsteine. Um den Raum der einzelnen Zimmer in nichts zu beengen, auch die Fenster und Thüren gleich entsprechend und zweckmäfsig anzulegen, hat der Künstler die Einzeichnung von vornherein der für jedes Zimmer gehörigen Meubeln vorgenommen.

Ein besonders dies vollkommen darstellendes Blatt gestattet einen klaren Einblick in die sorgfältige Methode der Arbeit Luckows.

Glücklicher und günstiger in der Raumanlage und zu gleicher Zeit wieder die Anlage eines Gartens um das Haus herum gestattend, präsentirte sich die in Zeichnung und Photographie ausgestellte Villa des Civilingenieur Luckhardt in Kronstadt. Der Grundriß ist fast quadratisch, das Haus stockhoch mit einem ganz flachen Dache.

Die kleinere Hälfte des Gebäudes, die vordere, hat einen Vorbau, der zu gleicher Zeit zu ebener Erde ein Entrée gibt, aus welchem Thüren nach den vornheraus gehenden Zimmern führen.

Der rückwärtig gelegene gröfsere Theil des Hauses enthält in der Mitte das Treppenhaus, rechtsseitig ein geräumiges Zimmer, welches glücklich mit den beiden vorderen verbunden ist und links die Küche mit anstofsender Speisekammer. Auch nach rückwärts ist ein Ausgang, der die Küche mit den Wirthschaftsgebäuden verbindet. Der obere Stock ist in gleicher Weise eingetheilt und kann wegen des doppelten Eingangs in das Treppenhaus ohne jede Belästigung der Parterrebewohner vermietht werden.

Die Treppe ist in der Mitte durch einen Ruheplatz unterbrochen und hier die Dienstboten-Kammer angebracht. Der Vorbau des Parterres bildet für den ersten Stock einen grofsen Altan. Der Keller zieht sich unter der ganzen rechtsseitigen Hälfte des Gebäudes hin und hat von ausen seinen Zugang. Im Garten und an das rückwärtige, ebenerdige Zimmer anstofsend, ist ein Glasalon erbaut, der, da etwas entfernt davon auch eine Sommerküche angelegt ist, einen schönen Speiseaal im Sommer abzugeben geeignet ist. Die einzelnen Wirthschaftsgebäude noch dazu gerechnet, bildet das Ganze ein bürgerliches Wohnhaus wie es den verschiedensten Anforderungen Rechnung tragen kann.

Wir kommen nun zu den von den österreichischen Ausstellern zur Ansicht gebrachten bürgerlichen Wohnhäusern, das heifst, den Zinshäusern, in welchen sich mehrere bürgerliche Wohnhäuser befinden.

Der Zweck des Hauses ist immer der, den gröfstmöglichen Zins aus den im Grund und Bauwerth angelegten Kapitalien herauszubringen.

Dies zu erreichen ist die gröfste Ausnützung des Raumes, ebenso wie ein äufserer keineswegs unfolider Glanz nothwendig. Die Façade und das durchwegs breite und vornehme Treppenhaus hat diesen zu vertreten. Die Ausnützung des Raumes wird erreicht durch die um das Treppenhaus herum gelegenen Wohnungen, durch das volle Verschwinden jedes Gartenraumes, der übrigens durch die kolossalen Dimensionen der Gebäude nur in gleicher Weise möglich, und wenn nicht, so nur störend wäre, endlich aber auch und leider durch die burgverliefsartige Einengung des Hofraumes.

Alles mufs eben das Capital reproduciren. Die einzelnen Wohnungen sind in den übereinander gethürmten Stockwerken durchwegs gleich und ist die Verschiedenheit des Werthes derselben nur durch die Höhe des Stockwerkes gegeben. Freilich werden im ersten und zweiten Stocke öfter für höhere Bedürfnisse mehrere Wohnungen in eine zusammengezogen.

Da somit bei diesem Stil das bürgerliche Wohnhaus mit der Wohnung allein zusammenfällt und von der gemeinschaftlichen Treppe an erst beginnt, so ist die Aufgabe des Architekten die, in der gegebenen Grenze die gröfste Bequemlichkeit und dabei doch auch Wohnlichkeit herzustellen. Die Vorlagen von

Wilhelm Stiassny ebenso wie jene der Architekten Schumann und Fischer suchten dies nun, wir dürfen wohl so sagen, den Besuchern der Ausstellung in Plänen näher zu enthüllen. Die Ringstrasse und die neuen Stadttheile von Wien bieten heute in fortschreitender Vervollkommnung zahlreiche grofsartige Beispiele dafür in Wirklichkeit.

Wir müssen es dem Architekten und dem Berichterstatter über Gruppe XVIII überlassen, die Wiener Architektur nach Innen und Aussen zu beleuchten. Uns scheint es Eulen nach Athen tragen, wenn wir gerade im österreichischen Berichte eine Wiener Wohnung beschreiben wollten. Es schien uns ohnedies, als ob wir bei der mangelhaften Besichtigung der Gruppe XIX mehr Raum der Kritik dieser Verhältnisse zu widmen haben, als der Darstellung der einzelnen Objecte.

Betreffs der Ausschmückung des bürgerlichen Wohnhauses weisen wir auf die Berichterstattung über die Zweige der Kunstindustrie überhaupt, Gruppe V, VI, VII, VIII, IX, und vermeiden Wiederholungen, bei denen man nur sicher stellen könnte, dafs sehr viel in Gruppe XIX flüchtete, was nicht hineingehörte und auch keine Berechtigung hatte, überhaupt da zu sein.

Mag man, durch die Erfahrung belehrt, für alle Zukunft der Weltausstellungen darauf Bedacht nehmen, dafs es nicht darauf ankömmt, eine neue Gruppe in das Ausstellungsgebiet einzufügen, auch nicht darauf, ein von schönen Gedanken und Wünschen volles Programm zu schreiben, sondern darauf, dafs man neben den klaren Zielen und Zwecken, die man anstrebt, auch der Art und Weise sich vollkommen bewusst ist, wie man dieselbe plastisch gestaltet und gerade jenen begreiflich mache, denen man belehrend und aufklärend gegenüber treten will. Bei den Arbeiterhäusern war dies schon 1867 vollständig gelungen. Bei den Bauernhäusern ist es 1873 bei manchem Objecte höchst glücklich vollendet worden.

Hoffen wir, dafs eine nächste Ausstellung, vielleicht kann es schon jene von Philadelphia sein, die Frage der Ausstellung des bürgerlichen Wohnhauses, seiner Einrichtung und Ausschmückung glücklich lösen wird.



# DIE NATIONALE HAUSINDUSTRIE.

(Gruppe XXI.)

Bericht von

DR. CARL TH. RICHTER,

*k. k. o. ö. Professor der Staatswissenschaften an der Universität zu Prag.*

„Zu den Gegenständen, welche auf der Pariser Ausstellung des Jahres 1867 unter den Kunstfreunden ein ungewöhnliches und überraschendes Interesse erweckten, gehörten vorzüglich diejenigen Erzeugnisse, welche man, um die ganze Gattung mit einer allgemeinen Benennung zu umfassen, als die der nationalen Hausindustrie bezeichnen könnte.

„Es waren zunächst Thonwaaren aller Art, glasierte und unglasierte, sodann Gewebe und spitzenartige Handarbeiten, zumal diejenigen, welche zu Volkstrachten dienen, ebenso aber auch Decken und Aehnliches für den häuslichen Gebrauch, ferner Schmuckarbeiten und mancherlei Geräthe.

„Diese Gegenstände boten aber nicht blos ethnographisches Interesse als eigenthümliche, charakteristische Erzeugnisse dieses oder jenes Volksstammes; man fand an ihnen auch viele ältere, zum Theile uralte künstlerische Motive, an längst vergangene Kunstperioden und Kunststile erinnernd, und somit bedeutungsvoll vom geschichtlichen Gesichtspunkte; man fand an ihnen vor Allem eine Fülle höchst origineller und gesunder Formen, ererbte und für die moderne Kunst verloren gegangene oder aus der Uebung gekommene technische Weisen, zahlreiche Ornamente und farbige Ornamentationsarten, die ebenso durch ihre Richtigkeit, wie durch ihre Einfachheit und Ungewöhnlichkeit das Auge fesselten. Wenn sie um dieser Eigenschaften willen den Kunstfreund reizten und schnellen Absatz fanden, so mußte sich der Freund der modernen Kunstindustrie sagen, daß in jenen Gegenständen eine reiche Quelle von Motiven, Principien und Kunstweisen sprudelt, welche ergänzend, belebend, erfrischend auf den modernen Geschmack und seine Erzeugnisse einzuwirken vermöge.

„In der That ist auch nicht zu verkennen, daß diese Gegenstände, obwohl sie im Jahre 1867 von der großen Mehrzahl nur als rein ethnographische oder costümliche Raritäten betrachtet wurden, dennoch bereits der allermodernsten Kunstindustrie verschiedene künstlerische Motive abgegeben haben.

„Trotz dieser Bedeutung, die dadurch anerkannt worden, daß zu Paris 1867 Kunstfreunde und Museen sich beeilten, die betreffenden Gegenstände zu erwerben, ist die Ausstellung derselben immer eine einseitige, ungenügende und unvollständige gewesen, und niemals ist sie aus dem künstlerischen oder dem Gesichtspunkte der Verwendbarkeit veranstaltet worden.

„Auf der Pariser Ausstellung des Jahres 1867, welche sich noch als die reichhaltigste in dieser Beziehung zeigte, war der ethnographische Standpunkt vorherrschend, daher der größte Theil dieser Gegenstände mit Costümfiguren verbunden. Auch befanden sie sich alle unter den verschiedenen Ländern und Nationen zerstreut, mitten unter den modernen Arbeiten und entbehrten somit der Uebersicht, wie sie auch von Vollständigkeit weit entfernt waren.

„Auf der internationalen Ausstellung 1871 in London hat man sie nicht vergessen, doch fanden der Natur dieser Ausstellung entsprechend, nur Poterien und Wollgewebe Berücksichtigung, jedoch war nach beiden Seiten hin, ganz besonders aber in Beziehung auf Gewebe, die Vertretung eine sehr lückenhafte.

„Aus diesen Gründen dürfte eine Ausstellung von Erzeugnissen der nationalen Hausindustrie, wenn sie mit vollbewusster Absicht, fachkundig, unter den richtigen Gesichtspunkten und mit möglichster Vollständigkeit zu Stande gebracht wird, auf einer Weltausstellung völlig neu sein und durch sich selbst ein großes Interesse erwecken.

„Diese Gesichtspunkte sollen zunächst bestimmt und darnach die bezüglichen Gruppen und die Stätten der nationalen Hausindustrie in allgemeinen Zügen bezeichnet werden.

„Die Gattung der hier einzureihenden Ausstellungsobjecte wurde als Erzeugnisse der nationalen Hausindustrie bezeichnet; es ist dieser Ausdruck aber nicht vollständig erschöpfend oder das genau deckend, was in der Absicht dieser Ausstellung liegt. Es werden zwar die meisten Gegenstände dieses Genres vom Volke selbst für den eigenen Gebrauch im Hause gearbeitet und für diese ist der gewählte Ausdruck völlig zutreffend. Es werden aber andere Gegenstände, wenn nicht gerade fabrikmäßig, doch gewerblich für denselben Zweck gearbeitet, und diese würden ebenfalls in den Bereich dieser Ausstellung fallen, sobald sie in Technik oder Form originell und denjenigen, welche sie erzeugen oder für deren Gebrauch sie geschaffen werden, erblich und eigenthümlich sind. Beispielsweise sei der originelle Schmuck der holländischen Provinzbewohnerinnen erwähnt, der, technisch und künstlerisch von den Modiformen gänzlich verschieden, in den Goldschmiedeläden zu Utrecht und anderen Orten käuflich zu haben ist, während der entsprechende schwedische Schmuck in den Dörfern und Häusern seiner Verfertiger aufgefucht werden muß.

„Würde so der Begriff der nationalen Hausindustrie erweitert, so muß er andererseits für den Zweck dieser Ausstellung wieder beschränkt werden. Es kann nicht die Aufgabe sein, Jegliches, auch das Roheste — und es gibt natürlich in der Volksproduction dessen so Manches — in die Ausstellung einzubeziehen, sondern es muß dasjenige ausgewählt werden, was ein weiteres Interesse bietet. Dieses Interesse kann offenbar nur das künstlerische sein, sei es das modern-künstlerische, d. h. sich vom Gesichtspunkte der Verwendbarkeit für die moderne Kunstindustrie ergebende, oder das geschichtlich-künstlerische. Es wird auf diese Weise Vieles auszuschließen sein, aber sehr Vieles wird übrig bleiben, und die Beschränkung wird den Reiz, die Anziehungskraft dieser Ausstellung nur erhöhen.

„Dieser Gesichtspunkt des künstlerischen Interesses, welcher die Auswahl zu beherrschen hat, setzt nun freilich die Mitwirkung kunstgebildeter Kräfte voraus, die in den betreffenden Ländern das Nöthige zusammenzubringen und unter demjenigen, was vorhanden oder zur Verfügung steht, die Entscheidung zu treffen hätten.

„Nur solchen Männern wird es möglich sein, auch in dem anscheinend Geringfügigen den Punkt des Interesses herauszufinden, auch in dem Rohen, das Gute, das Schöne und Nutzbare zu erkennen.

„Was die Art der hier aufzunehmenden Gegenstände betrifft, dürften sie der Hauptsache nach bestehen in:

1. Poterien,
2. Geweben und Nadelarbeiten,

## 3. Schmuckarbeiten in Metall,

## 4. Schnitzereien und verschiedenem Geräthe.

„In Poterien verspricht, wenn ein kunstgeübtes Auge die Auswahl trifft und in Form und Art die antiken Reminiscenzen mit beachtet, zunächst Oesterreich-Ungarn eine äußerst interessante Collection. Es genügt an die schwarzen, rothen und gelben, roth ornamentirten Krüge und verschiedentlich glafirten Gefäße der Theißgegend und des Gebietes der südlichen Donau, Dalmatiens etc. zu erinnern.

„Nicht minder eigenthümlich und interessant ist dasjenige, was die Türkei beizutragen vermag, glafirte wie unglafirte, auch goldverzierte Gefäße, deren das österreichische Museum eine nicht unbedeutende Anzahl besitzt.

„Gleiche Aufmerksamkeit verdienen Griechenland, die griechischen Inseln (es sei an die Rhodus- oder sogenannten persischen Faiencen erinnert), Rumänien, Kleinasien, Persien. Egypten hätte feine kleinen Geschirre von schwarzem und rothem Thone einzufenden. Sehr bedeutend ist ferner dasjenige, was das übrige Nordafrika zu liefern vermag, Tunis, Algier und Marokko. Hier sind die weißglafirten Gefäße mit blauen Ornamenten oft von ganz ausgezeichneter Schönheit und in ihrer Art mustergiltig. Außerdem sind die buntfarbigen Gefäße mit rothen Flecken zu beachten und ebenso Gefäße von feinem, rothbraunem Thon in alten, faracenischen Formen, die auch in Sicilien vorkommen.

„In Portugal und Spanien finden wir ähnliche Genres rother Poterien mit eingravirten Ornamenten von höchst originellen Formen; neben ihnen die wenig dauerhaften, aber oft sehr kunstvoll gearbeiteten Kühlgefäße von weißlichgelbem Thon. Spanien kennt im Volksgebrauche auch glafirte Gefäße, die man als spanische Majoliken bezeichnen könnte. Noch sei der höchst originellen Gefäße in den baskischen Provinzen und in den Pyrenäen gedacht.

„Ganze Reihen der verschiedenartigsten im Volksgebrauche stehenden Gefäße kennt noch Italien. Das österreichische Museum besitzt eine vortreffliche Collection, aus verschiedenen Gegenden gesammelt und voll Erinnerungen an die antike Thonfabrication, sowie an die Majoliken des XVI. Jahrhunderts.

„Auch Deutschland kann reiche Beiträge liefern. Beweis dafür das deutsche Gewerbemuseum in Berlin. Dieses hat bereits eine Sammlung begonnen, in welcher sich mit kundigem Auge geschieden findet, was wirklich alt, eigenthümlich und volksthümlich ist, von demjenigen, was eben nur dem gewöhnlichen niederen Haus und Küchengebrauche dient, ohne weitere Bedeutung in Bezug auf Form oder Technik zu haben. Nicht minder steht ein Beitrag von Rußland und den übrigen nordischen Ländern zu erwarten; wie auch der Süden Frankreichs und einige Provinzen Hollands in Betracht zu ziehen sind.

„Die Länder anderer Welttheile vermögen gleichfalls Interessantes zu bieten. Es sei an Brasilien, Mexico, Peru erinnert. Selbst die rohen Poterien der Wilden bieten Gesichtspunkte, die sie kunstgeschichtlich interessant machen, weil sie zur Erklärung und Erläuterung ursprünglicher Zustände dienen.

„Nicht minder reichhaltig und originell dürfte sich die Ausstellung von Gegenständen der zweiten Abtheilung, Gewebe und Stickereien, gestalten. Viele Volkstrachten werden hier Beiträge bilden. Oesterreich betreffend sei erinnert an die Trachten der südlichen Donauländer, Dalmatiens u. f. w. mit ihren reizvollen Gold- und Silberstickereien, des Beitrages, den die übrigen Länder Oesterreich-Ungarns zu leisten vermögen, nicht zu gedenken. Aehnlich verhält es sich mit Rumänien, der Türkei, Griechenland, Albanien u. f. w. Zu den Volkstrachten gesellen sich dann Teppiche aus allen diesen Gegenden, sowie gestickte Leinwanddecken mit sehr alten und eigenthümlichen Mustern. Italien kann z. B. die gestreiften Kopftücher der Frauen (Albanierinnen) und mancherlei eigenthümliche Stickereien stellen. Reiche Ausbeute bietet Spanien. Beispielsweise sei erinnert an die farbigen, gestreiften Decken, welche die Männer mantelartig zum Schutze gegen die Witterung verwenden. Schottland kann seine Plaids

fenden, natürlich nur solche, welche noch wirklich und eigenthümlich bei den Clans im Gebrauche sind. Außerst reichhaltig ist dasjenige, was Schweden und Norwegen liefern können. Hier gibt es Provinzen, wie Dalekarlien, wo jede Ortschaft ihr besonderes Muster für gewisse weibliche Kleidungsstücke hat. Andere Provinzen, wie Schonen und Halland, liefern höchst interessant decorirte Leinwandgewebe, alle im Bauernhause und für daselbe gemacht. Industrie und Handel nehmen keine Notiz davon. Anderswo findet man Wollarbeiten, Jacken und Strümpfe mit farbigen Mustern, die in die frühesten Zeiten der Culturgeschichte zurückzugehen scheinen. Dazu kommen Decken mit applicirter Stickerei und die gewirkten Borten der Frauenkleidung mit vollständig mittelalterlicher Musterung; kurz Skandinavien allein vermag eine reichhaltige, höchst anziehende und lehrreiche Collection zu Stande zu bringen.

„Eine russische Collection kann nicht minder reich und interessant ausfallen; ein in Rußland eben erscheinendes Sammelwerk von Ornamenten und der Reichthum der in Moskau vor einigen Jahren stattgefundenen ethnographischen Ausstellung berechtigen zu dieser Erwartung.

„Kaum minder bedeutend ist die dritte, die Schmuckarbeiten umfassende Abtheilung; auch sie bietet ein hohes Interesse, selbst für die moderne Industrie. Beispielsweise sei darauf hingewiesen, dafs es dem Goldschmied Castellani in Rom Jahrzehnte lang nicht gelingen wollte, auch nur annähernd die Feinheit und Freiheit des antiken Filigrans zu erreichen, bis er sich aus einem kleinen Gebirgsorte die Arbeiter holte, welche bis dahin nur den Volkschmuck gemacht hatten. Dieser italienische Volkschmuck, mannigfach nach den verschiedenen Gegenden und originell in seinen Formen, wird auch das bedeutendste Contingent zu dieser Gruppe zu stellen haben. Es genügt, als Beleg dessen auf die wundervolle Sammlung hinzuweisen, welche das South-Kensington-Museum in London besitzt.

„Italien zunächst, dürfte es Holland sein, welches die interessanteste Auswahl von gewerbsmäßig verfertigtem volkstümlichen Frauenschmucke in Gold und Silber zu stellen in der Lage ist. Nichtsdestoweniger ist derselbe eigenthümlich in Form, Ornament und Gebrauch. Auch die nordischen Länder vermögen einen Beitrag zu leisten. So die schwedischen Provinzen, so Norwegen mit seinen oft reizenden Filigranarbeiten, die schleswigischen Inseln mit ähnlichen Erzeugnissen. Reich ist ebenfalls die Ausbeute in den Donauländern und in den Nebeländern der Türkei, dann von Egypten bis zum Sudan hinauf, wo überall noch das bis in jüngster Zeit von der civilisirten Kunst vergessene Filigran in Uebung steht. Auch in Rußland und noch manch' anderen Ländern Europas dürfte eine Prüfung der Volkstrachten und der nationalen Costüme in Bezug auf den Schmuck für diesen Zweck nicht ohne Frucht bleiben.

„Zu dem verschiedenartigen Geräthe, das die vierte Abtheilung zu bilden hat, wäre vorzugsweise zu rechnen: Korb- und Strohflechtereien (wozu nicht-europäische Nationalitäten wohl den Hauptbeitrag zu liefern hätten), Matten und geflochtene Decken und besonders auch mannigfach ornamentirte und eigenthümlich construirte Möbel, deren es an vielen Orten im Haus- und Volksgebrauch gibt. Viele derartige Gegenstände sind noch nicht auf den Ausstellungen erschienen, weil man sie für zu unbedeutend gehalten hat. Ohne Zweifel würden aber Kunstfreunde und Künstler sie schätzen lernen und wahrscheinlich besseren Nutzen von ihnen haben als von den sogenannten Bauernseffeln des XVII. und XVIII. Jahrhunderts, die heute von den Liebhabern so gesucht sind.

„Zu allen vier Abtheilungen würden ohne Frage China, Japan und Indien einen großen Beitrag zu stellen vermögen, wenn lediglich die nationale Eigenthümlichkeit ins Auge gefaßt würde. Es ist aber die Kunstindustrie dieser Länder nicht in dem Sinne eine volkstümliche, wie diejenige, die bisher besprochen wurde; sie ist vielmehr in jedem Falle eine hochcivilisirte und zum größten Theil, zumal in Indien für den Reichthum berechnet. Sie stellt sich daher unserer modernen Luxusindustrie zur Seite, welche sie bekanntlich in vielen Dingen, so-

wohl in künstlerischer, wie technischer Beziehung übertrifft. Es kann daher die Industrie dieser Länder, deren größtmögliche Betheiligung auf das Dringendste zu wünschen ist, nur so behandelt werden, wie jene der civilisirten europäischen Länder, das heißt völlig selbstständig. Von ihr kann daher nur das für die in Rede stehende Ausstellung der nationalen Hausindustrie herübergenommen werden, was für den Gebrauch der niederen Classen bestimmt ist.“

So lautete das Programm für Gruppe XXI und man wird zugeben, daß kein zweites, ja ich möchte fast behaupten, daß niemals ein Programm für eine einzelne Gruppe so ausführlich und so vieles berührend zur Geltung gekommen ist, wie das Specialprogramm für die Gruppe der nationalen Hausindustrie, Nr. 6 der Publicationen der Generaldirection. Man erkennt auf den ersten Blick, daß es sich bei dieser Publication keineswegs blos um ein Programm handelt, das mit jedem anderen gleichbetitelten Actenstücke verglichen werden kann. Der erste Theil enthält gewissermaßen die Geschichte des wissenschaftlichen Begriffes der nationalen Hausindustrie, wie er sich mit den Ausstellungen, durch diese und für dieselben allmählig entwickelt hat. Daraus werden die nutzbaren Momente und die für die Ausnützung solcher Ausstellungen besonders wichtigen Gesichtspunkte abgeleitet. Im zweiten Theile werden die Gegenstände aufgezählt, welche sich für eine solche Ausstellung und deren künstlerische Zwecke besonders eignen. In diesen zwei Dutzend Worten wäre eigentlich das Nothwendige für ein Weltausstellungsprogramm gesagt. Gleich darauf folgt nun aber in bester Kathederweise ein Vortrag über Alles, was diese einzelnen Gegenstände bedeuten, wo sie am hervorragendsten erscheinen, wie sie in dem heutigen Gewerbe benützt oder besser ausgenützt werden können. Bis zur äußersten Aengstlichkeit verwahrt man sich schon im Programme, das am 1. October 1871 ausgegeben wurde, gegen Irrthümer, welche möglicherweise im Jahre der Ausstellung eintreten könnten. „Schottland kann seine Plaids senden, natürlich nur solche, welche noch wirklich und eigenthümlich bei den Clans im Gebrauche sind.“

Ja, um alles nur Mögliche zu erreichen, greift der Verfasser auf denjenigen gewerblichen Künstler, welcher zuerst das Geheimniß der Hausindustrie und die Wichtigkeit der Verbindung derselben mit dem modernen Gewerbe erkannte, und welcher auch den Schriftgelehrten ihre heute weitbeschriebene Weisheit lehrte, auf den Goldschmied Castellani in Rom, und zeigt, was derselbe gethan und was er Glückliches erreicht hat. Es ist somit, um es kurz zu sagen, statt eines Programmes für die Weltausstellung ein Bericht über die Gruppe XXI auf der Weltausstellung geschaffen worden.

Wir würden uns selbst gerechte Vorwürfe machen, wenn wir diese bedeutende Arbeit des bekannten kunstwissenschaftlichen Schriftstellers J. Falke verschweigen oder mit der Masse der nothwendigen Publicationen verschwinden lassen würden. Aber wir können auch nicht leugnen, daß wir gerade dieses Programmes wegen, das einen Bericht vollständig ersetzt, gerade nicht sehr bestürzt waren, als noch in letzter Stunde der dafür gewählte Berichterstatter sein gegebenes Wort zurückzog. Es bleibt uns eben nichts Anderes übrig, als in Kurzem zu referiren, wie die Thatfachen der Weltausstellungszeit den Hoffnungen der Zeit, in welcher die Programme gemacht wurden, entsprachen. Und da müssen wir freilich gestehen, daß jene nicht so groß und glänzend waren, als diese Hoffnungen.

England verkannte in der größten Weise die Aufgabe dieser Gruppe. Es hat höchst nützliche Dinge für das Haus, eine rotirende Messerputzmaschine, einen Holzkohlenfilter u. s. w. neben Cartonnagearbeiten für Photographien, Goldrähmchen u. dgl. ausgestellt.

Frankreich hat ebenfalls nur Arbeiten von Frauenhänden, also Arbeiten gewissermaßen vom häuslichen Herde eingefendet, Deutschland hat gar nichts gebracht und das im Programme schon so vielverheißend geschilderte Italien

ebensowenig. Es sei denn, daß sich die einzelnen italienischen Objecte, welche in der Gruppe XX (das Bauernhaus mit seinen Einrichtungen und Geräthen) in überaus glänzender Weise aufgezählt und vielverheißend hin und wieder auch beschrieben sind, von irgend einem glücklichen Sterblichen haben auffinden lassen.\* Uns ist das mit dem ganzen forschenden Heere der Berichterfatter und selbst mit Herbeiziehung von Hilfstruppen aus den Staats- und Landescommissionen nicht gelungen.

Freilich konnte man gerade, was Italien anbelangt, bei Castellani, dem Vater und Goldschmied, ebenso wie bei Torquato Castellani, dem Sohne und Sammler der interessanten Thongefäße von Ruvo und anderen Töpferstädtchen Italiens sehen, welchen Werth die nationale Hausindustrie für die Entwicklung unseres modernen Kunstgewerbes haben kann. Es war damit gewissermaßen der belehrende Theil des Programmes auf der Ausstellung, aber nur nicht in Gruppe XXI praktisch zur Ansicht gebracht worden.

Aber auch diejenigen Staaten, welche das Programm richtig erfassten, haben der Darstellung eine Ausdehnung gegeben und Gedanken damit vertreten, welche ein für allemal aufgegeben werden müssen. So hat Oesterreich einzelne ganz schöne, aber ohne jede besondere nationale Richtung, überhaupt ohne durch irgend etwas besonders ausgezeichnete Weißstickereien, dann Fischernetze, wie sie der Dalmatiner sich selber macht, auch jeder andere an irgend einem Flusse oder See anrainende Bauer und Landbewohner, und andere ähnlich geartete Gegenstände ausgestellt.

Damit ist der Vorstellung Raum gegeben, als ob die bloße gewerbliche Hantierung im Hause und in der Wirthschaft irgend einen besonderen Werth in unserer Arbeitstheilung und die Dampfmaschine, durch das Industrieriefen überhaupt hoch entwickelten Zeit habe. Mit diesen Vorstellungen muß ein für allemal gebrochen werden, denn die Gedanken über die gute alte Zeit, in der Adam grub und Eva spann, sind ebenso falsch, als jene, welche die Armuth zur Quelle der Tugend machen. Sprechen hier die Acten der Polizei und Strafgerichte sehr laut dagegen, so sprechen gegen jene Gedanken die Weltgeschichte und die Cultur der Gegenwart. Mag der Romantiker mit beiden Dingen machen, was er will, mag der Dichter sie zur Erziehung der Menschheit ob gut, ob schlecht ausnützen — der praktische Forscher, der wahre Lehrer und Erzieher der Menschheit, wird heute nur dem Gedanken Recht und Kraft zutrauen, daß nur durch die Aufnahme aller Fortschritte in der Kunst und Entwicklung der Arbeit der begrenzte Stoff zum Wohle der Menschheit gespart und darum Millionen mehr als früher nutzbar gemacht werde, daß nur dadurch die unerschöpflichen Kräfte des Stoffes entfaltet und benützt werden können, daß nur dadurch die Entwicklung Aller, Reichthum, Glück und Segen und in Wahrheit ein fortgesetztes längeres Leben der Menschheit gesichert wird.

Von diesem Gesichtspunkte aus müssen wir die Hälfte und mehr als die Hälfte der in der Gruppe XXI ausgestellten und in den Katalogen darunter verzeichneten Gegenstände ausscheiden. Wir wüßten nicht, was wir mit dem in Amerika in dem Gebiete der Hausindustrie ausgestellten „verbesserten Sarg“ anfangen sollen, oder mit den „rotirenden“ Messerputzmaschinen, den Kühlungsapparaten, den Holzkohlenfiltern, wie sie von Ausstellern aus London gezeigt wurden. Einen ebenso geringen Werth hat die Summe jener Gegenstände, welche nur durch die Armuth und Vereinsamung des Lebens, durch die niedere Stufe des Culturzustandes, der häuslichen Arbeit nicht nur überlassen, sondern durch die Noth aufgedrängt wird. Dahin gehörten zahlreiche Gegenstände nicht nur aus Venezuela, Brasilien u. s. w., sondern auch aus jenen Staaten, in welchen die nationale Hausindustrie noch eine höhere Bedeutung für das gesammte Leben in Anspruch nimmt und nehmen kann, wie aus Schweden, wo man die Arbeiten der

\* Siehe darüber Schröder: Das Bauernhaus, officieller Bericht. Gruppe XX.

Blinden, die sonst ganz interessanten Gegenstände der Arbeiten der Lappländer unter die nationale Hausindustrie aufnahm, ebenso wie in der norwegischen Abtheilung, wo Schnee- und Eis-Schlittschuhe, Schlitten u. dgl., ja selbst wie in Oesterreich, wo man bei dem sehr belehrenden Reichthume, den die Hausindustrie noch bietet, dennoch gemeine Befen, gewöhnliche Holzgeräthe, ganz ordinäre Strohgeflechte u. dgl. unter der nationalen Hausindustrie zur Ausstellung brachte.

In dieser Richtung ist jedes Bemühen, die häusliche Arbeit und die scheinbar gewerbliche Beschäftigung der Hausgenossen zu erhalten, nicht nur vergeblich, sondern geradezu gefährlich und ganz und gar verdammenswerth. Dort, wo der Familienvater, wie heute noch in einzelnen Gebieten Schottlands, in Schweden und Norwegen, in der ehemaligen österreichischen Militärgrenze, fein Tischler, Schuhmacher und Schneider, Maurer und Werkzeugmacher ist, da kann man auch sicher annehmen, daß hier das unwegsame Hochgebirge oder der Urwald, dort das vereinsamte, von der Heerstraße entlegene Thal oder die Wüste den Strom der fortschreitenden Cultur zurückstaut und in seiner Ausbreitung hemmt. Das Werkzeug, das heute der Werkzeugfabrikant erzeugt, ist besser geartet und dennoch billiger erzeugt und billiger zu haben, als das, das in häuslicher Arbeit die Nothdurft zurechtmacht. Das hat der alte römische Bauer schon gewußt und zog bereitwilligst zu gewissen Märkten nach Rom, um das gute Ackergeräth vom städtischen Erzeuger zu kaufen. Das Kleid und das Gewebe für das Kleid, das kräftige Leder, das der Fabrikant erzeugt, der mit allen Behelfen der Kunst und Wissenschaft arbeitet, ist besser für den Gebrauch und werthvoller für die Cultur der Menschheit, als das Stück rohe Leinwand oder Tuch, das einst mühselig und heute noch hier und dort das Haus erzeugt und das bei allem Aufwande an Arbeit doch nicht ausreicht auch nur für den bescheidensten Bedarf des Menschen.

In dieser Richtung ist die Hausindustrie nur ein Zeichen mangelnder Cultur und Alles, was wir auf der Ausstellung von solchen Objecten sehen konnten, nur ein Zeichen, wie mühselig der Mensch einst den Bedarf seines Lebens deckte und wie mühselig er es oft heute noch thut. Im Uebrigen wird auf diesem ganzen Gebiete die moderne Industrie immer mehr und mehr Raum gewinnen und sicherlich über kurz oder lang die Reste menschlicher Ohnmacht vernichten.

Sehen wir dies doch heute schon selbst dort, wo man der Hausindustrie eine große Sicherheit zutraute, auf dem Gebiete der orientalischen Teppichweberei, sich vollenden. Nur in wenig Ausnahmen konnte man den alten Glanz der türkischen oder persischen Teppichweberei auf der Weltausstellung wiederfinden. Längst ist in die Werkstatt dieser Weber der Speculationsgeist des modernen Handels eingedrungen und der Mann arbeitet nicht mehr nach gereiften Erfahrungen und geheiligten Traditionen, sondern nach Art und Weise des europäischen Fabrikanten, der auf den Markt kommen und verkaufen will. Die Solidität dieser Arbeiten ist zur Hälfte heute Fabel und selbst die Pracht der Naturfarbe verschwindet vor dem modernen Anilin, das wir bei vielen türkischen, insbesondere Smyrnaer Teppichen erkannten. Eine Deventer Imitation oder ein persischer Teppich von Ph. Haas und Söhne ist heute schon mehr werth, als das meiste Product der türkischen oder ostasiatischen Hausindustrie. Und wie lebt ein geschickter Weber dieser Fabriken und was schafft er gegenüber dem Arbeiter des Orients, der an seinem unvollkommenen Webstuhle mühselig die Kette in Ordnung zu halten und nur mühsam den Schuß hindurchzusitzen vermag. Ist es nicht ähnlich mit der Shawlindustrie Englands und Frankreichs gegenüber der nationalen Arbeit des Indiers zu Casmir und zu Lahore? Einige Specialitäten abgerechnet, für deren Erzeugung oft Generationen ausgenützt wurden, ist das Product der fabrikmäßigen europäischen Nachahmer gleich werthvoll wie das des originellen asiatischen Arbeiters. Und der europäische Arbeiter ist dabei ein freier Bürger seines Staates und im reichen Lohn Gründer und Erhalter einer Familie. Der Indier aber erwirbt durch des langen Tages mühselige Arbeit eine Handvoll gerösteten Reismehls, das ihn Jahr aus, Jahr ein erhält.

Darum nur fort mit allen Sentimentalitäten und Sorge und Mühe verwendet, um aus dem Hause und der Haushaltung all' dasjenige auszuschneiden und zu zerftören, was dem modernen Gewerbe und der Industrie angehört!

Eine andere Frage ist es nun freilich mit jenen Gebieten der Hausindustrie, welche eigentlich nichts Anderes bedeuten, als die Auflösung eines großen geschäftlichen Unternehmens in einzelne Zweige und Theile der Arbeit, welche dann wieder das Haus oder besser der Arbeiter in Mitte seiner Häuslichkeit durchzuführen und zu leisten übernimmt. Das Programm für die Weltausstellung hat sich davon keine Rechenschaft gegeben und doch wäre es gerade von unendlichem Werthe für die Erkenntniß unserer modernen Industrie, einmal klar und deutlich zu erkennen, wie wenig eigentlich die Dampfmaschine allmächtig ist und wie zahlreiche Industrien, die auf dem Markte als compacte große Körper erscheinen, in der Herstellung ihres Productes in tausend und abertausend Hände sich auflösen, die am häuslichen Heerde beschäftigt sind. Und das ist ein großes und wichtiges Gebiet der Hausindustrie, welches der Staatsverwaltung und der Vereinthätigkeit viel zu leisten aufgibt und das für jeden Denkenden höheren Werth und Bedeutung hat, als die ganze Romantik der Fabeln der Pfahlbauten oder eines in einem Grabe gefundenen alten Feuersteines, oder einer urgermanischen Heugabel u. dgl. mehr. In dieses Gebiet, um durch einige Beispiele klarzumachen, was wir sagen wollen, gehören zahlreiche Zweige der Erzeugung von Eisen und Stahlwaaren, zumeist der feineren Sorten der Messerschmied- und Nadlerarbeiten. Es gehören hieher die Erzeugnisse der Korbflechterei, die in jedem Lande Tausende von arbeitenden Händen beschäftigt und in Frankreich einen Handel unterhalten, der sich über die ganze Welt ausbreitet. Die deutsche und österreichische Kinderpielwaarenindustrie, die gesammte Glaswaarenfabrication, insbesondere die vielfach geartete Böhmens, die den Weltmarkt beherrschende Goldwaarenfabrication von Hannau und Pforzheim, das alles sind große und mächtige Industrien, welche in erster Instanz als Hausindustrie erscheinen und in der Herstellung der tausendfach verschiedenen Producte auf die Thätigkeit des Arbeiters in seinem Hause und in seiner Familie, die er mit Weib und Kind herbeizieht, zurückkehrt. Und es gibt noch zahlreiche andere, ähnlich geartete Industrien, und tausendfach ist dem Vordringen der Dampfmaschine und der Ausnützung der natürlichen Kraft eine Grenze gesetzt und die menschliche Hand allein, die menschliche Arbeitskraft ist die Quelle einer ungeheuren Massenproduction und eines Erzeugnisses, bei dessen Preis man im einzelnen Producte es kaum für möglich hält, daß Menschenarbeit dabei verwendet wurde. Wir erinnern dabei an das, was wir in unserem Bericht „Die Kinderpielwaaren“ mittheilten, und erwähnen hier nur, daß man in dem Glasbezirke des böhmischen Riesengebirges Glasknöpfe erzeugt, von denen das Gros, also 12 Dutzend auf 15 bis 30 kr., je nach der Qualität, zu stehen kommt, oder Vorstecknadeln, bei denen erst im Hundert ein Preis festgesetzt werden kann, da im Grosverschleiß das halbe Tausend mit 20—25 kr. berechnet wird. In Aachen verkauft man das Gros von Nadeln mit Glaschmelzköpfen mit 50 Centimes, und man kann es wohl begreifen, wenn man bedenkt, daß ein Mädchen von 10—12 Jahren im Stande ist, bei neunstündiger Arbeitszeit 40.000 solcher Glasköpfe an einem Tage aufzusetzen.

Von all den hier angeregten Gebieten war mit Ausnahme einzelner Spitzenarbeiten und der künstlichen Blumen, denn auch die Spitzenindustrie und die gesammte Erzeugung von künstlichen Blumen gehört zum großen Theile der eben geschilderten Industrie, die zugleich Hausindustrie ist, an, nichts in der Gruppe der Hausindustrie zur Ausstellung gekommen. Die einzelnen Sectionsberichte weisen wohl an der jeweilig geeigneten Stelle auf die hier angeregte Frage hin und wir wollen in der That nur in Kurzem das Gesamtergebnis unserer Betrachtung und Erkenntniß zusammenfassen.

Allenthalben dort, wo die Erzeugung des Productes und die Qualität desselben nur durch den Geist und die Hand des Arbeiters bestimmt wird, wird die Sicherheit der Arbeit und die Erhaltung der Erwerbsquelle oder, in Kurzem, die Concurrenzfähigkeit durch die Tüchtigkeit des Arbeiters bestimmt, durch seine Gewandtheit, mit Form und Farbe dem wechselvollen Bedarfe geschmackvoll nachzufolgen, durch seine Fähigkeit, dem Materiale selbst neue Formen zugänglich zu machen. Das Alles vermag nun nur die glückliche Erziehung und fachmäßige gewerbliche Ausbildung des Arbeiters. Begegnen wir bei zahlreichen Berichten, wie sie dieses Werk enthält, der Forderung, daß der Staat oder die Gemeinde oder das Vereinswesen das Gewerbe durch Gründung von Fachschulen unterstützen und entwickeln möge, so fassen wir dies hier eben als eine gemeinsame Bedingung der Erhaltung und Entwicklung zahlreicher Industrien zusammen. Würde man auf der Weltausstellung jene Industrien, bei denen der Arbeiter Kraft und Stoff zugleich ist, in ihrer großen Bedeutung dargestellt haben, so würde man zu gleicher Zeit allenthalben leicht zur Erkenntnis gekommen sein, nicht nur wo die gewerbliche Fachschule, sondern auch wie sie nothwendig errichtet werden soll. Man würde leicht erkennen, wie hier die Technik, dort die Chemie, hier die Kunst der Formgebung und der Reichthum und der beständige Wechsel der Form das Wesentliche und Charakteristische eines gewerblichen Unternehmens ist und daß dem entsprechend die Schule hier auf technische und mechanische Kenntnisse, dort auf chemisches Wissen das Hauptgewicht legen muß; daß in der einen nur in die ideale Form, also in die Kunst des Zeichnens und Formens, bei der andern nur in die Kenntniß des praktischen Consums, also auf handelspolitische Bildung das Schwergewicht gelegt werden muß. Bei der großen und bedauerlichen Einseitigkeit, mit welcher man heute noch allenthalben den gewerblichen Unterricht betrachtet, würde eine ausgiebige plastische Darstellung des gewerblichen Lebens überhaupt und jener Zweige insbesondere, welche durch die gewerbliche Erziehung ihre Lebensfähigkeit allein erhalten, von ungemessenem Nutzen sein. Mag eine spätere Ausstellung im Programme und in der Durchführung der Darstellung der nationalen Hausindustrie die großen Aeußerungen des wirklichen Lebens nicht aufser Acht lassen.

Die dritte Richtung, in welcher die nationale Hausindustrie zur Darstellung kam und welche vor Allem auch darzustellen beabsichtigt wurde, kennzeichnet das oben angeführte Programm der Generaldirection für die Gruppe XXI.

Manches Gebiet der menschlichen Arbeit, wie es in der Vereinfamung der einzelnen Haushaltung erhalten worden ist, trägt in sich nach Jahrhundert alten traditionellen Ueberlieferungen die Spuren einer reinen Kunst und einer streng nationalen Kunstgestaltung. Zumeist die bäuerliche Bevölkerung mancher Länder hat in ihren Costumen und einzelnen Geräthschaften derartige jahrhundertalte Blüthen eines reinen, zarten und von einer erhabenen Natürlichkeit getragenen Kunstgeschmackes erhalten. Der Bauer ist ja überhaupt in Mitte der Cultur des neunzehnten Jahrhunderts hier und dort der alleinige, vereinfamte Vertreter des streng nationalen Lebens geblieben. In einigen Ländern, wie in Schweden und Norwegen, war es die alte, urwüchsige, persönliche Freiheit, welche ihn innig und treu mit dem nationalen Leben, der nationalen Thätigkeit, der Tradition und Ueberlieferung verbunden erhielt. In anderen Ländern, zumeist in ganz Mitteleuropa, dem Süden und Osten Europas war es die Last der Unfreiheit, das Festgebundensein an die Scholle, welche gerade den Bauer an die Heimat innig und fest schloß und ihn in der schwachen Absoptionsfähigkeit gegenüber der europäischen Cultur gerade mit dem nationalen Leben dauernd verband. Dort war es Stolz und Selbstbewußtsein, hier Schwäche und Trost im heimatlichen Boden und im heimatlichen Leben etwas zu sein und etwas zu bleiben. Der große Culturproceß der Grundentlastung, wie ihn das Jahr 1848 nach einem halbhunderjtährigen Kampfe vollendete, hat in seinen Wirkungen in dieser Richtung nur

wenig bis jetzt geändert. Während der Adel und Bürgerstand in ganz Europa kosmopolitisch wird, einzelne Gesamtheiten des Standes für alle europäischen Staaten gleich ausbildet, im Staatsbürgerthum seine Macht und Bedeutung findet, vertritt der Bauer allein noch das nationale Leben und nationale Wesen. Was dem modernen Bürger heute fremd und unverständlich im Leben des Bauernstandes ist, das sind alles Reste seiner eigenen Geschichte, seiner Entwicklung und nationalen Gestaltung.

Das war es, was im Jahre 1867 die Pariser Weltausstellung zum ersten Male zeigen wollte. Versprach das Napoleonische Regiment durch mehr als ein Jahrzehnt dem Bauern- und Arbeiterstand eine Neugestaltung ihrer Lebensverhältnisse, so wollte die Pariser Weltausstellung in der Darstellung der Bauerncostume und nationaler Gruppen ein ethnographisches und culturgeschichtliches Bild der Lage, des Lebens und der Beschäftigung der bäuerlichen Bevölkerung der verschiedenen Länder geben. Es war kein Wunder, daß zahlreiche Besucher der Ausstellung nicht wußten, was sie mit diesen nationalen Gruppen anfangen sollten. Auch war die Frage ganz berechtigt, warum denn eben nur der Bauernstand in solcher Weise zur Darstellung gelange. Und doch gaben jene ersten Versuche, in das innerste nationale Leben einzudringen, eine außerordentliche Anregung. Man hat seither erkannt, daß in den Costumen und in den Geräthen der ländlichen Bevölkerung zahlreiche Traditionen aufbewahrt und erhalten sind, welche oft weit zurückführen in die antike Kunst und in das naive, zierliche Schaffen des Menschen, wie es nur von der Natur und ihren Vorbildern angeregt und geleitet wurde. Schon auf der Pariser Weltausstellung beobachtete der Kenner in den Costumen der schwedischen und norwegischen Bauersleute, ebenso wie in den Stickereien der Stämme und Völker der Donauländer, eine Zierlichkeit und Harmonie zwischen Muster, Farbe und Stoff, daß leicht die Folgerung daraus zu ziehen war, wie viel aus diesen Gestalten, aus diesen Arbeiten am häuslichen Herde eines Bauernhofes ebenso für das moderne Gewerbe und die moderne Industrie zu lernen sei, als aus zahlreichen häuslichen Geräthen, welche der Bauernstand hier und dort in jahrhundertalter Gewöhnung, ihm ganz unbewußt, nach den schönsten Mustern vergangener Kunstperioden erzeugt. Auf der Pariser Ausstellung erregte eine kleine Sammlung von Krügen aus einfachem, rothem Thone gebrannt, wie sie die portugiesischen Bauern für ihren Bedarf selbst erzeugen, die Aufmerksamkeit aller Kunstkenner. Waren es doch Krüge in der reinsten antiken Form. Taufendfach waren die Anregungen, als man einmal erkannte, was man in den Erzeugnissen der Hausindustrie zu suchen und wie man das Gefundene zu benützen habe. Die letzten fünf Jahre haben in dieser Richtung vielfach aufklärend gewirkt, und das mag es erklären, daß die meisten Staaten die Gruppe XXI, wenn auch vielfach die eigentliche Absicht mißverstehend, beschickt haben.

Nur Italien hat merkwürdigerweise die hier bezügliche Gruppe vernachlässigt, was bei Manchem, der nach systematischer Ordnung nach den Katalogen die Ausstellung besuchte, mancherlei falsche Vorstellungen zu verbreiten geeignet war. Man mußte aber in Italien bei Gruppe VII vor Castellani's Goldschmiedearbeiten innehalten, ebenso wie vor der Ausstellung von Alessandro und Torquato Castellani in Gruppe IX, wo man die wunderbaren, bei den italienischen Bauern gebräuchlichen Töpferwaaren in Porcellanimitationen bewundern konnte. Alessandro Castellani hatte in den Thälern der Apenninen die Reste einer uralten Gold-Schmiedekunst entdeckt und in den zierlichen Schmuckgegenständen antike Technik und Form wiedererkannt. Das South Kensington Museum hat mit viel Glück die Sammlung des bäuerlich-italienischen Goldschmuckes erworben. In ähnlicher Weise haben in einzelnen abgelegenen Thälern die italienischen Bauern eine die schönsten und prächtigsten antiken Muster zeigende Thonwaaren-Erzeugung erhalten. Castellani sammelt seit Jahren diese Muster und hat mit den bäuerlichen Arbeitskräften und deren Materialien, ins-

besondere den Farben, in Rom eine ganz selbstständige Industrie begründet. Neben der reinsten antiken Form werden die Formen der Renaissance treu erhalten. Torquato Castellani hatte in Wien eine reiche und schöne Sammlung dieser Gefäße, nach den besten Renaissance-Modellen gearbeitet, zur Ausstellung gebracht, welche von Museen und Kunstliebhabern zehnfach ausverkauft worden ist. Castellani gebührt der große Ruhm, zuerst den Werth der Hausindustrie erkannt und in der glücklichsten Weise mustergiltig gezeigt zu haben, wie die in den einsamen Thälern der Gebirge oder der stillen bauerlichen Wirtschaft aufbewahrten Schätze der Kunst ausgenützt werden müssen. Wenn er in der italienischen Abtheilung, in den Gruppen VII und IX ausstellte und nicht in der Gruppe XXI, so mag dies daher kommen, daß seine Thätigkeit in der That schon der Geschichte angehört, in welcher sie immer an erster Stelle genannt werden wird.

Was nun die reichen Ausstellungen der übrigen Staaten anbelangt, so bleibt uns nur wenig an dieser Stelle zu bemerken übrig, da sich die einzelnen Herren Berichterstatter je in ihren Berichten es sich nicht haben entgehen lassen, über die anregenden Objecte der nationalen Hausindustrie des Weiteren zu sprechen. Insbesondere gilt dies von den nationalen Thonwaren, die außer von Portugal in wunder schönen reichen Sammlungen durch die Türkei, Egypten, Tunis, China und Japan vertreten war, und welche bis ins weitestgehende Detail in dem Berichte von Dr. Emil Teirich, Gruppe IX, Section 2, ihre ausführliche Darstellung gefunden hat. Dasselbe gilt annähernd von den nationalen Geweben und Nadelarbeiten, welche Dr. F. Stamm in seinem Berichte über Spitzen und Stickereien, ebenso wie Frau Baronin Roditzky in ihrem Berichte über Frauenarbeiten, mancher eingehenden Betrachtung gewürdigt haben. In Betreff der Schmuckarbeiten in Metall haben wir des Besten schon gedacht und zeigten annähernd nur noch die Costume einiger ungarischer Figuren, beachtenswerthe Filigran- und andere Goldschmiede-Arbeiten.

Deutschland hat überhaupt, sowie Frankreich und England das ganze Gebiet der nationalen Hausindustrie sehr vernachlässigt, obgleich zumeist in dem Filigranschmucke, wie ihn die Bäuerinnen Schwabens und Altbaierns hin und wieder noch tragen, ebenso interessante Ausstellungsobjecte gegeben wären, wie in den zierlichen Ketten und Behängen, mit denen sich die Bauern der Donauländer ebenso gern schmücken als der wilde Bewohner der schwarzen Berge und zahlreiche andere friedlichere Stämme.

Es bleibt uns danach eigentlich nur übrig, gewissermaßen eine Statistik und ein Gesamtbild der Gruppe XXI zu geben.

Mit vollem Verständnisse für die gegebene Aufgabe der nationalen Hausindustrie trat in erster Richtung Portugal und zum Theil auch Spanien hervor. Hier, wie insbesondere in den interessanten Sammlungen von Joachim Antonio Porges, Ant. Man. Guerrero und Joachim Maria da Silva, begegneten wir den schönsten, nach der reinsten Antike gehaltenen Thongefäßen, welche, wie bereits erwähnt, in einzelnen kleinen Sammlungen schon 1867 die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde im höchsten Grade erregte.

Frankreich hat nichts Besonderes gebracht, da es die ganze Aufgabe dieser Gruppe als eine bloße Darstellung derjenigen Arbeiten anfaß, welche von Frauen und Mädchen im Hause gearbeitet werden. Das Gleiche gilt von der Schweiz, welche selbst das ganze Gebiet der Holzschnitzerei aus der Darstellung der Hausindustrie ausgeschlossen hatte. Nur in einem gestickten Kopfsputze der Frauen des Cantons Uri, keineswegs durch die häusliche Arbeit erzeugt, sondern durch eine „Käpplimacherin“, welche nach dem Muster nationalen Geschmacks gewerblich arbeitet, ausgestellt, begegnete man einem kleinen Restchen einer Hausindustrie, die durch die reiche Großindustrie des Landes seit Jahrzehnten auf ein sehr geringes Maß eingeengt wurde. Man darf sich überhaupt darüber keiner Täuschung hingeben. In den Ländern des großen Industrie- und Handels-

verkehres, in Deutschland, Frankreich, Belgien, dann in England und endlich in dem reichen und arbeitstüchtigen Schweizerlande hat die moderne Industrie die Spuren einer eigenartigen, im engen sinnigen Kreise des Hauses und der Familie zur Geltung kommenden Arbeitsrichtung längst verdrängt; nur in den mühsam gesammelten Resten der Arbeitsleistungen früherer Jahrhunderte, wie sie die Museen aufbewahrt haben, kann man das frühere Vorhandensein derselben erkennen und aus manchem günstig stuirten Beispiele ausgiebige Anregung für die moderne Arbeit finden. Nur heute darf man nicht mehr an dem Baume der menschlichen Arbeit, den die Dampfkraft in andern Boden verpflanzt und mit andern Nährstoffen kräftigt, die zierlichen Blüten vergangenen, aber geistig und materiellen engeren Lebens suchen. Wir haben diesem Gedanken schon oben Raum gegeben und wollen hier nur manchen Bemerkungen begegnen, welche sehr tadelnd darauf hinwiesen, daß gerade die reichsten Industriestaaten Europas, England, Frankreich, Deutschland u. s. w., diese Gruppe der Ausstellung nicht besichtigt haben.

Ganz anders steht es mit jenen Staaten, in denen die Dampfkraft noch nicht Millionen Spulen und Hunderttausende von mechanischen Webstühlen bewegt, in denen noch nicht in klasterbreiten Zwischenräumen die Erde aufgedeckt und Kohle und Erz zu Tage gefördert werden. Auf diese Staaten allein und ihre Ausstellungen wollen wir noch in Kurzem zu sprechen kommen. Wir meinen Schweden und Norwegen, Oesterreich-Ungarn und Rußland. Bei den beiden ersten Staaten waren es die von der schwedischen Ausstellungskommission in außerordentlicher Vollendung zur Ausstellung gebrachten Nationaltrachten; fast noch bedeutender durch das außerordentliche Leben, das ihnen innewohnte, waren die nationalen Gruppen aus den slavischen Gebieten der österreichisch-ungarischen Monarchie.

Hier erkannte man noch ganz deutlich, was einstens das Haus geleistet, und was es noch zu leisten im Stande. Weniger bei den Schweden, als bei den ungarisch-slavischen Volksstämmen, fand man eine Menge von Thongeschirren, welche in ihrer einfachen Formgebung, in ihren kräftigen Farben und Zierrathen dem Forschenden in jedem einzelnen Stücke mancherlei zu lernen boten. Der Hirte und Bauer, der hier seinen Bedarf an Geschirren sich selbst erzeugt, hat in hundertjähriger, gleich erhaltener Nachahmung Formen aufbewahrt, welche die geistig arme Großindustrie der Culturstaaten in mühseligen und tastenden Versuchen bis heute nur in seltenen Fällen zu erreichen befähigt war. In den Nadelarbeiten wie Geweben begegnen wir bei den nordischen Schweden und Norwegern ebenso wie bei den südlichen Donaustämmen vielfach der gleichen Arbeit und dem gleichen Muster. Nicht die Culturgemeinschaft der von Asien vordringenden heutigen europäischen Bevölkerung, sondern die gleiche Quelle der Erkenntnis bietet dafür die genügendste Erklärung. Der Faden, ob der einfache Leinfaden oder glänzende Gold- und Silberfaden, ist wie die Nadel der nationalen Stickerin, grob; die Stiche sind es auch ebenso wie der Stoff, auf welchen der Schmuck der Stickerei aufgetragen wird. Aber allenthalben ist das Muster dem Zwecke des Gewandstückes und dem Bedarfe des Körpers, der ja mit die Form des Kleides bestimmt, in so sinniger Weise angepaßt, daß die größte Arbeit, ebenso wie die einfachste, Zierlichkeit und Reichthum gewinnt, wie uns dies selten bei den modernen Stickereien, zumeist wenn sie mit dem Gewande in Verbindung gebracht sind, entgegentritt.

Dazu tritt bei der nationalen Nadelarbeit eine überaus glückliche Wahl des Materiales, das die Stickerin verwendet. An schwedischen Nationaltrachten, welche die schwedische Ausstellungskommission, ebenso wie Freiherr Carl Bonte ausgestellt hatten, sah man, wie bei ungarischen, slovakischen und rumänischen Costümen, Metallplättchen, Ringe und Kettchen so glücklich verwendet, daß es dem reichsten Schmucke des Gold- und Silberschmiedes gleichkam. Wir brauchen in der modernen Industrie keineswegs diese Ueppigkeit und Sinnlichkeit, wie sie

dem nationalen Costüme oft zu Grunde liegt, ebenso wie den nationalen Schmuck nachzuahmen, sondern einzig und allein Natürlichkeit, innige Verschmelzung des Zierrathes mit der Form und vor Allem auch mit der Farbe zu lernen. Hier liegt ja das Geheimniß längst vergangener Kunstperioden, der Zauber der Renaissance und endlich des Erfolges, den Industrielle wie Minton, Wedgewood mit ihren Thon-, Porcellan- und Majolicawaaren, Castellani mit feinen Schmuckwaaren, Philipp Haas mit feinen Teppichen, Lobmayer mit feinen Glaswaren und zahlreiche Andere errungen haben.

Was die Teppichfabrication der Bevölkerung der Donauländer anbelangt, so brauchen wir uns darüber nicht weiter zu ergehen. Sie ist zur Genüge bekannt, und hat einft mit ihren wenigen, aber kräftigen Farben, mit ihren zierlichen, einfachen Mustern ebenso wie die orientalische Teppichweberei günstig auf die moderne Industrie eingewirkt.

Am wenigsten bedeutend war sowohl in Schweden und Norwegen wie in Oesterreich, Ungarn und Rumänien die Gold- und Silberschmied-Kunst vertreten. Bei den Männern bildet der Messing- oder auch Silberknopf am Spenser, Gürtel und Beinkleid den größten Zierrath, bei den Frauen die Gold- und Silberstickerei der Haube, des Brustlatzes und des Mieders. Es ist daneben wenig Raum für anderen Schmuck. Dennoch findet man in ganz Ungarn, Siebenbürgen und Rumänien eine Art Filigranschmuck in der häuerlichen Bevölkerung verbreitet, der durch die Art der Arbeit ebenso wie die Gehänge mancherlei Aehnlichkeit mit dem in anderen Städten erzeugten Filigranschmucke hat. Dagegen sah man in der ungarischen Abtheilung Messer und Gabeln mit Blei-, Zinn- und Kupferdraht verziert von großer Zierlichkeit und reichem Geschmacke. In ähnlicher Weise gearbeitet fahen wir mehrere rumänische Taschen mit Kupfer- und Messingdraht reich ausgelegt. Der Bewohner des Banates schmückt in ähnlicher Weise seine Kürbislafchen und gibt dadurch dem einfachen Holzgeräthe ein reiches und schmuckes Aussehen.

Rufsland hatte weniger die Gruppe der nationalen Hausindustrie mit Ausstellungsobjecten bedacht, als eben seine ganze Ausstellung zeigte, wie innig die gefammte russische Industrie mit dem nationalen Leben und Wefen verbunden ist und von jeher verbunden war. Nationales Leben tritt überall dem forschenden Auge entgegen, nationale Gestalten und Eigenthümlichkeiten des Landes bilden die reich ergebige Quelle der Vorwürfe für den Plastiker und Maler wie für den gewerblichen Künstler. Dadurch hat Rußland in wenigen Jahren so unendlich viel geleistet und zeigte auf allen Gebieten der Industrie auf der Wiener Weltausstellung die bewundernswürdigsten Fortschritte. Möchte man aus diesem einzigen, aber bedeutenden Beispiele allenthalben erkennen, daß die Arbeit eines Volkes niemals durch die Unterwerfung unter das Fremde, die bloße Nachahmung sich kräftig entwickeln, sondern einzig und allein durch den unerfchöpflichen Quell des nationalen Lebens und der nationalen Gesinnung jene Kraft gewinnen kann, welche sie selbstständig und geachtet machen muß.

Charakteristisch und besonders hervorzuheben ist es, daß mit Ausnahme weniger bedeutenden Stickereien, einiger Shawls und Gewebe aus Ziegenhaaren hier eine Menge von Beilen in der Gruppe der nationalen Hausindustrie zur Ausstellung kamen, wie sie eben der russische Arbeiter zu verschiedenen Hantirungen gebraucht und wie er es im Gürtel trägt als Zeichen der Werthfchätzung seines Werkzeuges. Der Russe arbeitet Alles mit dem Beil und das preisgekrönte russische Haus ebenso wie die Einrichtungsfücke, selbst die des russischen Kaiserhauses in einigen Zimmern, sind durch das Beil allein in ihrer ganzen Formfchönheit und zierlichen Glätte erzeugt.

Es ist kein Zweifel, daß Rußland zumeist aus den eroberten Objecten des Kaukasus außerordentlich reiche und belehrende Beiträge für die Gruppe XXI beibringen kann. In die weiten Ebenen seines Landes, ebenso wie in die Gebiete seiner Gebirge ist Industrie und Handel noch nicht so mächtig vorgedrungen, daß

das Haus und die häusliche Arbeit die unvollkommene Schnitzbank ebenso wie den schmalen und engen Webstuhl hätte verlassen können. Dazu kommt noch, daß die Reste altasiatischer Cultur sich allenthalben hier erhalten haben und insbesondere den Gewebe- und Shawlarbeiten ebenso wie den Metallarbeiten, zumeist den mit Silber- und Messingdraht eingelegten Gegenständen, ihren großen Glanz verleihen und jene kräftige Anregung dem Betreffenden geben, welche immer und von jeher an den phantasiereichen Arbeiten des Orientes den Bewohner des Abendlandes entzückt haben.

Das ergiebigste Gebiet für die nationale Hausindustrie bieten nun unstreitig der Orient und Ostasien. Die gesammte Cultur dieser Völker und Staaten ist seit Jahrhunderten in den Zustand der Ruhe gerathen und die höchste Vollendung der chinesischen und japanesischen Arbeiten auf zahlreichen Gebieten des wirtschaftlichen Lebens ist gleich Jener früherer und längstvergangener Jahrhunderte. Freilich unterscheidet sich das Leben der fleißigen, reichen Bevölkerung Ostasiens von jenem der Völker des Orients, der Türken, der Perfer u. s. w. dadurch, daß mit dem Sinken der Bevölkerung hier auch eine Erschlaffung der Arbeit allenthalben eingetreten und nur noch einzelne Reste vorhandener Kunstfertigkeit eine frühere glänzende Entwicklung verrathen, während China und Japan durch die Ausbeutung ihrer ergiebigen Naturerschätze, durch Fleiß und Arbeitsamkeit die Pflege aller Arbeitszweige dauernd erhalten haben, wenn auch von Geschlecht auf Geschlecht sich erbend in stets gleicher und nicht sich entwickelnder Gestaltung. Alle Arbeit, auch in ihrer höchsten Kunstfertigkeit, gehört daher hier dem kleinen gewerblichen Betriebe, wenn wir so sagen dürfen, der Arbeit im Hause und der Bethätigung der Familie an. Bei den orientalischen Stämmen ist der fleißige Betrieb, die tüchtige Bethätigung der Arbeitskraft durch die Erschlaffung des staatlichen und politischen Lebens selbst herabgesunken und die Arbeit des Einzelnen hat den Bedarf desselben mühselig zu decken. Es gibt kein Gewerbe mehr und das Product, das dennoch auf den Markt kommt, ist das Erzeugniß in der That des einzelnen Familienvaters und seiner Familie. Kaum daß auf dem Gebiete der Teppichfabrication der Geschmack Europas und die Handelsbeziehungen, die denselben zu befriedigen suchten, eine regere und entwickeltere Thätigkeit in dem letzten Jahrzehnt erzeugt hat. Die Elemente einer glücklichen Entwicklung, wenn dieselbe überhaupt bei geistig und auch physisch geschwächten Völkern erwartet werden darf, sind reichlich vorhanden. Wie die Arbeit auf den meisten Gebieten ihre höhere gewerbliche Ausbildung aufgab und nur durch häusliche Arbeit den wirtschaftlichen und künstlerischen Bedarf deckte, so war gerade das stagnirende Leben, die innere Verumpfung das Mittel, die Tradition zu erhalten und Art und Weise der Arbeit, Form und Muster einer längst vergangenen reinen Kunstperiode zu sichern.

Was sowohl die Türkei und Persien, als auch China und Japan in der Gruppe XXI daher ausgestellt haben, zierliche Thongefäße, wie sie zumeist in reicher Sammlung die Türkei brachte oder im Palaß des Khedive und der marokkanischen Villa gesammelt waren, die Teppiche und Stickereien, wie sie den Glanz der türkischen und persischen Ausstellung bildeten, geschnitzte Kästchen mit Perlmutter und Elfenbein ausgelegt, Gold- und Silberarbeiten, ebenso wie Flechtwerk, das alles fand sich in den einzelnen Gruppen der Ausstellung wieder und konnte in dieser Vertheilung und Anordnung eben nichts Anderes lehren, als daß der Ausgangspunkt der gewerblichen Arbeit, ebenso wie die Quelle der geschäftlichen Handtierung bei den Völkern des Orientes, ebenso wie Ostasiens, hier nur in grobsartiger Gestaltung und Entwicklung, das Haus und die häusliche Arbeit, die Familie und die Familienarbeit ist. Zu ganz interessanter Belehrung wiesen darauf die einzelnen nationalen Gebäude hin, welche zumeist der Orient in reichem Maße in dem Ausstellungsgebiete aufgeführt hatte. Die Vorhalle und die Hausflur ist Werkstatt und zugleich Verkaufs- und Geschäftslocal.

Für unsere Betrachtung genügt diese Andeutung, da bei der eben erwähnten Gleichheit der Ausstellungsgegenstände in den einzelnen Gruppen auch jene Producte zur Ausstellung kamen, welche unter einem andern Gesichtspunkte Gruppe XXI eben nur wieder vereinigte. Wir verweisen daher auf die einzelnen Berichte und schliessen unsere Betrachtung mit dem Wunsche, daß keine Ausstellung das belehrende Gebiet der nationalen Hausindustrie zur Darstellung zu bringen veräumen möge, daß aber eine nächste Ausstellung die verschiedenen Richtungen der Hausindustrie überhaupt geordnet zur Darstellung zu bringen sich ernstlich bemühen möge. Man mag dabei sich nicht täuschen. Wo immer die Arbeit des Hauses zur Geltung kommt, die Arbeit am häuslichen Herde, die Arbeit mit den Familiengenossen, da hat das nationale Leben auch Kraft zur Aeuferung und immer Fähigkeit und Neigung, sich geltend zu machen. Hier hat auch die Schule und die geordnete Erziehung anzuknüpfen; die gerade dort, wie wir schon oben erwähnten, von größter Wichtigkeit ist, wo sich ein einzelner großer Industriezweig in der Hausindustrie auflöst.

DARSTELLUNG  
DER  
WIRKSAMKEIT DER MUSEEN FÜR KUNSTGEWERBE.

(Gruppe XXII.)

Bericht von

DR. CARL TH. RICHTER,

*k. k. o. ö. Professor der Staatswissenschaften an der Universität zu Prag.*

„Die Idee einer Weltausstellung ist durch den Prinzen Albert in das Leben gerufen worden, einen Mann, der um die praktische Durchführung der Probleme der modernen Civilisation im Allgemeinen und in England speciell sich verdient gemacht hat wie kaum ein anderer in diesem Jahrhundert. Was der Weltverkehr bedeutet, was dazu gehört, in denselben mit sicherer Hand einzugreifen, ist erst durch die Weltausstellungen der großen gebildeten Welt fühlbar geworden. Sie erziehen den Menschen zum Weltbürger und lassen ihn den Werth jener Arbeit erkennen, welche den Menschen befähigt, der Gesamtheit der Menschen nützlich zu sein.“

So schrieb der um die Frage der Kunstmuseen und deren Wirksamkeit auf das Gewerbe so hoch verdiente Eitelberger in seiner Schrift „Die österreichische Kunstindustrie und die heutige Weltlage, Wien 1871“. Und was er weiter hinzufügt, sich Oesterreich ausschließlich zuwendend, das kann man viel weiter ausdehnen und auch auf andere Staaten, insbesondere auf Deutschland anwenden. Denn ruhen die Wurzeln der österreichischen Wissenschaft und der besten Theile des österreichischen Lebens in der Geschichte und dem Leben des deutschen Volkes, so faugt der deutsche Geist seine nährenden Kräfte auch nicht aus dem jeweiligen engeren Heimatlande, sondern aus der großen Vergangenheit, die ein Bild vielleicht der heutigen großen Zukunft ist, aus dem großen, einigen deutschen Reiche.

Und doch! „Aufgezogen in engen Gesichtskreisen“, fährt Eitelberger fort, „befangen durch die Gewohnheiten eines kleinen industriellen Lebens, wächst der Binnenländer — und ein solcher ist der Oesterreicher — heran, pflegt mit Liebe seine particularistischen Gesichtspunkte und überschätzt die kleinen Erfolge in beengten Kreisen, auf beschränktem Gebiete. Er übersieht es gern, wie tief die Wurzeln unserer staatlichen Entwicklung in die Geschichte der Nachbarstaaten reichen, er glaubt nur an das, was an die Oberfläche herantritt, ihn selbst näher berührt.“

Damit ist ein Bild gegeben, wie es in der That einstens war, zu einer Zeit, wo sich ganz Europa mit Wohlbehagen von französischen Ideen nährte und im

geistigen Diebstahl sich wohlbefand. Wie ernst auch und bedeutend die deutsche Kunst Gewerbe und Industrie schützen und nähren konnte, wie mächtig die deutsche Schule die Arbeit zu erziehen geeignet war auf dem Gebiete des wirthschaftlichen Lebens, der Gütererzeugung und Werthschaffung blieben sie unfähig, die Kräfte glücklich zu befruchten und das selbstständige Schöne zu schaffen. Seit dem Untergange des reichen, gewerblichen deutschen Städtelebens, das Künstler und Denker hervorgebracht, an deren Namen die schönsten Erfindungen der Kunst sich anlehnen, nährt sich die germanische Welt von dem Geiste Frankreichs, der, bald wie in Kunst und Wissenschaft, auch im Gewerbe und der Industrie weltbeherrschend wurde. Man gewöhnte sich, der schöpferischen Kraft des deutschen Arbeiters zu misstrauen, man vermied selbst den Versuch, sie emporzuheben, so dafs selbst das heimische Werk nur unter französischem Namen oder französischer Etiquette den Consumenten finden konnte. Was war es wunderbar, dafs man sich schliesslich begnügte, im engeren Kreise feinen Erwerb zu suchen und dabei einseitig und geschmacklos wurde, oder, wo die breite Heerstrasse des Handels den Strebfamen rief, mit französischer Nachahmung sich begnügte. Heute noch sind die Verhältnisse in vielen Richtungen dieselben, und wer den Muth hat, im Vollgefühl der Erfolge des Krieges vom Jahre 1870, auf Frankreich gering-schätzend herabzublicken, der wird doch zagen, die Arbeit eines Volkes in ihrem Werthe zu bezweifeln, die Arbeit, welche Jahrhunderte grosgezogen, ein fleissiges und reichbegabtes Volk entwickelt und eine günstige staatliche Organisation und Lage weltbeherrschend gemacht haben. Seit Jahrhunderten sind die Producte dieser Arbeit durch ihren üppigen Prunk, wie ihre zierliche Grazie, durch ihre Entwicklungsfähigkeit, wie beständige Neugestaltung der Welt vertraut. Und man erhielt diese Vertrautheit selbst, als man anfang, in anderen Staaten, die berufen waren, etwas zu leisten, diese Leistungsfähigkeit zu prüfen und durch sorgsame Pflege und Erziehung zu entwickeln. Und man wird sie behalten, so lange Frankreich auf den Gebieten der Faience und Porcellanmanufactur, der Gobelins und Seidenweberei und zahlreichen anderen Gebieten feiner Arbeit jenen Zauber zu geben weifs, dem alle Welt auf der Ausstellung des Jahres 1873 und nach dem blutigen Kriege bewundernd sich beugte, wie vor dieser Zeit.

Als dies den Denkenden, und noch weniger denen, die nicht denken, noch nicht so klar bewußt war, gedieh „die große Ausstellung aller Nationen“, die erste Weltausstellung zu London, 1851. Es war ein bemerkenswerthes Ereignis. Mit einem naiven Enthusiasmus hatte neben England, dem Gastgeber, die halbe Welt und mehr sich an dem Unternehmen betheiligt. Großes und Schönes erwartete man, aber Niemand vermochte sich Rechenschaft zu geben, worin der Werth des ganzen Unternehmens bestehen, und was der Erfolg desselben eigentlich sein werde. Man wollte schauen, ohne das Bewußtsein zu haben, dafs die Arbeit eine mächtige, sittliche Macht ist, welche vermag die Verschiedenheiten der Cultur auszugleichen, und in dieser Ausgleichung eine große Culturgemeinschaft anzubahnen und zu erzeugen. Und so schaute man Großbritannien mit seinen Colonien, wie es bei einem Raume von mehr als 1 Million Quadratfuß, welche der Ausstellung gewidmet waren, 544.320 Quadratfuß mit seinen Reichthümern, zu denen die ganze Welt beitrug, und von denen die ganze Welt wieder empfing, ausgelegt hatte. Ihm zur Seite hatte Frankreich, im Gefühle seiner gleichen Berechtigung und seiner gleichen Ansprüche an die Weltherrschaft, den nächstgrößten Theil in Anspruch genommen, bemüht den Glanz seines jungen Kaiserreiches zu zeigen und zur Anerkennung zu bringen. Dann folgte Preußen mit dem Zollverein und Amerika. Nicht ohne Schüchternheit erschien Oesterreich mit seiner Arbeit, deren Wurzel zurückreichte in eine elende Zeit. Rußland suchte durch die Arbeit zweier Welttheile sich in die That der Civilisation zu mischen, aber vergeblich bemüht, die ertödtende Hand des Despotismus zu verdecken, welche selbst die wirthschaftliche Entwicklung nicht gedeihen liefs. Die Arbeit des Menschen will die Freiheit des Geistes. Unter den Schätzen

Belgiens, in der Kühnheit der Arbeit der Schweiz, konnte man dieß damals schon erkennen. Dann folgten die Staaten des Orientes und Ostasiens.

Aber nicht allein durch die Größe des Raumes, welchen die Staaten für sich beanspruchten, waren die Richtungen und Erscheinungen der Nationen verschieden, sondern auch durch den Inhalt, welchen die Masse der Reichthümer barg. Da lag England mit der ungeheuren Menge der Producte seiner Millionen Spindeln und Dampfwebstühle, seiner Eisenhämmer und Schmiedewerkstätten. Es war eine kolossale Macht, aber eine Macht, wie sie die ungefügen und noch nicht beherrschten Dampfkrafts emporgehoben. Nirgends erquickte eine Blüthe des Geistes, der sinnigen Anschauung das Auge. Den Massenbedarf mochte England in den überseeischen Ländern, wie zum Theile auf dem Continente befriedigen. Mit den Aeußerungen höheren Geschmacks hatte es nichts gemein. Wie ganz anders erschien Frankreich, Belgien, die Schweiz mit der wechselvollen Gestaltung ihrer Producte, die mit ihrer Schönheit und ihrem Geschmacke die ganze kolossale Ausstellung Englands verdrängten. Deutschland und Oesterreich konnten auch dabei freilich nicht in Rede kommen. Und hier knüpft der Werth der ersten Weltausstellung an, wie unvorbereitet sie die Welt auch getroffen. Man prüfte jetzt und suchte die Bedingungen, unter denen ein Industrieproduct auf dem Weltmarkte zur Geltung kommen kann, forschte ernst und eingehend nach dem Wesen des Geschmacks und den Mitteln zu dessen Hebung. Der Vergleich zwischen den Leistungen der verschiedenen Nationen auf dem Gebiete der industriellen Leistungen, und die Nachweise über die Absatzfähigkeit derselben, mußten Jedermann von der Wichtigkeit dieser Elemente für beinahe jede Art gewerblicher Thätigkeit überzeugen. Vor Allem war es England, das sich rasch und klar über alle Erfahrungen, die es gemacht, Rechenschaft gab. Nur die Erziehung des Arbeiters, die Entwicklung seines Geistes und seiner schöpferischen Fähigkeiten, können dem Lande und seiner Industrie, neue, bisher ungeahnte Kräfte zuführen. Mit großen Feierlichkeiten eröffnete man noch in dem Jahre der ersten Weltausstellung zu Westminster eine Elementar-Zeichenschule und gründete allmählig Hunderte solcher Anstalten zumeist in unmittelbarer Berührung mit der Werkthätigkeit der Menschen. Dann folgten die Mechanic Institutes und endlich, die zerstreuten Kunstschätze im ganzen Lande sammelnd, die Gründung des South Kensington Museums.

Man mag über die Kunstbefähigung Englands denken wie man will, den schöpferischen Geschmack des Engländers mit allem Rechte bezweifeln, dennoch hat sich seit dieser Zeit der Engländer, die englische Industrie von der Bevormundung des französischen Geschmacks befreit. Man konnte dieß schon in einigen kräftigen Zügen auf der Weltausstellung 1855 in Paris erkennen, ebenso wie man allenthalben einzelne Fortschritte und glückliche Bestrebungen der Entwicklung hervortreten sah, so daß man die Darstellung des Fortschrittes, als das Wesen der Weltausstellungen festsetzte, und die Wiederholung derselben von 5 zu 5 Jahren je in einer der großen Reichsstädte Europas beschloß. Der Donner der Kanonen vom schwarzen Meer her liefs freilich nicht Alles, was man damals sah und erkannte, in ruhiger Erwägung ausreifen. Um so geneigter war man zu einer durchgreifenden Untersuchung 1862, wo nach einem Zeitraume von 11 Jahren sich mannigfache Vergleichungspunkte ergaben und die Erfolge der inzwischen aufgetretenen Bestrebungen innerhalb der Industrie selbst, wie auf dem Gebiete des gewerblichen Unterrichtswesens und der ästhetischen Bildung des Volkes, sich gegen einander abwägen ließen. Konnte England befriedigt auf manche Erfolge der inzwischen aufgetretenen Bestrebungen, die innerhalb der Industrie selbst wie auf dem Gebiete des gewerblichen Unterrichtswesens und der ästhetischen Bildung des Volkes sich gegen einander abwägen ließen, konnte England befriedigt auf manche Erfolge, die zu reicheren Hoffnungen berechtigten, zurückblicken, konnte Frankreich mit Stolz seine auch in der Aera der Handelsverträge durch nichts bedrohte Industrie zeigen, hatte die Schweiz wie Belgien sich die Fortschritte der ganzen Welt zu Nutzen gemacht, Deutschland und Oesterreich boten, unter

diesen Gesichtspunkten betrachtet, kein befriedigendes Bild. Und doch steht dem Deutschen eine reiche Bildung, eine altberühmte Kunst zur Seite, zeichnet den Oesterreicher glückliche Naturanlagen, lebhafter Formen- und Farbeninn und technisches Geschick in reichem Masse aus. Aber die Fortschritte des Jahrzehntes der Weltausstellungen waren hier trotz alldem verschwindend.

Die Arbeit, die man so lang veräußt, mußte nun zum ersten Gesetze werden. In den katholischen Gebieten am Rhein, wo man von jeher Kunst und Kunstindustrie zu pflegen verstand, und wo der Glanz der katholischen Kirche manches Gewerbe reichlich unterstützte, vertiefte man die Quellen der Erkenntniß und suchte durch glücklich errungene kunstgewerbliche Sammlungen, der reichen Begabung des Rheinländers frische und kräftige Nahrung zu geben. Im Süden Deutschlands, wo die Künstlerwelt von Schwaben, von München und Nürnberg, in mancherlei rege Beziehungen mit Gewerbe und Industrie getreten war, beförderte man mit aller Haft und äußerst glücklichem Erfolge die Errichtung von Zeichenschulen und gewerblichen Unterrichtsanstalten für alle Stände und jeden Arbeitskreis, und gab dadurch dem auflebenden Kunstgewerbe eine reiche Bildungsquelle. In Oesterreich, wo schon früher von Aesthetikern und Künstlern die Frage der ästhetischen Erziehung discutirt worden war, ergriffen nun die Staatsmänner selbst die Organisation jener Mittel, von denen eine gedeihliche Pflege des Kunstgewerbes erwartet werden konnte. Am 7. März 1863 erließ endlich das kaiserliche Handschreiben Seiner Majestät an Seine kaiserliche Hoheit, Erzherzog Rainer, in welchem die Gründung eines „Museums für Kunst und Industrie“ angeordnet wurde. Die Schätze der Hofmuseen, Hofanstalten und Schlösser wurden dem neuen Institute zur Verfügung gestellt. Diese kaiserliche Liberalität regte die Liberalität des Adels und der Kirchenfürsten, der Klöster und des besitzenden Publicums an, und schon am 31. Mai 1864 wurde in einem provisorischen Gebäude das neugegründete Museum dem Publicum eröffnet. Erzherzog Rainer war durch Handschreiben vom 31. März 1864 zum Protector, Rudolf von Eitelberger zum Director, Jacob Falke zum ersten Custos des Museums ernannt worden.

Es ist bekannt, was das Institut im Laufe von wenigen Jahren leistete. Die Sammlungen wurden auch in den erbärmlichen Räumen stets glücklich aufgestellt, eine permanente Ausstellung von Gegenständen der modernen Kunstindustrie glücklich eingerichtet, eine Gypsgießerei und ein photographisches Atelier zur Vervielfältigung der besten Vorbilder vom Anfange an hergestellt und die Benützung der Sammlungen und Bibliothek mit größter Liberalität freigegeben. Alle Jahre besuchten mehr als Hunderttausende das Institut und bis zum Jahre 1870 683.896 Personen; endlich drang das Museum von Wien in die Kronländer, eröffnete Filialausstellungen, um diese in den Kreis der Kunstindustriellen Wiens einzuziehen und betheiligte sich an den gewerblichen Ausstellungen der einzelnen Städte und Länder. In fünf Jahren hat das Museum zwanzig solcher Ausstellungen veranstaltet. Gleichzeitig erkannte das Museum es als seine Aufgabe, die zweckmäßigere Einrichtung bestehender oder die Gründung neuer Fachschulen in Gegenden anzuregen, wo irgend eine Kunstindustrie gepflegt wurde, oder die Bedingungen für eine solche vorhanden waren. So wurden die Zeichenschulen in Steinschönau und Haida reorganisiert, eine neue in Gablonz gegründet, ebenso wie eine Holzschnitzschule in Hallein und eine gleiche zu St. Ulrich im Grödener Thale in Tirol. Diese Thätigkeit fand einen Abschluß durch die mit dem Museum in Verbindung stehende und 1871 eröffnete Kunst-Gewerbeschule in Wien. In diesem Jahre wurde auch der Schlußstein gelegt zu dem neuen Gebäude für das Museum, das auf dem Parkring eine Zierde Wiens und ein neues herrliches Denkmal seines Erbauers, Heinrich von Ferstel ist. Aus den engen und niedrigen Räumen einer Holzbude des Ballhauses zog das Institut in die herrlichen und großen Räume des neuerbauten Kunsttempels ein, ohne von seiner Organisation selbst diesen oder jenen Zweig zu opfern. Es ist nur Alles großartiger entfaltet

und wir tragen seit dem Einzuge in das neue Gebäude den Wunsch in uns, das mit der Vergrößerung und Verherrlichung der Anstalt auch die Kraft in gleichem Maße wachse, zu nützen und zu entwickeln.

Oesterreich hat durch die Gründung und Ausbildung dieses Museums nicht nur für sich selbst, sondern für ganz Deutschland die Ziele festgesetzt, die zu erreichen, und die Mittel geordnet, durch welche dieselben erreicht werden können. Deutschland wird diesem Vorbilde nachzueifern müssen und wird es jetzt auch können, nachdem es durch die großen Kriegsergebnisse der jüngsten Vergangenheit sich von den französisch-romanischen Einflüssen auf kunstindustriellem Gebiete befreit hat. Die Zeit der Belebung ist günstig, da Deutschland durch die aus Frankreich vertriebenen deutschen Arbeiter ein Heer von glücklichen Arbeitskräften gewonnen und durch ein auf dem Schlachtfelde errungenes Selbstvertrauen auch seinen geistigen Stolz gewonnen hat, auch die größten Hindernisse zu bewältigen und ein einmal gesetztes Ziel zu erreichen.

Und was haben diese kühnen Schöpfungen des Geistes, was hat insbesondere das Museum für Kunst und Industrie in Wien erreicht? Man kann es mit voller Genugthuung sagen, das es eine Industrie großgezogen hat, welche jeder Rivalität Stand zu halten geeignet ist, es hat Wien zu einem Mittelpunkte der Kunstindustrie gemacht, der im Weltverkehre ebenso wie der Wiener Geschmack heute anerkannt ist, es hat mit seinen Bemühungen und Bestrebungen die Aufmerksamkeit der übrigen Welt auf sich gezogen, es hat das Bewußtsein im ganzen Volke großgezogen, das nur Wissen und Bildung, Kennen und Können die Kräfte der Arbeit glücklich erzieht und die Fähigkeit schafft, im Kampfe um die Reichthümer der Erde glücklich zu bestehen. Endlich waren es diese Bestrebungen, welche Oesterreich auf der Ausstellung des Jahres 1867 so glänzend repräsentirten und welche zum großen Theile den Anspruch reiften, die nächste Weltausstellung in dem Weichbilde seiner Haupt- und Residenzstadt zu schaffen.

Das ist die jedem Gebildeten bewußte Geschichte der Geschmacksentwicklung der Kunstindustrie, oder, wenn man will, der Museen seit den letzten zwei Jahrzehnten.

Niemand, auch nicht der verstockteste Praktiker verkennt heute den Werth dieser Bewegung und der Satz, das Wissen Macht ist, ist auch dem Gewerbetreibenden und Industriellen für die Entwicklung in seinem Gewerbe und seiner Industrie vollkommen klar geworden. Und dieses Bewußtsein, die klare und sichere Erkenntniß von alledem, was Schulen und Museen für Gewerbe und Industrie gethan haben und was sie noch nicht zu thun und zu schaffen vermochten, hat die Gruppe XXII der Wiener Weltausstellung erzeugt, die Darstellung der Wirksamkeit der Museen für Kunstgewerbe.

Wir sind mit unserem Berichte zu Ende. Die Gruppe XXII wurde von keinem Staate beachtet und selbst von Oesterreich auch nicht ein Versuch gemacht, dieselbe zu vertreten. Das Museum für Kunst und Industrie hat in seinen eigenen Räumen diese Wirksamkeit der Museen in einer flüchtig zusammengerafften Ausstellung darzustellen versucht. Der Versuch ist unserer Ansicht nach vollständig mißlungen und die gewiß nicht beabsichtigte Concurrenz des Museums mit der Weltausstellung spurlos vorüber gegangen. Kaum, das der erste kunstwissenschaftliche Congress in der Zeit vom 1. bis 4. September mit seiner reichen Beredsamkeit etwas Leben in die Räume brachte. Und doch hat das Programm der Generaldirection für die Gruppe XXII in einer Darstellung, in welcher die gelehrten Aussprüche eines Max Müller und eine weitblickende Kenntniß der Verhältnisse zu Hilfe genommen wurden, große Gesichtspunkte aufgestellt und zu gleicher Zeit die Mittel angegeben, wie sie die Durchführung dieser Ausstellungsgruppe sich gedacht hat. Wie nirgends entwickelte sie auch hier die Fragen, welche der von ihr veranlaßte erste kunstwissenschaftliche Congress in Wien zu erörtern haben soll. Es ist wie erwähnt außer diesem Congresse nichts von den Hoffnungen der

Generaldirection erfüllt worden. Doch seien wir nicht ungerecht. Wir werden in dem Folgenden das Programm der Generaldirection bringen, ebenso wie in kurzer Zusammenfassung die Thätigkeit des kunsthistorischen Congresses. Doch ehe wir dies thun, sei es gestattet, der Wahrheit die Ehre zu geben und zu kennzeichnen, daß auch für die Gruppe XXII. wenn auch in anderer Weise als das Programm es dachte, die Weltausstellung Großes und Dauerndes geschaffen hat.

Wir erwähnen in erster Richtung, daß durch die Erfolge der Kunstmuseen in Baron Schwarz-Senborn die Idee eines Museums zur Aus- und Fortbildung des Kleingewerbes und der Arbeiter angeregt, und das, nachdem durch Erlaß vom 30. März 1872 die Stiftung dafür behördlich genehmigt wurde, auch an demselben Tage begründet worden ist. Dieses Museum, wie es so als Idee bereits vor der Ausstellung fertig war, nahm den Namen eines Athenäums an und wird in segensreicher Weise den Namen des Gründers ebenso wie den Glanz der Weltausstellung und den Triumph, den Oesterreich trotz Allem und Allem dennoch gefeiert, für die Dauer erhalten. Dieses Athenäum soll und kann in glücklicher Weise das Museum für Kunst und Industrie ergänzen. Es hat die Aufgabe, durch Musterfammlungen, Bibliothek und Schule und durch den mittelst öffentlicher Vorträge dauernd zu erhaltenden Contact der Gewerbetreibenden und Arbeiter mit den Männern der Wissenschaft die Fortschritte der Technik und Mechanik, der Chemie, Waarenkunde u. s. w. jeden Augenblick lebendig dem Auge des Strebenden und Lernbegierigen vorzuführen. Es wird Muster und Schule, praktische Uebung und Versuch in glücklicher Harmonie vereinen und so nach einer Richtung hin das Museum für Kunst und Industrie ergänzen. War der Gedanke des Athenäums schon vor der Ausstellung fertig, so hat doch die Schöpfung erst durch die Ausstellung, und zwar durch die zahlreichen Geschenke und Erwerbungen für die Musterfammlungen greifbare Formen erhalten.

Das zweite bedeutungsvolle Institut, welches der Ausstellung und der Kenntniss der Wirksamkeit der Museen auf Gewerbe und Industrien zu danken ist, ist die Gesellschaft zur Beförderung des Handels nach dem Orient und Ostasien.

Schon während der Ausstellung haben sich kenntniss- und erfahrungsreiche Männer in dem durch die Munificenz eines Privatmannes dafür errichteten und gewidmeten Gebäude, dem Cercle Oriental, vereinigt, um die Beziehung der orientalischen und ostasiatischen Aussteller und Besucher der Ausstellung mit den europäischen Handels- und Geschäftskreisen zu vermitteln und die Ausstellungen des Orients und Ostasiens im Interesse der österreichischen Industrie und des österreichischen Handels genau zu studiren. Die Initiative zu diesen werthvollen Bestrebungen ist dem ehemaligen Generalconsul von Constantinopel, Herrn Hofrath Ritter von Schweigel, zu danken. Unter seinem Vorsitze hat sich allmählig ein Verein gebildet, welcher durch Sammlungen orientalischer und ostasiatischer Industrieproducte und Rohstoffe, durch temporäre Ausstellungen der neueren Leistungen und Fortschritte auf dem Gebiete der Gewerbe und der Industrie der Völker des Orients und Ostasiens Lehre und Kenntniss zu verbreiten bemüht ist, um die günstige Lage Oesterreichs, seine handelspolitische Bestimmung immer mehr und mehr ausnützen zu können. Durch die Durchstechung der Landenge von Suez neigt sich das Schwergewicht des orientalischen Handels wieder wie einst vor Jahrhunderten der südöstlichen Hälfte Europas zu. Und der Staat, den man in Geschichte und Geographie so gern die Stufe zum Orient nennt, den ein mächtiger Strom mit demselben verbindet und dessen bedeutendster Hafen dem Canale von Suez gegenüber liegt, hat in der That die Aufgabe, in dem Kampfe um die siegreiche Handelsflagge voranzuschreiten. Dafür nun ist für den österreichischen Industriellen und Kaufmann handelspolitische Bildung nothwendig. Diese in den neuesten Resultaten jeden Augenblick dem Strebenden zu vermitteln, ist die Aufgabe der oben genannten Gesellschaft. Und wenn dieselbe von Seiten der industriellen Kreise

nur halbwegs Unterstützung und Theilnahme findet, was wir wünschen und hoffen wollen, so wird der glückliche Erfolg des patriotischen Unternehmens keineswegs ausbleiben. Wird allmählig auch diese Gesellschaft in der Form eines Museums ihre Thätigkeit gewissermaßen plastisch zum dauernden Ausdrucke bringen, dann hat die österreichische Monarchie in einer Weise die Aufgabe der Museen und die durch sie zu erreichende Wirksamkeit für Gewerbe, Industrie und Handel erfüllt, wie kein Staat in Europa. An die Museen für Kunst und Wissenschaft reiht sich mit feiner erprobten Thätigkeit das Museum für Kunst und Industrie. An dieses wird sich hoffentlich mit glücklicher Wirksamkeit das Athenäum reihen, den realen Wissenschaften dienend und der Verbindung derselben mit den wirthschaftlichen Productionsgebieten. Allen von gleichem Werthe und Nutzen, der Gesamtheit zur Quelle des Reichthums, wird die Gesellschaft für den Orient und Ostasien die Interessen des Handels und Weltverkehrs vertreten.

Wahrlich, wenn die Weltausstellung es auch nicht einmal zu einem Programme für die Gruppe XXII gebracht hätte, mit dem was sie nach dieser Richtung hin angeregt und geschaffen hat, ist Außerordentliches geleistet worden.

Aber auch nach der anderen Richtung hin war die Weltausstellung nicht ohne reiche Beiträge für die Erörterung der XXII. Gruppe. Man sah an den französischen Bronzewaaren, dem Gold und Silberschmuck, der gesammten Textilindustrie u. s. w., welche Bedeutung die französischen Gewerbemuseen für die Kunstindustrie haben. Man konnte in der deutschen Abtheilung ganz genau den Bahnen folgen, welche zahlreiche gewerbliche Thätigkeiten gehen, geführt von den gleichen Anstalten in Stuttgart, München u. s. w., dem germanischen Museum in Nürnberg, dem Museum Wallraff Richards in Köln u. dgl. m. Wer war schließlich nicht überrascht von den Leistungen des Kunstgewerbes in Oesterreich? Und wenn wir die Wirksamkeit der Museen dort in ihrer Aufgabe prüfen wollen, wo sie noch nicht sich geltend gemacht hat, brauchte man dergleichen nur in den einzelnen Gruppen forschend umherzublicken, um genügende Aufklärung zu erhalten. Da konnte man sehen, um nur ein Beispiel zu geben und mit den Worten unseres verehrten Eitelberger zu reden, daß Oesterreich keine so guten Oefen und Faïencen wie Mettlach an der Mosel habe. „In allen Zweigen der kirchlichen Metallurgie ist uns Aachen und Cöln überlegen, in allen Zweigen der Illustration Leipzig, Berlin, ja Stuttgart. In Kupferstich, Lithographie, Chromolithographie, Kupferdruck, stehen wir weit hinter Deutschland zurück und sind bisher nicht im Stande gewesen, eine illustrierte Zeitung in der Art der Leipziger, die doch weit hinter den englischen steht, zu schaffen. Die Meißner Fabrik ist jetzt die erste mitteleuropäische Porcellanfabrik; insbesondere nach Auflösung der kaiserlichen Porcellanfabrik überfluthet sie Oesterreich. In Preussisch-Schlesien arbeitet man in Glas fast so gut wie in Böhmen. Die Metallurgie am Harze und die Zinkfabrication in Berlin haben in Oesterreich keinen Rivalen. . . Da heißt es mit offenem, klarem Blicke die Dinge ansehen wie sie sind.“

Das kann man in dem oben erwähnten Schriftchen des erfahrensten Kenners der kunstgewerblichen Verhältnisse in Oesterreich lesen. Und Alles konnte man eben so genau auf der Ausstellung sehen, um zu begreifen, wie weit die Wirksamkeit der Kunstgewerbe-Museen gediehen und wie weit sie es eben noch nicht ist.

Man kann darnach vollständig mit den Resultaten der Gruppe XXII zufrieden sein.

Wir haben zum Schluß die Resultate des kunstgewerblichen Congresses zusammenzufassen. Für die Verhandlung selbst verweisen wir auf die „Mittheilungen des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie“, achter Jahrgang Nr. 97 bis 100 1873.

Wer immer einen Blick in diese Verhandlungen werfen wird, wird sich rasch überzeugen, ein wie hart umstrittenes Gebiet das Gebiet der Kunst und seiner Gesetze ist. Kaum daß ein oder das andere Mal zwei berufene Streiter in

einem und demselben Punkte einer Meinung waren. Wir wollen uns daher hüten, auch nur einzelne Grundsätze aus der Masse der zu Tage geförderten Meinungen hervorzuhoben

Für die Ueberficht der Beschlüsse sei es gestattet, hier das Specialprogramm der Generaldirection für Gruppe XXII einzuschalten. Es lautet:

„Zu den Bildungsanstalten der Neuzeit, die sich am schnellsten bewährt haben, gehören unfreutig die Kunstgewerbe-Museen und fast jeder staatliche Mittelpunkt besitzt schon ein derartiges Institut. Diese Thatsache allein dürfte hinreichen, um den Versuch einer Darstellung ihrer Wirksamkeit zu rechtfertigen.

„Durch ihre Ziele sowohl als durch ihre Erfolge stehen diese Anstalten mitten zwischen dem wirklichen Leben und den abstracten Theorien; sie vermitteln fozufagen die Vergangenheit und Zukunft unserer kunstgewerblichen Entwicklung und mahnen unwillkürlich an die geistvolle Bemerkung eines deutschen Gelehrten, der Ausdruck Kunst sei keineswegs aus Einer Wurzel entstanden, vielmehr auf zwei Stammwörter zurückzuführen, auf: **K e n n e n** und **K ö n n e n**.

„Die hervorragende Stellung, welche die moderne Kunstindustrie seit wenigen Jahren einnimmt, liefert in der That den besten Beweis für die Richtigkeit der angeführten Bemerkung. Wohl kann die sorgfältige Behandlung der verschiedenen Rohstoffe, die Verwendung sinnreich construirter Maschinen Fachleute befriedigen und erfreuen; kommt aber bei all' den auf solche Art entstandenen Erzeugnissen zur Technik nicht das Moment einer geschmackvolleren Ausführung oder Ausschmückung hinzu, so ist man wohl kaum berechtigt, von einer Veredlung des Gewerbes zu sprechen. Einer der nennenswertheften Fortschritte auf dem Gebiete des Gewerbes datirt von dem Zeitpunkte, wo man darauf Bedacht nahm, den reichen, nur zu lange unbenützten Culturfschatz früherer Jahrhunderte sorgfältig zusammenzustellen, Musterfammlungen anzulegen, die von unseren emsigen Vorfahren in einzelnen Zweigen der Kunstindustrie und der sorgsam gepflegten Kleinkunst erzielten Fortschritte wieder aufzunehmen und organisch fortzubilden

„Die technische Fertigkeit, mit der irgend ein Object erzeugt wird, genügt eben nicht zur Herstellung eines den Anforderungen kunstsinziger Käufer entsprechenden Gegenstandes; ein feines Verständniß der zu lösenden Aufgabe, ein richtiges Gefühl für die ihr am meisten entsprechende Form, kurz Geschmack in Erfindung und Ausführung jedes Artikels sind für das gewerbliche Schaffen unbedingt maßgebende Factoren geworden und ihre Berücksichtigung allein erhebt den Gegenstand zum Range eines kunstgewerblichen, das heißt nicht blos zweckmäßigen, sondern auch den Geschmack befriedigenden Objectes.

„Dieser Erkenntniß verdanken auch wohl zumeist jene Gewerbeschulen und kunstgewerblichen Bildungsanstalten ihr Entstehen, welche, unter der Leitung erprobter Kunstkenner mit stets wachsendem Erfolge dem ererbten Herkommen gedankenloser Routine in der Thätigkeit der Gewerbetreibenden entgegenarbeiten.

„In einem noch höheren Grade aber beruht die Gründung der Museen für Kunstgewerbe, dieser kunstgeschichtlichen Schatzkammern, auf der richtigen Erkenntniß des veredelnden Einflusses der Kunst auf die Industrie. Von diesem Standpunkte aus wollen die Verdienste der eben so reich bedachten, als gemeinnützigen Kunstgewerbe-Museen in Paris, London, Edinburgh, Moskau, Berlin, Stuttgart, München, Weimar, Gotha, Limoges, Lyon u. a. m. gewürdigt werden. An diese reihen sich dann passend jene Museen an, die zwar nicht direct Kunst und Kunstgewerbe fördern, die aber, indem sie wissenschaftliche oder statistische Zwecke verfolgen, indirect gleichen Zwecken dienen. Auch diese Institute sind ein Product der modernen Culturbestrebungen, wie z. B. das germanische Museum in Nürnberg, das römisch-germanische in Mainz, das Museum Wallraff-Richartz in Köln, die Museen in Havre, Amiens, Toulouse u. a. m.

„Wie sehr diese Schöpfungen der Neuzeit dem Bedürfnisse unserer Generation entsprechen, braucht hier nicht eingehend hervorgehoben zu werden; ihr zahlreicher Besuch, ihre eifrige Benützung, ihr bereits deutlich erkennbarer Einfluss auf die moderne Industrie gehören zu jenen unläugbaren Thatfachen, die jeder Fachmann gern anerkennt

„Diese Museen nun werden ihrer wichtigen Aufgabe in mehrfacher Weise gerecht. „Erstens, indem ihre mit Umsicht und Auswahl angelegten Sammlungen dem Auge des Kundigen wie des Laien einen wahrhaft ästhetischen Anschauungsunterricht gewähren. In ihren Schränken, an ihren Wänden finden nur lehrreiche oder mustergiltige Objecte Platz. Da läßt sich die allmähliche Entwicklung und der Fortschritt in der Erzeugung jeder Gattung von Artikeln historisch verfolgen, und der aufmerksame Beschauer gewinnt die Fähigkeit, den Gesetzen des industriellen Fortschrittes in der bezeichneten Richtung nachzugehen. Für eitles Schaugepränge ist da kein Raum, wo, wie in diesen Anstalten. Alles darauf hinzielt, darzulegen, wie der Werth jedes einzelnen Artikels durch geschmackvolle Umformung des rohen Naturproductes einer Erhöhung fähig ist, die, weit entfernt seinen Absatz zu beeinträchtigen, diesen im Gegentheile vermehrt.

„Zweitens wirken diese Museen höchst ersprießlich durch die mit denselben verbundenen kunstgewerblichen Fachschulen. Da findet sich das lebendige Wort zur todten Vorlage, die Erklärung zum Modell. Die hier beschäftigten Lehrer weisen ihren Schülern alle jene wesentlichen Eigenschaften nach, die jedes Erzeugniß der Industrie, auch das zum alltäglichen Gebrauche bestimmte, besitzen muß, um den Anforderungen eines geläuterten Schönheitsfinnes zu entsprechen. Hier lernen also die Zöglinge den Werth der in sich abgeschlossenen Einfachheit schätzen, das Stilgesetz der Symmetrie verstehen und anwenden, und werden auf solche Weise zu Männern gebildet, die später den Markt mit kunstgerechten Waaren versehen, das heißt mit solchen, die sich durch verständige Gesetzmäßigkeit, durch maßhaltenden Schmuck auszeichnen.

„Alle diese so überaus nützlichen Arten der Wirksamkeit der Museen für Kunstgewerbe nun sollen in dieser Gruppe dem großen Publicum zum ersten Male nahe gelegt und dargestellt werden, und zwar in der Weise, daß es jedem Museum überlassen bleibt, seine Ausstellung selbstständig zu organisiren, wie der Vorstand der Anstalt es für nöthig erachtet, um das Institut auf der Weltausstellung entsprechend zu vertreten.

„Um jedoch die Gesamtausstellung dieser Gruppe möglichst vollständig und lehrreich zu gestalten, wäre eine vorläufige Andeutung über die Richtung, in welcher die einzelnen Anstalten sich vorzugsweise betheiligen wollen, ebenso zweckdienlich als erwünscht. Würde diesem Vorschlage ein geneigtes Entgegenkommen zu Theil, so dürfte jeder Künstler und Industrielle für sein Fach Anwendung finden, und namentlich, um nur Eines hervorzuheben, die moderne Ornamentik eine wichtige Bereicherung an neuen Motiven erfahren.

„Um aber die praktische Wirksamkeit dieser Anstalten dem großen Publicum einleuchtend zu machen, ist es unerläßlich, daß die von den einzelnen Museen veranstalteten Publicationen wenigstens in Proben, respective einzelnen Nummern ausgestellt werden. Wir fassen hier vorzüglich die Reproductionen (Gypsgüsse, galvanoplastische Abdrücke, Photographien) und die literarisch-artistischen Veröffentlichungen der Museen ins Auge. Was die ersteren anbelangt, so müssen sie, und zwar nicht bloß aus räumlichen Gründen, auf jene Kunstgegenstände beschränkt werden, deren Originale Eigenthum des ausstellenden Landes sind; in Betreff der letzteren kann hingegen der Wunsch nach möglicher Vollständigkeit nicht genug betont werden.

„Endlich sollen die Museen genaue statistische Nachweisungen über den Besuch der Anstalt, über die Organisation ihrer verschiedenen Schulen u. s. w. bringen, damit ein brauchbares Material für eine Statistik der kunstgewerblichen Museen geschaffen werde.

„Mit dieser Ausstellung der Museen wird zugleich ein Congress der Fachmänner in Verbindung gesetzt. Von den zur Verhandlung vorgeschlagenen Fragen seien nur angeführt:

- a) die Frage des Verkehrs unter den verschiedenen Museen;
- b) die Frage des Austausches der in den verschiedenen Museen veranstalteten Reproduktionen und literarisch-artistischen Veröffentlichungen;
- c) die Frage, in welcher Weise die Museen etwa im Stande wären, der allgemeinen Verschleppung und Zerstörung der Kunstwerke Einhalt zu thun;
- d) welche Mittel die geeignetsten wären, um zwischen den Museen und dem öffentlichen Leben einen fördernden Wechselverkehr anzubahnen und lebendig zu erhalten.

Von Seite jener Fachmänner, die sich an dem angeregten Congresse zu betheiligen gedenken, wird die Generaldirection alle in das angedeutete Programm passenden Vorschläge mit Dank entgegennehmen.“

Die Beschlüsse des ersten kunsthistorischen Congresses in Wien, an diese Vorlage sich annähernd, lauteten:

Der kunsthistorische Congress spricht als seine Ueberzeugung aus, dass eine der wichtigsten Anforderungen, welche an die Verwaltung öffentlicher Kunstsammlungen zu stellen sind, auf die wissenschaftliche Katalogisirung derselben gerichtet sein muss, und empfiehlt die allgemeine, nach bestimmten Grundsätzen durchgeführte Herstellung einer solchen den Regierungen und den Behörden, unter welchen öffentliche Kunstsammlungen stehen, auf das Nachdrücklichste.

Zu den dringendsten Bedürfnissen gehören wissenschaftliche Kataloge von Gemädegallerien. Für ihre Anlage haben folgende Normen zu gelten:

A. Bei der Katalogisirung jedes einzelnen Kunstwerkes sind nachgenannte Punkte zu berücksichtigen:

1. Der Name des Meisters, oder, wenn dieser nicht ermittelt werden kann, die Schule und die Entstehungszeit jedes Gemäldes, ist so zu bestimmen, wie es dem dormaligen Stande der kunsthistorischen Forschung entspricht.

Diese Benennung des Bildes hat als keine von der obersten Verwaltungsbehörde der betreffenden Gallerie officiell eingeführt zu gelten, sondern der wissenschaftlich gebildete Fachmann, dem die Abfassung des Verzeichnisses anzuvertrauen ist, hat dieselbe persönlich zu verantworten.

2. Dem Namen des Meisters sind die wichtigsten bekannten Daten seines Lebens, Jahr und Ort seiner Geburt und seines Todes, seine Lehrmeister u. s. w. in gedrängter Kürze, aber mit vollständiger Benützung der bisherigen Forschungen beizufügen.

Ausführlichere Notizen über das Leben des Künstlers auf Grund von Localforschungen sind nur in solchen Fällen am Platze, in denen eine Gallerie zu einer bestimmten Künstlergruppe ein näheres Verhältniss hat.

3. Der Gegenstand des Gemäldes darf nicht mit einem bloßen Titel bezeichnet werden, sondern muss in einer charakteristischen Beschreibung in gedrängter Form bestehen. Am Beginne jedes Kataloges ist anzugeben, ob die Ausdrücke rechts und links heraldisch oder vom Beschauer zu verstehen sind.

4. Die Bezeichnung jedes Gemäldes, Name oder Monogramm des Künstlers nebst Datirung ist genau mitzutheilen.

Die Wiedergabe derselben in Facsimile ist nur dann nöthig, wo die Form der Bezeichnung ungewöhnlicher Art oder sonst von besonderer kunstgeschichtlicher Bedeutung ist. In diesem Falle ist das Facsimile nach genauer Durchzeichnung in Originalgrösse zu geben, oder wenn zu grosser Mafsstab der Inschrift dies nicht thunlich erscheinen lässt, nach photographischer Verkleinerung der Durchzeichnung, mit ausdrücklicher Angabe, dass eine solche vorgenommen worden.

Wappen, Zeichen und Inschriften anderer Art sind gleichfalls zu nennen, respective mitzuthellen, doch auch nur im Falle besonderer Wichtigkeit in Facimile zu geben.

5. Notizen über die Herkunft und die Zeit der Erwerbung, den Preis, die frühere Geschichte jedes Bildes einschliesslich des Nachweises der vorgenommenen Restaurationen u. s. w. sind anzuschliessen.

6. Die Literatur, welche von dem betreffenden Gemälde handelt, sowie die Vervielfältigungen desselben sind zu erwähnen.

7. Das Material, auf welches ein Bild gemalt, und die Technik, in der es hergestellt ist, sind genau anzugeben. Bei Bildern aus Holz ist z. B. auch die Art des Holzes zu nennen.

8. Die Masse sind, nach Messung auf der Rückseite, in dem Meter Systeme anzugeben.

B. Für die Ausstattung der Kataloge und ihre Anordnung im Ganzen ist zu bemerken:

1. Das Format muss ein handliches sein, zugleich aber hinreichend freien Raum zu Notizen gewähren.

Bei der Drucklegung ist durch wechselnden Satz für möglichst grosse Uebersichtlichkeit zu sorgen.

2. Bei jeder Sammlung sind durchlaufende Nummern anzuwenden. Aenderungen in der Numerirung der einzelnen Bilder sind ohne dringendes Bedürfniss, ohne vollständige Reorganisation der betreffenden Sammlungen zu vermeiden.

3. Ob der Katalog entweder a) nach alphabetischer Ordnung der Meisternamen, oder b) in kunstgeschichtlicher Folge, oder c) den Localitäten folgend anzuordnen ist, wird von dem besonderen Charakter jeder einzelnen Sammlung abhängen.

4. Die Kataloge müssen in kleiner Auflage gedruckt und zu möglichst niedrigen Preisen, welche nur die Herstellungskosten decken, verkauft werden.

Ferner empfiehlt der kunstwissenschaftliche Congress, auch die Verzeichnisse von Ausstellungen moderner Kunstgegenstände besser, als es in Deutschland und Oesterreich bisher üblich ist, ungefähr nach dem Muster der officiellen französischen Ausstellungskataloge, einzurichten.

Solche Verzeichnisse haben mitzuthellen:

1. Das Geburtsjahr und den Geburtsort, sowie den derzeitigen Wohnort jedes Künstlers, seine Lehrmeister, respective die Kunstschulen, die er besucht hat, die Preise, Stipendien und Auszeichnungen, die er empfangen.

2. Neben der Beschreibung oder Inhaltsangabe des Bildes auch das Jahr seiner Entstehung und die Masse nach dem Meter Systeme.

Genau Verzeichnisse müssen bei der Eröffnung jeder Ausstellung ausgegeben werden können“.

„Der kunstwissenschaftliche Congress erachtet es für wünschenswerth, dass Commissionen eingesetzt werden, die die Restaurirung von Gemälden im öffentlichen Besitze in jedem einzelnen Falle anordnen, leiten und überwachen. Diese Commissionen haben aus Männern, die die speciellen Fachkenntnisse und kunstwissenschaftliche Bildung besitzen, zu bestehen. Ohne Kenntnissnahme dieser Commission darf kein in öffentlichem Besitze befindliches Gemälde einer Herstellung unterzogen werden. Ferner ist dafür zu sorgen, dass wenigstens an einer hierzu geeigneten Anstalt eines Staates oder Landes ein öffentlicher Lehrkurs errichtet werde für die kunstwissenschaftliche und technische Ausbildung von Restauratoren. Als solche Anstalten empfehlen sich namentlich Akademien, Gallerien und technische Schulen. So lange diese Anstalten die nöthigen Lehrkräfte noch nicht aus sich selbst hervorgebracht haben, wäre dem Bedürfnisse durch das Ausschreiben eines Preises für ein auf wissenschaftlicher Grundlage ruhendes Lehrbuch der Bilderrestaurir- und Conservirkunst entgegenzukommen.“

„Der Congress spricht den Wunsch aus: das alle Diejenigen, welche Zeichnungen alter Meister besitzen, verwahren oder auf deren Aufbewahrungsart irgend einen Einfluss üben, dafür sorgen mögen, das nur solche Zeichnungen unter Glas und Rahmen ausgestellt werden, die im Lichte nicht Schaden leiden; das die Einrahmung sodann aber auch mit den nöthigen Vorsichtsmafsregeln gefeche; das hingegen solche Zeichnungen, welche insbesondere durch Reibung gefährdet sind, durch Verfenkung in vertiefte Passe-par-touts geschützt werden.“

„Der kunstwissenschaftliche Congress ernennet eine Commission, welche eine an den deutschen Reichstag zu richtende Petition ausarbeitet, des Inhaltes, das von Reichswegen gesetzliche Bestimmungen für Erhaltung der nationalen Kunstdenkmäler getroffen werden mögen und eine oberste Behörde für Erforschung und Erhaltung der Denkmäler eingesetzt werde.

Das Präsidium reicht die von der Commission ausgearbeitete Petition dem deutschen Reichstage ein.“

„Die Versammlung beschliesst, sich auf dem nächsten Congress mit den Fragen der Katalogisirung, Anordnung und Conservirung gewerblicher Kunstgegenstände eingehend zu beschäftigen.

Die Versammlung erfucht den ständigen Ausschufs, dafür die geeigneten Referenten zu bestimmen.“

„Der kunstwissenschaftliche Congress wolle sich an alle Museen und Gypsereien mit der Aufforderung wenden, die neuesten Verzeichnisse ihrer Abgüsse an das Oesterreichische Museum einzufenden, sowie auch alle späteren Abformungen der genannten Anstalt anzuzeigen. Das Oesterreichische Museum wird diese Anzeigen in seinen „Mittheilungen“ zur allgemeinen Kenntnifs bringen.“

Den anderen Hauptgegenstand der Tagesordnung bilden die Fragepunkte den kunstwissenschaftlichen Unterricht betreffend:

1. Soll im Unterrichte an Mittelschulen auf Kunstgeschichte Rücksicht genommen werden? und zwar

- a) in Verbindung mit der Geschichte?
- b) in Verbindung mit dem Zeichenunterrichte?
- c) bei dem Unterrichte in der deutschen Sprache?
- d) in selbstständiger Weise?

2. Soll und kann in Mittelschulen die kunstgeschichtliche Bildung durch Anschauungsunterricht gefördert werden?

3. In wie weit ist für Zeichenlehrer an öffentlichen Anstalten eine kunstgeschichtliche Vorbildung nöthig?

4. Wie ist gegenwärtig der Zeichenunterricht für Studirende an Hochschulen beschaffen?

5. Wie sind die Lehrmittelfammlungen für Kunstgeschichte, insbesondere an polytechnischen Instituten und Univerfitäten in Städten, die keine Museen und Gallerien haben, gegenwärtig beschaffen?

6. Welche Stellung hat gegenwärtig die Kunstgeschichte als Lehrfach an Univerfitäten und polytechnischen Instituten?“

Ohne weitere Debatte kommt die Resolution in ihren einzelnen Abätzen zur Abstimmung und wird nach den Vorschlägen der Commission angenommen. Dieselbe lautet:

„1. Der Congress kann nicht wünschen, das im Programme der Mittelschulen, das heisst, der Gymnasien, Realschulen, höheren Töchtereschulen und anderer gleich hoch stehender Anstalten durch Aufnahme eines neuen Unterrichtsweiges die schon stark gehäuften Lehrgegenstände dieser Anstalten vermehrt werden.

„2. Dagegen wird die Ueberzeugung ausgesprochen, das Anschauung von Kunstwerken in guten und methodisch geordneten Reproduktionen und Erforschung des Blickes für Schönheit und Stil sich mit schon vorhandenen Lehrfächern, hauptsächlich dem Geschichtsunterrichte und der Lectüre der alten und modernen

Classiker so vereinigen lassen, das sie das Erlernen dieser Lehrfächer vielmehr erleichtern als erschweren.

„3. Damit dieser Anschauungsunterricht wahrhaft künstlerisch bildend wirke, ist zu wünschen, das jede Mittelschule in Besitz eines Apparates von Nachbildungen vorzüglicher Kunstwerke komme, welche theilweise auch als Vorlagen beim Zeichenunterrichte verwendet werden können, um das Auge und den Zeichner an die Stilunterschiede zu gewöhnen.

„4. Der Congress erklärt für wünschenswerth, das zum Studium der Kunstgeschichte an allen Universitäten die Möglichkeit geboten werde, das aber auch schon vorläufig die Lehramts-Candidaten für die Fächer der classischen und modernen Sprachen und der Weltgeschichte Gelegenheit erhalten, sich bei ihrer reglementmäßigen Prüfung über den Bestand ihrer kunsthistorischen Kenntnisse auszuweisen.“

Auf der Tagesordnung stand dann die Verhandlung über die Fragepunkte

1. In wessen Händen liegen gegenwärtig in Deutschland, Oesterreich, Frankreich, Italien, England und Belgien die Reproduktionen von Werken des Alterthums und der Kunst?

2. Inwieweit können und sollen Regierungen auf die Reproduktionen durch Private Einfluss nehmen? — Sollen Staatsanstalten bei Reproduktionen mitwirken und in welchem Mafse?

3. Welche Erfahrungen hat man mit den verschiedenen Reproduktionsmaterialien gemacht?

4. Sollen systematische Reproduktionen und in welcher Weise veranlaßt werden — speciell für Zwecke des Kunstunterrichtes und des kunstgeschichtlichen Unterrichtes?

5. Soll auf die Preise der von öffentlichen Anstalten reproducirten Gegenstände und in welcher Weise eingewirkt werden?

6. Auf welcher Grundlage können öffentliche Anstalten unter einander mit reproducirten Werken in Tausch treten?

Hofrath v. Eitelberger erklärte darauf: „Das Oesterreichische Museum wurde bereits aufgefordert, was Gypsabgüsse betrifft, die neuen Reproduktionen ordnungsmäßig zu publiciren und ihr Erscheinen allen Anstalten mitzutheilen. Die Frage ist aufgeworfen, weil wir wohl in Beziehung auf Mitteleuropa über die Adressen einigermaßen orientirt sind, weil wir aber für das Ausland in der allergrößten Verlegenheit sind, wohin wir uns da zu wenden haben. Ich würde sehr gern erbötig sein, solche Adressen in den Mittheilungen des Oesterreichischen Museums aufzunehmen und sie so Allen zur Verfügung zu stellen.“

Die endgiltigen Beschlüsse lauten:

„Museen und öffentliche Kunstinstitute werden ersucht, Privilegien zur Reproduktion nur unter solchen Bedingungen zu ertheilen, welche der Verwaltung der betreffenden Institute eine Mitwirkung bei der Auswahl der zu reproducirenden Gegenstände wahren.“

„Staatsanstalten, welche im Besitze kunsthistorischer oder zur Weckung des Kunstsinnes wichtiger Werke sind, mögen ersucht werden, selbst tüchtige Reproduktionen zu veranlassen und zum Kostenpreise zu debittiren, da auf dieser Grundlage allein öffentliche Anstalten unter einander durch Austausch von Reproduktionen in Beziehung treten können.“

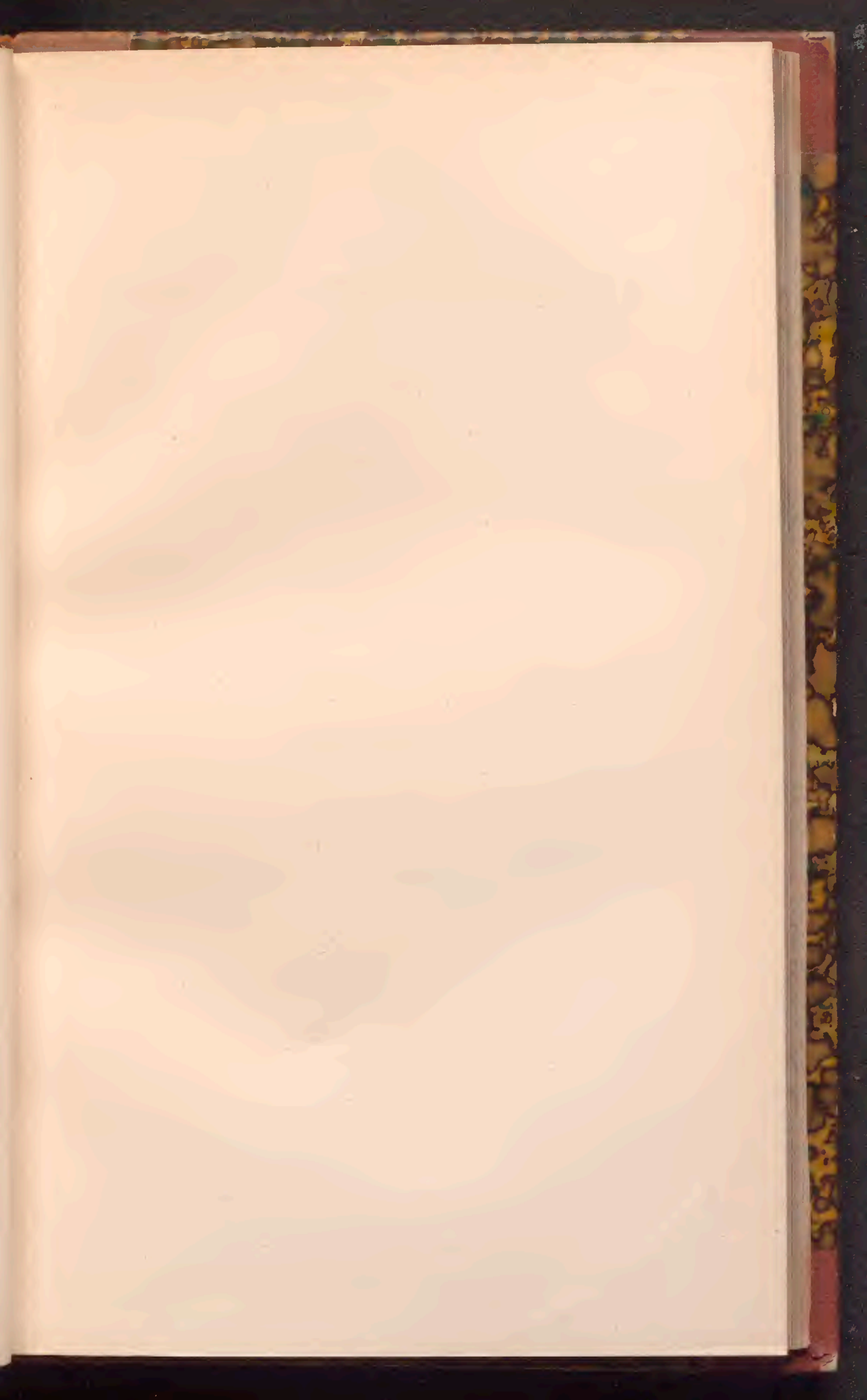
„Der kunstwissenschaftliche Congress (als fachwissenschaftliche Instanz) beschließt, das bayerische Unterrichtsministerium zu ersuchen, eine Publication der alten Pinakothek und der anderen bayerischen Staatsgallerien, insbesondere auf photographischem Wege unmittelbar nach den Originalen, in jeder Weise zu begünstigen und zu ermöglichen, respective es möge gegebenen Falles eine würdige Ausgabe von Originalaufnahmen gestatten.“

In Betreff der Position 3 erklärt

Herr Hofrath v. Eitelberger: „Die Herren, welche viel reisen, werden gewifs im Sinne des Congresses handeln und der Kunst wesentlich nützen, wenn sie ein wachfames Auge auf die restaurirten Bilder in allen Gallerien haben und über deren Zustand ihre Beobachtungen in Notizen sammeln, um nicht als Einzelreferenten, sondern Jeder für sich über bestimmte Bilder berichten zu können.“

Damit ist die letzte Tagesordnung des Congresses erledigt.  
Der nächste Congress soll in Berlin abgehalten werden.







OFFICIELLER  
AUSSTELLUNGS-BERICHT

HERAUSGEGEBEN DURCH DIE

GENERAL-DIRECTION DER WELTAUSSTELLUNG

1 8 7 3

UNTER REDACTION VON DR. CARL TH. RICHTER, K. K. O. Ö. PROFESSOR IN PRAG.

---

DAS BAUERNHAUS

MIT SEINER

EINRICHTUNG UND SEINEM GERÄTHE.

(Gruppe XX.)

BERICHT

VON

DR. K. J. SCHRÖER.

---

WIEN.

DRUCK UND VERLAG DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI

1874.



# DAS BAUERNHAUS

MIT SEINER

EINRICHTUNG UND SEINEM GERÄTHE.

(Gruppe XX.)

Bericht von

DR. K. J. SCHRÖER.

## Allgemeines.

Bei Feststellung der Gruppen zur Wiener Weltausstellung von 1873 wurde die XX. in folgender Weise näher bestimmt:

„Das Bauernhaus mit seinen Einrichtungen und seinem Geräthe:

a) ausgeführte Gebäude, Modelle und Zeichnungen von Bauernhäusern der verschiedenen Völker der Erde;

b) vollständig eingerichtete und mit Geräthen ausgestattete Bauernstuben.“

Diese Bestimmung ist leider nicht zugleich von solchen näheren Erläuterungen begleitet gewesen, die eine Uebereinstimmung der Auffassung in Bezug auf Zweck und Ziel des Gegenstandes herbeigeführt hätten. Mindestens ist das Specialprogramm der XX. Gruppe vom 1. October 1871 nicht überall richtig aufgefaßt worden. Diefs hatte die Folge, daß die Aufstellung dieser Gruppe, entweder, weil man den Zweck nicht einfach, übergangen wurde, wie z. B. von Seite eines hervorragend praktischen Volkes wie die Engländer, oder daß sie unter ganz verschiedenen Gesichtspunkten aufgefaßt wurde, oder, in Folge einer unklaren Auffassung, verfehlte und zwecklose Darstellungen erzielte.

Wir wollen absehen davon, daß von „Bauernhäusern der verschiedenen Völker der Erde“ eigentlich wohl nicht die Rede sein kann, indem eine auf Ackerbau und Viehzucht begründete Wirthschaft und somit ein Bauernstand nur überhaupt bei einem bestimmten Kreis von Völkern vorhanden ist. Wir müssen ferner auch in Bezug auf diese Völker wohl den weitesten Begriff für Bauernstand gelten lassen, denn nicht überall ist der Grundbesitz in den Händen von Bauern im engeren Sinne, den der Deutsche mit dem Worte verbindet; es werden demnach nicht nur Vollbauern und Halbbauern, sondern auch Kossaten oder Büdner, Häuslinge oder Kleinhäusler und Pächter hier als Bauern anzusehen sein, wenn sie sich nur mit Feldbau beschäftigen und nicht einem städtischen Gemeinwesen, sondern einer Landgemeinde angehören.

Wenn eine solche Auffassung nun vielleicht als selbstverständlich erscheinen mag, so war doch damit noch nicht der Zweck und das Ziel der Ausstellung, die Aufgabe, die sich für den Aussteller von Bauernhäusern daraus ergibt, in jeden Zweifel erhaben. Es konnte diese Gruppe den Zweck haben, die Baukunst für landwirthschaftliche Zwecke zu heben; dann war die Aufgabe die, mit den einfachsten Mitteln die zweckmässigsten Bauten und Einrichtungen herzustellen. Es konnte aber auch der Zweck sein, der naiven volkmässigen Baukunst künstlerische Motive abzugewinnen und dieselben stilistisch idealisirt zur Anschauung zu bringen. Es konnte endlich die Aufgabe sein, bestimmte ländliche Anwesen, wie sie in Wirklichkeit sind, zur Anschauung zu bringen, sowie Nationaltrachten ausgestellt waren. Dies hätte zunächst einen belehrenden ethnographischen Zweck, es hätte aber neben dieser theoretischen auch eine praktische Bedeutung gehabt, indem eine solche Ausstellung ein geeignetes Mittel scheint, den wichtigen Streben der kleineren Landwirthe in den Wettkampf der Völker mit heranzuziehen und dessen Theilnahme lebendig anzuregen.

Es konnte sich dabei immer auch das Streben geltend machen, auch die Lage und das Schicksal eines Volkes dem allgemeinen Interesse der Welt näherzurücken.

Diese an dritter Stelle angeführten Gesichtspunkte waren wohl die bei der Ausstellung der XX. Gruppe maßgebenden, die freilich von den Ausstellern nicht überall gleich richtig aufgefaßt worden sind, wenn auch alle Aussteller von Bauernhäusern, mit Ausnahme des russischen, von dieser Auffassung ausgingen.

Musterhäuser, Vorschläge zu möglichst zweckmässigen billigen Wohnungen ammt Einrichtung für Landwirthe sind nicht vorgekommen.

Die Auffassung war also allgemein die, daß es sich um Aufstellung wirklich vorhandener Bauernhäuser mit ihrem Inhalte, oder um Aufstellung von Modellen derselben handelt. Bei ihrer Beurtheilung konnte in erster Reihe nur die Echtheit und Vollständigkeit, mit der die Aufgabe gelöst wurde, in Frage kommen. In zweiter Reihe kam dann in Betracht die Wichtigkeit, die der ausgestellte Gegenstand an sich hat. Es kann die Darstellung von Zuständen, Sitten und Gebräuchen, sowie eine solche durch ein Haus und dessen Einrichtung, besonders wenn es von eingebornen Inhabern bewohnt wird, möglich ist, je nach dem Schicksale, der Lage und Neuheit eines Volksstammes, letzteres in Bezug auf die übrige Welt, große oder geringere Theilnahme erregen, und es wird das Verdienst der Ausstellung von dieser Seite denn auch höher oder geringer angeschlagen werden.

Diese Gesichtspunkte berühren das Verdienst des Ausstellers, der in den meisten Fällen hier von dem Erzeuger zu unterscheiden ist. Sowie aber die Geschicklichkeit oder der Geschmack des Erzeugers bei Gegenständen des häuslichen Gewerbfleißes einer Anerkennung und ermunternden Auszeichnung wert sein kann, so kann wohl auch hier, wo das Ausgestellte nicht Nachahmung, sondern ursprüngliches Erzeugniß ist, das Geschick und der Geschmack des Erzeugers Würdigung finden. Das Preisgericht ist auf solche Erwägungen nicht näher eingegangen und sprach sowohl den preiswürdigen, als auch den verfehlten Objecten der XX. Gruppe ohne Unterschied gleichmäßig dieselbe Anerkennung zu. Nur das walachische Haus scheint vergessen. Wenn dadurch wirklich verdienstliche Ausstellungsobjecte zurückgesetzt erscheinen, so soll dies wahrscheinlich aufgewogen werden durch die Aufmunterung, die man dem Gegenstande im Allgemeinen zuwenden konnte.

Ob ein rein sittengeschichtlicher Zweck nun der Aufgabe einer Weltausstellung entspricht oder nicht, ob die Mühe und die Kosten einer solchen Ausstellung die die Bethheiligung entfernterer Aussteller fast ausschließt, durch irgend ein Ergebnis für die Aussteller hinreichend aufgewogen wird, bleibe dahingestellt.

Die Thatfache läßt sich nicht in Abrede stellen, daß die wenigen Bauernhäuser, die auf dem Ausstellungsplatze zu sehen waren, auf die Besucher eine außerordentliche Anziehungskraft übten. Es war in der That auffallend, daß kaum ein anderer Gegenstand der Kunst und des Gewerbfleißes, daß alle Pracht

aller Glanz kaum so ungetheilte Theilnahme erregten, als diese schlichten Häuser überm „Heufadelwasser“. Wenn ein Gegenstand noch allgemeiner anzog, so waren es die Häuser der Japanesen. Es sprach sich darin eben aus, daß der interessanteste Gegenstand für die Menschheit doch immer nur der Mensch selbst ist. Wie freute man sich schon zu Anfang der Ausstellung auf die Eröffnung des „Wigwam“. Man dachte im Waldesdunkel ein Indianerzelt zu finden, von Rothhäuten bewohnt, mit denen man die Friedenspfeife zu rauchen hoffte. Man fand sich freilich bald enttäuscht. Das Indianerzelt hatte nichts von einem echten Wigwam und in demselben wurden von Mohren verschiedene Getränke, ganz nach der Art der modernen Trinkhallen, gegen hohe Preise verabreicht. Das ist es nicht, was man suchte. So ein Wohnhaus muß echt und von eingebornen Insassen bewohnt sein, dann übt es aber auch ganz entschieden die größte Anziehungskraft aus. Wir möchten diese Bauernhäuser nicht gerne missen auf einer Ausstellung, im Gegentheile wünschten wir sie nur noch reicher und vollständiger vertreten. Wenn sich wegen Schwierigkeit des Transportes auch in Bezug auf diese Gruppe die ganze Welt nicht mitbetheiligen konnte, so war es doch schon ein Gewinn, wenn der Bauer der einem Ausstellungsplatze näher gelegenen Länder mit seinem Anwesen vertreten war.

Für den Landmann des Landes, wo die Ausstellung stattfindet, ist diese Gruppe von großem Werthe. Es wird damit die Lethargie, die ihm gewöhnlich eigen ist, gebrochen. Daß die Ausstellung auch ihn angeht, wird ihm an diesen Objecten verständlich, und so wird durch sie die Strömung des höheren Culturlebens in Verbindung gebracht mit seiner einfachen Welt.

Sämmtliche ausgestellte Bauernhäuser, neun an der Zahl, waren aus der österreichisch-ungarischen Monarchie, mit Ausnahme des russischen und des elassischen. Schon aus diesem Umfange ist ersichtlich, daß die Nähe oder Entfernung der Aussteller bei diesem Gegenstande entscheidend und daher eine allgemeine Theilnahme der Völker kaum denkbar ist.

Die ausgestellten Häuser sind:

- Das sächsische Bauernhaus aus Michelsberg in Siebenbürgen;
- das deutsche Bauernhaus aus Geidel in Ungarn, Neutraer Gespannschaft;
- das Szekler Bauernhaus aus Siebenbürgen;
- das rumänische Bauernhaus aus Oravicza im Banat;
- das Vorarlberger Bauernhaus;
- das Elsäßer Bauernhaus;
- das russische Bauernhaus;
- das galizische Bauernhaus;
- das kroatische Bauernhaus.

Die „österreichische Meierei“, in der Kaffee getrunken wurde, hatte doch ein zu modernes, städtisches Gepräge, um hierher gezählt zu werden.

Sehr zu beklagen ist, daß die vielen im Kataloge erscheinenden Modelle von Bauernhäusern zum Theile nicht zu finden, zum Theile wohl auch gar nicht ausgestellt waren. Wie anziehend klingt die Angabe des Generalkataloges, Seite 234: „7. Castellani Ritter Augusto, Rom. Altrömisches Bauernhaus.“ Auch der italienische Katalog führt es an; dort heißt es: „Castellani Augusto, Roma. Antica Casa colonica dell'agro romano. 4995.“ Und doch hat kein Mitglied der italienischen Ausstellungscommission es gesehen; es war nicht zu finden. Einer der Herren Ausstellungscommissäre sprach die Vermuthung aus: Castellani sei eine alte Firma in Rom, ein „altes Haus“, daraus habe man, aus Mißverständniß „una casa antica colonica“ gemacht. Er hat sonst schöne Juwelierarbeiten ausgestellt! Auch die übrigen Modelle von italienischen Bauernhäusern sind nicht zu finden. Ebenso gelang es bei gründlicher Nachforschung, die viel Zeit kostete, weder die türkischen, noch die rumänischen, noch die französischen, amerikanischen, schwedischen Bauernhaus-Modelle aufzufinden. Nach Angabe des Kataloges hat Dr. K. Leyer in Graz Pläne mit Text von Typen der in Steiermark vorkommenden Bauernhäuser ausgestellt. Alle Nachfrage darnach

war vergeblich. — Im Hofe 14 b stand ein Modell eines Bauernhauses, ohne Nummer, ohne Zettel; Niemand vermochte anzugeben woher es war!

Besonders merkwürdig war das Ergebniss der Nachforschung nach den ungrischen Bauernhaus-Modellen, deren der Katalog 24 anführt. Da dieselben nach dem Katalog nicht zu finden sind, ergab sich bei einer persönlichen Anfrage bei der ungrischen Ausstellungscommission, das sie alle nicht vorhanden waren! Da nun aber im südlichen Hofe 14 a doch gegen sieben, sehr fleissig ausgearbeitete interessante Bauernhaus-Modelle von Ungarn standen, so musste gefragt werden, ob denn nicht unter den 24 Nummern des Kataloges diese sieben enthalten sind. Diefs war nicht der Fall, die vorhandenen Modelle gehörten zur Gruppe XXI: Hausindustrie! Man hatte offenbar unter „Hausindustrie“ eine Industrie verstanden, die Hausmodelle macht.

Das hinderte nun nicht, diese doch vorhandenen Bauernhaus-Modelle in Berichte über die XX. Gruppe, wo sie hingehören, zu besprechen. Nun stellt sich aber heraus, das die hohen Nummern, mit denen diese Modelle bezeichnet waren, einer früheren Katalogisirung angehörten, und das man durchaus nicht mehr anzugeben wusste, welche Nummern des Kataloges darunter zu suchen sind. Man weiss also nicht aus welcher Gegend, von welchem Volkstamm ein jedes dieser Modelle herrührte. An eine Besprechung namenloser Modelle aber einzugehen, müssen wir doch verzichten.

Am vollkommensten haben ihre Aufgabe jedenfalls gelöst Herr Carl Schochterus aus Hermannstadt und die Presburger Handels- und Gewerbekammer, die Aussteller des siebenbürgisch-sächsischen und des Geidler Bauernhauses. — Das schöne Vorarlberger Haus verdient wohl auch hervorgehoben zu werden, doch vermisst man hier die Vollständigkeit der inneren Einrichtung. Die netten Bewohnerinnen desselben repräsentirten eine Seite der Hausindustrie, gewährten aber nicht das Bild der Familie. Auch fehlte hier eine erklärende Beigabe. — Das Szekler Haus war mehr mit dem Tröde eines Krämers angefüllt, als mit echtem Hausgeräth vom Lande. Die Erh genannten haben je ein Wohnhaus eines Dorfes, vollkommen echt und wahr auf dem Ausstellungsplatze dargestellt, wie es an Ort und Stelle zu finden ist. Die Häuser waren in ortsüblicher Weise völlig eingerichtet, sie waren von eingebornen Inassen bewohnt und die Aussteller haben in beiden Häusern je eine Brochure für den Zweck schreiben und in Druck legen lassen, die jede nöthige Aufklärung enthalten. Die Geschichte und Lage des betreffenden Volkstammes verdient im hohen Grade die allgemeine Aufmerksamkeit, sie sind der übrigen Welt wenig bekannt und so wäre denn hier wohl aller Grund vorhanden gewesen, den Ausstellern die vollste Anerkennung zu Theil werden zu lassen. Was der Antheil der Erzeuger anlangt, so ist hier zu unterscheiden. Das siebenbürgische Haus ist insofern nur Imitation, als es ein Haus aus Backsteinen, wie sie an Ort und Stelle sind, darstellte, aber aus Holz mit Mörtel verkleidet ist. Das Geidler hingegen war Uerzeugniss, aus Baumstämmen des Geidler Waldes gezimmert, von dem Inwohner desselben selbst auf dem Ausstellungsplatze aufgestellt. Es empfiehlt sich von selbst die Besprechung dieser Häuser voranzustellen und wenn wir bei ihnen am längsten verweilen müssen, so liegt diefs auch dem Gegenstande, da sie eben den reichsten Stoff bieten.

Dabei soll nicht verschwiegen sein, das eigentlich diese beiden Häuser allein es sind, die den Berichterfasser veranlassten, die Bauernhäuser überhaupt näher zu betrachten, indem der Volkstamm, von dem sie herrühren, für ihn ein Gegenstand langjähriger Forschungen ist. Seine Mittheilungen über die Geschichte und Sprache der Deutschen des ungrischen Berglandes, die seit dem Jahre 1858 in den Sitzungsberichten der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften erschienen sind,

\* 1. Wörterbuch der deutschen Mundarten des ungrischen Berglandes. Wien, Geogr. 1858. 2. Nachtrag dazu, daselbst 1859. 3. Darstellung der deutschen Mundarten des ungrischen Berglandes. Mit einer Karte der deutschen Ansiedlungen im nordwestlichen Ungarn. 1860. 4. Die Laute der deutschen Mundarten des ungrischen Berglandes, daselbst 1864.

waren die Veranlassung, daß die Aussteller des Hauses aus Geidel ihn beauftragten, eine kleine Schrift abzufassen, die dem Geidler Hause beigegeben war, und in demselben verkauft wurde.\* Diefes führte weiter die Aufforderung der Wiener Zeitung und der Generaldirection der Ausstellung herbei, den Bericht über die Bauernhäuser zu übernehmen.

Die Bauernhäuser wurden, wie gesagt, viel beredet, es sind auch Abbildungen derselben in den Tagesblättern erschienen; erläuternde, allseitig würdigende anderweitige Besprechungen blieben fast ganz aus.\*\* Es wurde von den Ausstellern eben zu wenig gesorgt dafür, daß die Besucher über den Ausstellungsgegenstand sich unterrichten konnten. So wurde z. B. das Szekler Haus schweigend hingestellt, auf den Ausstellungsplatz, von Szeklern bewohnt, die kein Wort Deutsch sprachen und die Besucher fragten sich wohl einer den anderen: was ein Szekler ist? Uebler stand es noch um die öden, leerstehenden Häuser, zum Theil ohne Einrichtung, ohne Bewohner, ohne irgend einen Fingerzeug über ihren Ursprung. Es ist unter solchen Umständen eine misliche Sache um die Berichterstattung.

Ueber das Geidler Haus zu schreiben, berechtigten den Berichterfasser wohl seine Forschungen über die Mundarten des ungrischen Berglandes. Wenn diese, doch nur einseitige, zunächst die Sprache angehende Vertrautheit mit dem einen Objecte ihn einigermassen in die Lage setzten, über denselben zu berichten, so könnte wohl mit Recht gefragt werden, ob diese Eignung denn auch für die übrigen analogen Objecte ausreichen wird? Darauf kann der Berichterfasser nur erwidern, daß er die Aufgabe, insofern sie ihm gestellt wurde, zunächst vom Standorte des Linguisten aufgefaßt hat, und sich zu dieser Auffassung für berechtigt hält, weil sie ihm gestellt wurde. Von der Sprache ausgehend einen Einblick zu gewinnen in die Geschichte, in die Sitten und Beziehungen eines Volksstammes zu anderen ist oft der einzige Weg, auf dem geschriebene Urkunden uns in diesen Hinsichten keinen Aufschluß geben.

Der Berichterfasser hat diesen Weg bereits wiederholt betreten\*\*\* und wird denn auch hier einiges Thatsächliche auf diesem Gebiete heranziehen, insofern es etwa geeignet scheint, das Interesse für den vorliegenden Gegenstand zu erhöhen. Der Zweck der Ausstellung der Bauernhäuser, insofern er darin liegt, daß dieser Gegenstand den Antheil der das Land bebauenden Bevölkerung heranziehen soll, tritt dabei in den Hintergrund. Dafür wird ein kleiner Beitrag geliefert zur Erhöhung des Antheils der Gebildeten für den Gegenstand. Dieser Antheil liegt in der Strömung der Zeit, besonders innerhalb der germanischen Welt. Es darf daher auch ein geringer Beitrag gerechtfertigt erscheinen, der dazu einladet, bei einem Gegenstande wie das Bauernhaus länger zu verweilen.

Die zuerst genannten Häuser 1., 2. sind deutsche Bauernhäuser. Diefes veranlaßt uns vorher einen Blick zu werfen auf die Geschichte des deutschen Bauernhauses überhaupt, worauf wir dann öfter zurückweisen werden.

### Das deutsche Bauernhaus und dessen Geschichte.

Tacitus gibt in seiner Schrift über Deutschland einige Andeutungen über die deutschen Wohnhäuser. Er sagt im sechzehnten Capitel: „Ihre Dörfer bauen die Deutschen nicht nach unserer Weise in verbundenen und zusammenhängenden Bauten; jeder läßt Raum um sein Haus herum. Auch der Bruchsteine und Ziegel bedienen sie sich nicht. Gewisse Stellen bestreichen sie sorgfältiger mit so reiner und glänzender Erde, daß es wie gemalt ausieht. Sie machen

\* Ein Haus und seine Bewohner aus Geidel, besprochen von Dr. K. J. S., Presburg 1873.

\*\* Von dem Berichterfasser kamen Besprechungen in der Wiener Abendpost vom 8., 21. und 29. Mai, 5. und 19. Juni, 8. und 17. Juli und 7. August.

\*\*\* Zuletzt in seinem „Wörterbuch der Mundart von Gottschee.“ Wien, K. Gerold's

Sohn. 1870.

auch unterirdische Höhlen, die mit Dünger belegt und im Winter als Zuflucht, sowie zur Aufbewahrung der Frucht benützt werden.\* \*

Ueber diese Höhlen, sonst Tungen genannt, ist nachzulesen Wilhelm Wackernagel in Haupt's Zeitschrift für deutsches Alterthum. 7, 128 ff.

Die altgermanischen Wohnstätten waren demnach einzeln stehende hölzerne Blockhäuser,\*\* theilweise mit Lehm bestrichen.

Näheres über die Gestalt dieser Wohnungen in ältester Zeit ist nicht bekannt. Doch spricht Heinrich Otte in seiner Geschichte der deutschen Baukunst von der Römerzeit bis zur Gegenwart. Leipzig 1861, S. 43—46, darüber eine Vermuthung aus. Er nimmt nämlich an, daß aus der feststehenden Gestalt deutscher Bauernhöfe, wie sie jetzt sind, ein Rückschluss auf die Vergangenheit gemacht werden könnte. Unter den deutschen Bauernhöfen lassen sich aber vornehmlich zwei Haupttypen unterscheiden: der altfächfische und der fränkische. Die erstere Bauart hält Otte für die älteste, weil in dem altfächfischen Bauernhause Menschen und Thiere noch unter Einem Dache beisammen wohnen.

Dagegen wies nun Moriz Heyne in Pfeiffer's Germania 10, 55 ff. nach, daß im Gegentheil die fränkische Bauart die ältere sei, und daß die sogenannte altfächfische sich erst später aus der Vereinigung kleiner Wohnungen mit Stallanlagen entwickelt habe. Das altfächfische Bauernhaus hatte in Wirklichkeit, wie auch das angelfächfische, nicht die längliche Form des bekannten westfälischen, vulgo altfächfischen, sondern war quadratisch angelegt. Der nähere Nachweis darüber bei Heyne a. a. O. Eine weitere Entwicklung des altgermanischen Hausbaues war „das Anlegen verschiedener Bauten für die einzelnen Zweige der Wohnung und Wirthschaft.“ Heyne a. a. O. S. 97.

In Bezug auf diesen Punkt ist nun gleich hier zu bemerken, daß die Kosten des Transportes und der Aufstellung die Aussteller freilich veranlaßt haben, sich auf das Wohnhaus im engeren Sinne zu beschränken und von der Aufstellung von Nebengebäuden abzusehen, so daß dadurch das Bild, das gewonnen wurde, immer ein unvollständiges bleibt. Zu den mit Raumverschwendung oft angelegten Bauernhöfen, mit großen Zwischenräumen zwischen Wohnhaus und Scheuer, den eigentlichen Höfen, mit Stallungen, dem Garten hinter der Scheuer und Feldern hinter dem Garten war hier nicht Raum.

Der Eingang in die Wohnung im Bauernhause findet sich in der Regel im Hofe. Diefs ward aber nur ersichtlich bei dem Elsässer, dem russischen und dem Szekler Haufe, die auch das Einfahrtsthor zur Anschauung bringen.

Wir werden uns daher nur mit der Wohnung im engeren Sinne zu beschäftigen haben.

Das oben erwähnte westfälische Bauernhaus, von dem man eine Schilderung und Abbildung unter Anderem auch findet in O. Spamer's illustrirtem Conversationslexikon, 2. Bd., Sp. 359, 360 ist ganz eigenthümlich angelegt. Gegen die Straße zu befinden sich die große Einfahrt in die Diele, die über dache Dreschtenne, die rechts und links von Stallungen eingeschlossen ist. Hinter diesem länglichten Haupt-Bestandtheile des Hauses, das mit einem riesigen Strohdache eingedeckt ist, befindet sich auch die Wohnung, deren Fenster hinten hinaus gehen. Von drei Seiten ist ein solches Haus gewöhnlich vom Obstgarten umgeben. In der Mitte der Wand, zwischen Diele und Wohnung, befindet sich der Herd, über dem kein Schornstein angebracht ist. Der Rauch hat keinen anderen Ausgang als durch die Thüren.

\* Vicos locant non in nostrum morem conexis etcoherentibus aedificiis: uam quisque domum spatio circumdat — ne caementorum quidem apud illos aut regularum ufus: — quaedam loca diligentius illinunt terrā ita purā ac splendente. ut picturam ac lineamenta colorum imitetur solent et subterraneos specus aperire eosque multo infuper fimo onerant suffugium hiemis et receptaculum frugibus.

\*\* Siehe im Allgemeinen darüber: Pfahler's Handbuch deutscher Alterthümer S. 599.

Die Wohnung besteht gewöhnlich aus der Wohnstube in der Mitte, hinter der Herdwand und den kleinen Schlafkammern rechts und links. Ein Stockwerk und Wohnräume oberhalb sind nicht vorhanden. Die Wände dieser Häuser bestehen aus Fachwerk mit Flechtwerk ausgefüllt, welches mit Lehm bestrichen wird.

Ganz verschieden von der Bauart der westfälischen Bauernhäuser sind die in den übrigen Gegenden Deutschlands, die unter einander viel Gemeinsames haben.

Hier mag nur hervorgehoben werden dasjenige, woran uns die zu besprechenden Häuser hin und wieder erinnern werden.

Das rheinfränkische Bauernhaus hat seine Giebelseite der StraÙe zugekehrt, wie das siebenbürgisch-sächsische Bauernhaus, der Eingang in den „Hausären“ (Flur, Vorhaus) aber befindet sich im Hofe, ebenfalls wie im siebenbürgischen Hause. Vom Flure oder Hausären gerade aus gelangt man in die Küche; so auch im Geidler und Vorarlberger Hause. Rechts befindet sich die Wohnstube und daneben die Schlafkammer, im Vorarlberger Hause „der Gaden“. Zwei andere Seiten des Hofes werden eingeschlossen von der Scheuer und den Stallungen; die vierte Seite bildet eine Einfriedigung und die Einfahrt in den Hof nach der StraÙe zu. — Vom Hausären aus führt eine Treppe in das Obergeschos zu den Schlaf- und Speisekammern. — Auch diese Häuser bestehen aus Fachwerk, doch sind die Fächer weis getüncht und die Balken mit Farbe angestrichen, was an die Angabe des Tacitus erinnert: dafs es wie gemalt aussieht.\*

Die ober-sächsischen Bauernhäuser sind im Erdgeschosse in der Regel festes Mauerwerk, im Stockwerke Fachwerk. Ebenerdig gelangt man vom Thore aus links in die groÙe Wohnstube, neben der noch ein Staatszimmer ist. Dem Eingange gegenüber sind Küche und Speisekammer angebracht. Vom Flure rechts gelangt man in den Kuhstall. Im Flure befindet sich ferner die Treppe, die in das obere Stockwerk führt. Dort befinden sich die gewöhnlich unbenützte, wohleingerichtete obere Stube und mehrere Schlaf- und Aufbewahrungskammern.

Eine eigenthümliche, malerische Bauart hat sich in den Alpenländern entwickelt; in der Schweiz, in Tirol, in Baiern, Salzburg, Steiermark, Kärnten. — Sie besteht größtentheils aus Holzbau und ist auffallend durch die weitvorspringenden Dächer aus Brettern oder Schindeln, mit Steinen beschwert, und durch die zum Theile farbigen und durch Holz-Schnitzwerk verzierten Geländergänge.

Sehr nüchtern und nichts weniger als volksmäÙig sehen dagegen die kasernenartigen Bauerngehöfte Oberösterreichs aus, die eine ältere ursprünglichere Bauart wohl erst in unserem Jahrhundert verdrängt haben.

Die Ausdrücke, die die einfachsten Gegenstände von Wohnung und Hausgeräth bezeichnen, sind der Mehrzahl nach deutsch.

Mitgebracht aus der Urzeit der Gemeinsamkeit mit den übrigen indogermanischen Sprachen sind nur die Ausdrücke das Tor und die Türe, Sanskr. dvāra neutr. und dvār femin., gr. θύρα, lat. fori, lith. dvāras, slav. dvera, goth. daúr, neutr. daurō fem., ahd. tor, neutr. turi und tura fem., mhd. tor, tür. Die übrigen Ausdrücke haben sich eigenthümlich deutsch, nach der Trennung, entwickelt, oder sie sind entlehnt, was aber nur bei der geringeren Zahl der Fall ist. Die Entlehnungen sind lateinischen Ursprungs.

Manchmal treten in den einzelnen deutschen Mundarten verschiedene Ausdrücke für denselben Gegenstand ein, was ebenso bezeichnend ist, wie der Umstand der Entlehnung.

Das Wort Haus ist allen deutschen Stämmen gemein. Goth. hus (kommt zwar nur in der Zusammensetzung gudhus, Gotteshaus, vor), alt-sächs., althoed.,

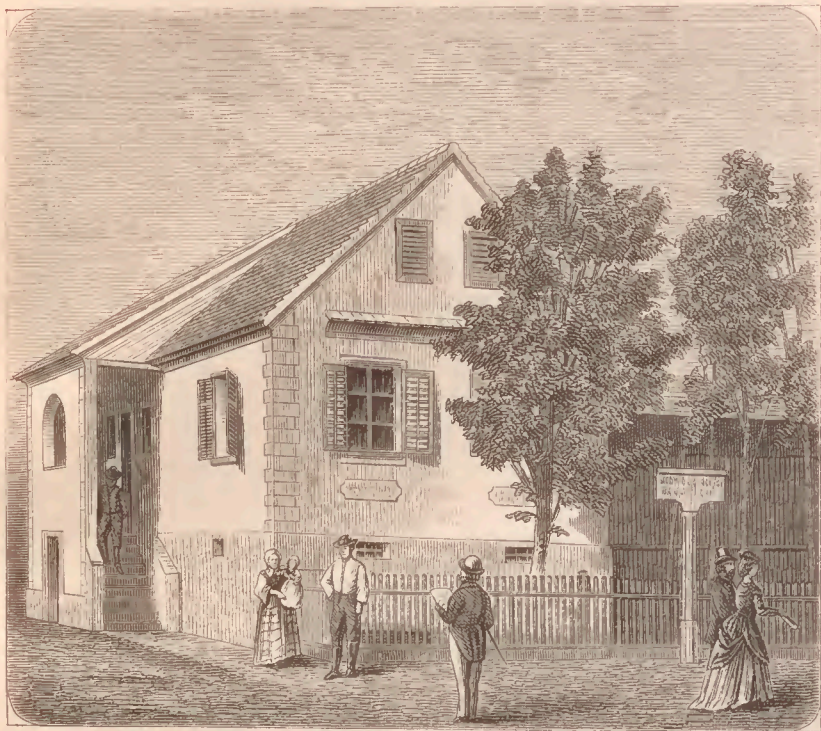
\* Ut picturam ac lineamenta colorum imitetur. Siehe S. 6.

mittelhochd., angelf., altfries., altnord., niederl., und jetzt noch aleman. und niederd. hūs, engl. house, nld. huis, schwed. hus, dän. huus.

Es scheint ursprünglich Schutz und Schirm zu bedeuten, wie sich aus verwandten Ausdrücken ergibt. Goth. huzd der Schatz, Hort, bedeutet das Gehütete und Hirt und Herde sind damit wohl verwandt. Damit stimmen lat. curare und custos. Es ist in das Magyarische übergegangen in der Form ház (sprich hás). Das Dach, ahd. dah, mhd. dach, altnord. thak, angelf. thac, schwed. tak, nld. dak, ist verwandt mit decken, unverwandt mit lat. tegere. Der oder die First, der oberste Längebalken des Daches, ahd. mhd. die first, ist nicht so allgemein verbreitet bei den germanischen Stämmen, obwohl eine uralte Wortbildung. Es stimmt zu Sansk. prastha: Ebene auf einem Berggipfel. Die Halle, ahd. halla, angelf. heal, and. höll, der hallende Raum, ein offener Säulenhau. Daher frz. halle. Die Laube, Laubhütte, offener Gang am Haufe, ahd. loupâ (ursprünglich loupia), daher spätlat. laupia, lobia, logia, frz. loge, ital. loggia (woraus logiren). Der Saal, ahd. sal, altnord. salr; daher ital. sala, frz. salle, salon. Die Herberge, ahd. heriberga, daher ital. albergo, frz. auberge. Der Gaden, das Gemach, ahd. kadum, mhd. gadem. Das Gemach, mhd. gemach. Das Zimmer, ahd. zimbar, altsächf. timbar von goth. timrjan. Diefs Wort tritt in vielen Mundarten zurück, indem dafür anspruchsvollere Namen eintreten, wie Stube, heizbares Zimmer und Kammer, lat. camera. Die Diele, ahd. dillâ. Die Schwelle, ahd. daz swelli. Die Bühne, mhd. büne, nd. bün. Die Balke, ahd. balko, daher ital. balcone. Der Hof, ahd. angelf. hof. Der Garten, ahd. garto, goth. gardo, gards ist unverwandt mit griech. γήρην; lat. hortus, russ. gorod. Daher rumän. gard Zaun, ital. giardino, frz. jardin etc. Der Stall, ahd. stal, daher ital. stallu, frz. etal etc. Die Stube Heizgemach, schon in der lex aleman. stuba, ist in alle Sprachen Europas übergegangen. Die Scheune, ahd. skugina, dann schiune. Die Scheuer ahd. sciura, spätlat. scuria, span. escuria, franz. écurie. Der Schornstein Schornstein und der Rauchfang sind deutsche, aber nicht sehr alte Bildungen. In älterer Zeit kannten unsere Ahnen dergleichen nicht. Auch der Schlott mhd. slât ist nicht sehr alt. Hingegen scheint die Esse alt, ahd. eiffa eiffa, was wohl ursprünglich die Feuerstelle bezeichnete. Der Herd, ahd. her. Der Ofen, goth. aühns, ahd. ofan. Der Stuhl, goth. stóls, ahd. stuol. Der Sessel, goth. fitls, ahd. sezal. Der Schrank, ahd. serank. Man sieht, daß die Mehrzahl der noch gebräuchlichen Benennungen für die gewöhnlichen Wohnungs- und Einrichtungsbestandtheile deutsch ist. Viele sind fogar aus dem Deutschen in die romanischen Sprachen übergegangen, ein Zeugniß für den mächtigen Einfluß, den die Germanen dort auf die Neugestaltung des Lebens übten, vgl. halle, laube, saal, herberge, balken, garten, stall, scheuer, stube. Lateinischen Ursprungs sind die Ausdrücke: Aern aus area, Estrich aus astrum astricus. Fenster (im Volksliede Schauladen, goth. augadaúrô, ahd. angatorá) aus fenestra. Die Kachel, aus cacabulus. Die Kamer, aus camera. Der Keller, aus cellarium. Die Küche, aus vulgär lat. coquina. Der Palaß und die Pfalz, aus palatium. Der Rahmen, aus rama. Der Schemel, aus scamnum. Der Schrein, aus scrinium. Der Tisch, ahd. discus, *δίσκος*, gothisch: biuds, ahd. piot, biet. Der Tram, vielleicht aus trabs; siebenb. sächf. noch tróf. Unten werden wir noch einige andere deutsche Ausdrücke kennen lernen, die nicht so allgemein üblich sind.

### Das sächsische Haus aus Michelsberg in Siebenbürgen.

Wenn man vom Heustadelwaffer her bei der englischen Kirche und der österreichischen Schulhaufe vorbei zu den Bauernhäusern kam, so erblickte man



links an der Straßenecke ein freundliches, weises, gemauertes Haus, rechts ein Blockhaus aus rohen Balken gezimmert. Das erste war aus Michelsberg in Siebenbürgen, das andere aus Geidel in Ungarn.

Wenn hier, wie ich glaube, der Zufall gewaltet hat, daß diese beiden Häuser so neben einander gestellt erschienen, so war es ein glücklicher Zufall. Es sind zwei Häuser Eines und desselben deutschen Stammes, der seit 700 Jahren von Deutschland getrennt, zum Theile in Ungarn, zum Theile in Siebenbürgen fortlebt. Beide Theile wissen von einander nichts und haben sich unter verschiedenen Verhältnissen verschiedenartig entwickelt. Die in Siebenbürgen haben ihr freies Gemeinwesen bewahrt und haben sich auf der Höhe deutscher Gesittung erhalten und den geistigen Zusammenhang mit dem Stammlande nie verloren. Sie stellen den freien deutschen Bauer dar, wie er sich auch in der Ferne, unter anderen Völkern oben erhält und ein menschenwürdiges Dasein behauptet. Einen Gegensatz zu ihnen bilden die Deutschen des ungrischen Berglandes, aus deren Mitte das andere Haus ist. Es führt uns den Zustand eines Deutschen desselben Stammes vor Augen, aber eines deutschen Heloten. Von feinem Helotenthume sprechen wir später.

Interessant ist es, zu sehen, wie die Sprache der Bewohner beider Häuser, so sehr sie sich äußerlich bei beiden verschiedenartig entwickelt hat, in den Ausdrücken, die am häufigsten vorkommen, im Wortschatze, übereinstimmt. Wir finden da Ausdrücke, die, obwohl deutsch, doch in Deutschland erloschen oder nur auf beschränktem Gebiete bekannt, beiden gemein sind.

Der Giebel des freundlichen mit Ziegeln gedeckten Hauses zeigte unter dem Grün des Kastanienbaumes, der davor stand, eine Inschrift:

Der Kaiser führt das Schwert,  
Der Bauer führt den Pflug,  
Wer alle beid nicht ehrt,  
Der ist gewis nicht klug.

Die Sitte, die Häuser mit Sprüchen zu zieren, herrscht auf dem Lande bei den Siebenbürger Sachsen noch allgemein, während sie in den Städten schon im Schwinden ist. Der rührige Sammler und Sprachforscher der Siebenbürger Sachsen Josef Haltrich gab in einem Schäßburger Programm von 1867 eine gehaltvolle Mittheilung über „deutsche Inschriften in Siebenbürgen“, in der 336 solcher Inschriften gesammelt sind. Obiger Spruch steht auch schon in Haltrichs Sammlung unter Nr. 100 mit der Angabe: „Jakobsdorf im Großschenkler Bezirk“. Daher ist dann wohl der Spruch entlehnt. Er ist also echt volksthümliches Erzeugniß, nicht zur Weltausstellung gemacht.

Das Haus ist von dieser Seite von einem Gartenzaun umgeben; hinter dem Hause wird der Gartenraum breiter. Vor dem Hause, auf der Westseite müssen wir uns den Hofraum denken, der weiter durch die Scheunen abgeschlossen wird, hinter denen wieder ein größerer Garten sich anschließt. Der Eingang befindet sich denn auch wie im rheinfränkischen Hause, das wir oben schilderten, im Hofe. Das konnte auf der Ausstellung nicht zur Anschauung gebracht werden. Diese Hofseite des Hauses ist durch die Aufgangstreppe, die zur Laube führt, ausgezeichnet. Diese Laube, die auch in der Zips und in Schlesien vorkommt, in der Mundart *lif\** genannt, bildet oben einen Vorplatz des Vorhauses. Man überblickt von da das Innere der Wirthschaft wie von einem Fenster. „Der Bauer schaut von da Morgens nach Wind und Wetter, Abends nach den Pferdedieben aus, wenn der zottige Hund ihre Nähe bellend verkündigt; die Bäuerin sitzt da mit Nachbarinnen im Gespräch, die Tochter pflegt auf der Brüstung ihre Blumen.“ Aus der Brochure, die auf der Ausstellung verkauft wurde. Unter derselben befindet sich der Keller, der die Wein- und Vorrathskammer enthält und das Erdgeschloß ausfüllt. Die Wohnung ist oben. Wir treten von der Laube in das Vorhaus, dessen Hintergrund die Küche bildet, wie im rheinfränkischen Hause. Diesen Theil des Vorhauses läßt der Verfasser der genannten Brochure unberührt. Ursprünglich gehört die Küche wohl nicht hieher. Sie heißt hier mit einem Ausdruck von unsächsischem\*\* (österreichischem) Gepräge *kuchel*. Die sächsische Küche, *köches* (Kochhaus) genannt, befindet sich sonst in einem frei für sich stehenden Häuschen. Der Schornstein heißt in der Mundart *käp f.* *kíp f.*, daher *kipekratzer*, Schornsteinfeger. In der Zips heißt der Schornstein *käu f.*, wohl eine Nebenform von *käp*. Im ungrischen Berglande kommt dafür noch der Ausdruck *köch m. vor*, der auch in das Slavakische eingedrungen ist. Das Dach ist mit Ziegeln gedeckt. Rechts gelangt man aus dem Vorhause in die größere Wohnstube, deren Fenster man an der Giebelseite des Hauses auf dem Bilde sieht. Links befindet sich ein kleineres Zimmer, daneben mit dem Eingange von der Küche aus die *Speckkammer*, hier *bäflischkummer* genannt. *Bäflisch* das ist *Bachenfleisch* von *Bache*, das ist *Speckseite*, bedeutet *Speck*. Die Sachsen haben in Siebenbürgen den Spottnamen der *Speckachsen*, weil sie den Speck lieben. So hießen ehemals die Zipser *Ferkelmacher*, das ist *Ferkel-effer*, weil sie Freunde gebratener Ferkel sind.

Das große Wohnzimmer macht einen sehr freundlichen Eindruck. In der Ecke steht der große Kachelofen, an der Wand links ein Glasfehrank mit dem Sonntagsstaat der Hausbewohner. Daneben das wohlgefüllte stattliche Bett.

\* Die italienische *loggia*, französisch *loge* (daher *logiren*) ist deutschen Ursprungs. Zunächst aus dem Spätlateinischen *logia*, *lobia*, *laupia*, welches aus ahd. *louppia* *louppä* das ist Laubhütte entstanden ist. Die siebenbürgische Form *lif* kommt am nächsten der aachischen *loif*, holl. *luif*, in Schlesien und in der Zips *leub*, *lëb*. Siehe oben S. 8.

\*\* Ueber den Ausdruck *sächsisch*, den ich hier als den landesüblichen anerkenne, obwohl er eigentlich unrichtig ist (die Siebenbürger Deutschen sind im Ganzen *Franken*, nicht *Sachsen*) soll weiter unten gesprochen werden.

Rund umher an den Wänden laufen Bänke, zum Theile Truhen, zum Theile Lehn-  
bänke (Sieh im Wortverzeichnisse). In der Ecke rechts steht ein großer Tisch,  
daneben Stühle. An der Wand hinter demselben die *ärmerô* oder *almeroa*,  
der bemalte Wandschrank, im ungrischen Berglande die *almerei* genannt, aus  
lateinisch *armarium*. Den Schmuck des Zimmers bilden die Geschirrrahmen  
an den Wänden und Bildnisse, wie hier die Luther's und des siebenbürgischen  
Reformators Honterus, denn die Siebenbürger Sachsen sind ausnahmslos  
Protestanten. Die reich gefüllten Rahmen, riemen, im ungrischen Bergland  
*râme*, sind bemalt und zierlich geschnitzt. Sie halten einen großen Vorrath von  
Schüsseln, Tellern, Krügen, Kannen aus Thon, Zinn, gemalt und verschiedenartig  
geziert. Dieses Geschirr ist schon wegen der oft besonderen Formen interessant,  
manchmal auch wegen ihres Alters. Auch unter dem Vorrath des Haufes auf der  
Ausstellung befand sich altes Zinngeschirr mit interessanten Gravirungen. Darunter  
sind einige aus dem XVII. Jahrhunderte, worauf die Zeichnungen an Holz-  
schnitte des XVI. Jahrhunderts mahnen Bemerkenswerth sind darunter besonders  
Darstellungen aus der Thierfage. Die deutsche Thierfage, die ursprüng-  
lich besonders bei Franken und in den Niederlanden heimisch war, lebt im Volks-  
munde noch bei den Siebenbürger Sachsen, auch ein Zeugniß für ihre Herkunft.  
Darüber erschien eine vortreffliche Abhandlung von J. Haltrich im Schäßburger  
Programm von 1855: Zur deutschen Thierfage.

Das kleinere Wohnzimmer auf der anderen Seite des Haufes ist ähnlich ein-  
gerichtet wie das größere. Auffallend ist hier der Anstrich der Möbel, des  
Tisches, Schrankes und der Stühle. Verschieden von den buntbemalten Möbeln,  
wie man sie sonst in solchen Häusern trifft, sind diese braun bemalt, und zwar Holz  
imitirend. Solcher Anstrich soll gewöhnlich sein.

Die Bewohner des Haufes sind die Bauersleute Johann Krafft und seine  
Gemalin Anna, geborene Hann, \* mit ihrem dreijährigen Töchterlein Anna.  
Sie sprechen unter sich ihre schwerverständliche Mundart, gegen Fremde aber ein  
gebildetes Deutsch, das auf guten Schulunterricht schließen läßt.

Die Schulen der Siebenbürger Sachsen sind vielleicht die besten in der  
Monarchie. Im XII. Jahrhunderte von König Geisa ins Land gerufen, hatten die  
Siebenbürger Sachsen von jener Zeit an eine verbriefte autonome Verfassung und  
genossen die Rechte eines freien Volkes, in dessen Mitte es keine Leibeigenschaft  
gibt. Sie haben bewiesen, daß sie solcher Freiheit werth waren, wie sie es noch  
sind. Schon im XIV. Jahrhunderte gehörte zum organischen Ganzen einer jeden  
Gemeinde bei ihnen ein Schulhaus mit einem Schulmeister. Als die Regierung  
1849 bis 1850 den Unterricht an unseren Gymnasien neugestaltete, war man erstaunt,  
zu finden, daß es bei den Siebenbürger Sachsen fast gar nichts zu reformiren gab!  
Die Siebenbürger haben bei einer Zahl von 208.000 Seelen fünf Lehrer-  
feminare, fünf Gymnasien und eine Realschule, mehrere Untergymnasien und Real-  
schulen, Gewerbe- und Ackerbauschulen. Ein Gymnasium auf 40.000 Seelen! Auf  
je 50 Kinder entfällt ein Volksschullehrer und von diesen haben über die Hälfte  
das Gymnasium abfolvirt und Maturitätsprüfung gemacht. Die Zahl der schul-  
besuchenden Kinder ist größer, als die der schulpflichtigen, weil viele auch über  
die Schulpflicht hinaus in der Schule bleiben. — Das sind Thatfachen, die von  
keinem Lande der Welt überboten, von sehr wenigen erreicht werden. Das  
Anständige und Intelligente im Wesen der genannten Inassen des siebenbürgi-  
schen Haufes, besonders die sittige Anmuth der Frau, machten einen gewinnenden  
Eindruck.

\* Beide Familiennamen kommen vor in Marienburg's Abhandlung: Die siebenbürgisch-  
sächsischen Familiennamen, Sieb. Archiv 1857. Im ungrischen Bergland kommt der Name Krafft  
vor z. B. in Leutschau 1660, Schemnitz 1858. Hann ist ein echt siebenbürgisch-sächsischer Name.  
Der Hann heißt in Siebenbürgen der Vorstand einer Gemeinde, der Schulze, Richter. Es ist  
das niederheimische *honne* m. alt-sächsisch *hunno*, centurio, Hundertmann, Hauptmann, ahd.  
*hunno*, aus *hunto*. Die ungrischen Familiennamen Hunto, Hunt, Hont, von denen auch  
die Honter Gespannschaft ihren Namen hat, sind wohl nichts Anderes.

Sie theilten mir nach dem hochdeutsch geschriebenen Hausinventar die sächsischen Ausdrücke der verzeichneten Gegenstände und die Namen der Hausbestandtheile mit, die ich hieralphabetisch anreihete, zugleich als Sprachprobe.

almrô f. Wandschrank, zierlich bemalt. Die Formen wechseln: almroa, armrô; in der Zips\* almerei; aus lat. armarium. — aern m. der gefchlagene Fußboden im Vorhaus; so auch in der Zips. — backschêf f. plural backscheiben Backscheiben, im Geidler Haus heißt die backschêf: kuchen-scheibe, vergl. schêf. — battsäck m. Bettsock. — battspunn f. Bettgestelle; holl. bedsponde vergl. lat. sponda. — bockelhauf f. eine mit Perlenadeln besetzte kostbare Haube, bockeln eine solche Haube aufsetzen. Dabei werden Haarnadeln mit verziertem Kopf zum Feststecken verwendet; bockeln bedeutet ursprünglich vielleicht stechen vergl. bickel m. dens ferreus fossorum Schmelz I. 150; dann wäre auch bickelhübe die Nebenform von boggelhübe, nicht ein „beckenförmiger Helm“, sondern eine mit bickeln festgesteckte Haube. Wahrscheinlich sind unter beiden Formen, da dieser Sinn nur für Frauenhauben paßt und auch Männerhelme bickel- und boggelhübe hießen, zwei verschiedene Wörter und Bedeutungen zu suchen. Zips bockelhaub. — brät fänn f. Bratpfanne. — brêchküerw m. Obstkorb; brêchen brechen, besonders Obst pflücken. — bruendeisen n. der eiserne Feuerhund auf dem Herd. — buerten m. der kronenartige Kopfschmuck der Jungfrauen, auch dromel genannt, mh. borte m, in der Zips borten. — bunk f. plur. bink, Bank. — dâk f. Bettdecke. — defchdeoch n. plur. defchdecher Tisch Tuch. — dirpel m (=dürpel) die Schwelle; in der Zips türpel, ein echt rheinfränkisches Wort, das schon in seinem zweiten Theil Berührung mit den Römern beurkundet. Es ist entstanden aus Tür pfahl (pfäl aus lat. palus). Es erscheint zuerst in der Form duropellis. Für die Urheimat der Deutschen der Zips und Siebenbürgens ist das Wort ein sprechendes Zeugniß, vergl. felpes. — drechdeoch n. Handtuch dröch trocken, Zips trêch, tréog — drêhuolz n. Walgerholz, — drome vergl. buerten — felpes n. FutterSchwinge, auch Wachkorb, aus Holzschienen geflochten. Dies ist ein sehr merkwürdiges Wort. In Deutschland nur auf ein bestimmtes kleines Gebiet beschränkt, ist es doch sowohl der Siebenbürger als der Zipser Mundart eigen und in Nordungarn sogar in das Slavische übergegangen.

Das Wort lautet in Ruhla in Thüringen fôlwes n. Regel; die Ruhlaer Mundart S. 185 bemerkt dazu: „dieses in Thüringen sonst nicht bekannte Wort ist offenbar (.) eine Ableitung von ahd. felwa f. salix.“ Er polemisiert dann weiter gegen Vilmar, der es in seinem Idiolikon von Kurheffen S. III mit füllfafs erklärt. Derselbe berichtet ferner: es sei in Thüringen und Henneberg gebräuchlich, in Hessen fast unbekannt. Korbflechter schmalländischer Dörfer hießen Fôlwesmacher. Das Grimm'sche Wörterbuch bezeichnet das Wort Füllfafs als siberländisch.

Schon Leonhard Frisch kennt das Wort und erklärt es „füllfäffer vas e virgis vel asserculis texta ad apportandos carbones in fodinis“.

Adelung findet das Wort Füllfafs im Gebrauch 1. im Bergbau, 2. bei Müllern und Bäckern = 2 Dresdner Scheffel und 3. als Füllgefäß.

Im ungrischen Berglande heißt es slavisch filfas, Palkowitsch slavisches Wörterbuch 290, in den Häudörfern, wo f zu w wird: wôlwas und welwas, auch welwâffel = füllfâflein.




Aus alledem ist ersichtlich, daß in Bezug auf die Ableitung doch Vilmar gegen Regel recht behalten wird.

Für uns ist es hier besonders überraschend, wenn wir sehen, wie diese Schwingen oder geflochtenen Wannen im Siebenbürger und Häudörfer Haus

\* Der Zipser Dialekt zerfällt in verschiedene Mundarten des ungrischen Berglandes. Ich citire hier, Kürze halber, immer nur mit der allgemeinen Bezeichnung Zips. — Die Verwandtschaft dieser mit der Siebenbürger Mundart ist aus den oben angegebenen Gründen besonders interessant.

sich so ahnlich sind und in beiden Haufern mit demselben Worte noch heute bezeichnet werden, mit einem Worte, das man sonst in der osterreichischen Monarchie nicht kennt, das auch in Deutschland selten ist. — So ein Wort ist eine Urkunde, die uns die Verwandtschaft dieser Ansiedlungen bezeugt, wenn sie auch 700 Jahre schon getrennt, und wenn auch andere Urkunden nicht vorhanden sind. Wir werden noch andere solche Ausdrucke finden. Vergl. oben dirpel.

feng fraen hiembd n. feines Frauenhemd. — flieschbretj n. Fleischbrett. — fra girkel m. Frauengurtel. — gaffel f. Gabel; auch in der Zips; nd. und nld. gaffel. — gebinn n. Zimmerdecke. In Aachen gebon; in der Zips bunn, binn f. Dachboden. — girkal m. Gurtel. — grof hiembd grobes Hemd. — gruofs hochzet dappel n. grofser Topf, grofs Hochzeit Topfel. — hestel n. Plural heftlen silberne, vergoldete, mit Steinen besetzte Spange, Brustschmuck der Frauen, mhd. heftel, hefteln. — hid n f. Bettansatz. Etwa = hit f. die Hohe, schlef. hichte. — hiembd n. det feng — van muen, das feine Mannerhemd. — hiewendoch n. Haupttuch. — hiewer m. Heber; ein Weinheber aus einem Flaschenkurbis. — huafen Hofen. — huendfasz n. Waschbecken; ahd., mhd. war hantfaz der gewohnliche Ausdruck fur Waschbecken, lavatorium. — huert m. Hut. — kiedl m. Kittel. Prachtvolle geflickte Kittel sind vorhanden: met dem schurz boengal, met segd o gold geflickt, met gieler segd geflickt (mit dem Schurzenbandel, mit Seide und Gold geflickt, mit gelber Seide geflickt). — kierfchel triejeltjen n. Kerichtsfasz, Kehrfehlruhelchen. — klid n. Tuchrock fur Manner und Frauen. — kloft f. Zange; in der Zips kluft, so auch nd. und nld. daher flovak. kluchta. — kop m. plur. kep Wafferkanne von Tannenholz; auch in der Zips kopp m. Kanne. Diefs ist die alte Bedeutung von ahd. chuph, kopf, lat. cuppa, woraus Kopf. — krieneifen n. Reibeisen; eigentlich Kreneisen von krien, mhd. kren: kren, Meerrettich. — las lung f. Woldecke. Haltrich (Plan 17) schreibt leslenj f. Schuller, Worterbuch 39: losleng f. — latar, lotar f. Laterne. — leanbunk f. Bank mit einer Ruckenlehne. — lecht n. Licht. lechtscheir n. Lichtscheere. — leffel m. Loffel. — lengdoch n. Leintuch. — lichtert m. Leuchter. — meold f. Mulde. — mierfel m. Morfer. — munkel m. Mantel. — nolden Nadeln. — pealz m. der Staatsrock. pros pealz m. Frauenleibchen, Brustpelz. — pul m. Puhl, Polster. pulzech f. Polsterziehe. — quatfch f. holzerne Klammer, die den Schleier zusammenhalt. Haltrich schreibt (Plan 100) quatfch. in Bistritz sagt man dafur kral. — riem f. riemen Gestelle, Rahmen; Zips rem, reme, ahd. rama f. mhd. rame f. — rost m. der Hauptbalken an der Zimmerdecke, darauf die tramen liegen, vergl. trof. Auch im Geidler Haus heifst dieser Balken ruft. Wieder ein bedeutungsvolles Beispiel der Uebereinstimmung, vergl. folpes, dirpel. Das Wort kommt so rein in Deutschland kaum sonst wo vor. Im Baierischen scheint es in ruesbaum erhalten, im Nassauischen vielleicht in rustal, Schmeller 3, 138. Kehrein 334. Es ist das altfachische und angelf. hrost, engl. roof, nl. roest. — schapf, Wafferschopfer, Schopfloffel aus Kupfer oder Blech, in Hermannstadt schapf, in Schaferburg schaper, Haltrich (Plan 88), hollandisch heifst schep ein Loffel voll. schef f. Scheibe, Teller; auch in der Zips kommt scheibe in dieser Bedeutung vor. — schefken n. plur. schefker, Schaff. schaf n. plur. schaffer Zuber, Haltrich (Plan 88). — scheoghen scheojen plur. Schuhe, Stiefel; frascheoghen Frauenschuhe. Auch in der Zips gilt noch der deutsche Ausdruck Schuhe fur Stiefel. — schid f. Messerfeide — schniezeldoch n. Kopfputz, Kopftuch. — schupladkasten m. Komode, Schubladkasten — sientjen n. Seiher — spajel m. Spiegel. — spennrocken m. Spinnrocken — spennrad n. Spinnrad. — spefs m. Spiefs. — staltjen n. Stulchen, das ist Schemmel. Zu -tjen vergl. sientjen. — steol m. plur. stal Stuhl. Auch in der Zips ist Sessel unblich. — stocheifen n. Schureifen. — strifaak m. Strohsack. — trof m. plur. tref der Tram. Die Form weist direct auf lat. trab-s,

vergl. rôft. — trun f. Truhe, Deminutiv triejeltjen n. — trunebunk f. Bank, die zugleich eine Truhe ist. Der Sitz kann aufgehoben werden — üawendéoc n. Vorhang, Ofentuch. Damit wird der Ofenwinkel verhängt. — wengflosch f. Weinflasche. — wéschschhoff n. Waschwanne. — zîchen Zeichen, Haus und Hofmarken, nur mehr als Gemeindemarken im Gebrauch, aber sehr ähnlich vielen der von Homeyer (Haus- und Hofmarken. Berlin, 1870.) mitgetheilten. Michelsberg hat das Zeichen: , Heltau hat das Zeichen: . Aber auch walachische Ortschaften haben solche Zeichen angenommen, z. B. Reschinar hat das Zeichen . Dieses Zeichen wird dem Rind oder Pferd auf den Hintersehenkel gebrandt, der Namenszug des Besitzers, aus einem oder zwei Buchstaben bestehend, wird auf das Horn oder den Huf angebracht. Eine Strafe von 10 bis 15 fl. hat der zahlen, der, wenn er ein Vieh aus einer anderen Gemeinde kauft, das als Gemeindezeichen überstempelt. Der neue Stempel muß an einer anderen Stelle angebracht werden. — Es erschien 1820 zu Hermannstadt eine Sammlung von 243 solcher siebenbürgischer Viehbrand-Zeichen in Steindruck zum Gebrauche der Behörden, besonders bei Viehdiebstählen. Sie sind zum Theil runenartig, zum Theil Bilder, aber auch lateinische Initialen kommen darunter vor. Solche Sammlungen sollen lithografiert und gedruckt auch in Ungarn vorhanden sein. — zîcker der geflochtene Korb, baier. zecker. — zîems Sieb. So auch in der Zips, nl. temsfr. tamis, ital. tamigio. In Gottschee heißt zems e f., ahd. zemifa, die Kleie.

Das Haus des sächsischen Bauers aus Siebenbürgen stellt uns den Zustand des deutschen An siedlers in der Fremde, und zwar als Colonisten aus alter Zeit von der schönsten Seite dar. Ohne unmittelbaren Einfluß des Zeitgeschmackes, der wie überall, so auch in den Städten Siebenbürgens das Eigenthümliche verwirrt hat, sehen wir hier noch eine Gestalt, wie sie in ununterbrochener freier Entwicklung geworden ist und durch stäten Verkehr der Gebildeten des Volkes in dem Mutterlande sich mit der früheren Heimat doch auf gleicher Stufe erhalten hat. Diese in der Abgeschlossenheit schwierige Aufgabe konnte dieses Volk nur lösen durch besondere Thatkraft und durch besondere Einrichtungen, die die freie Verfassung begünstigte. Solche sind das hier so merkwürdig ausgebildete Genossenschaftswesen. Schon in ältesten Zeiten fanden Gauversammlungen und Reichstage statt, an denen auch das Volk Theil nahm. Die Selbstregierung durch das Genossenschaftswesen beherrscht bis in unsere Zeit noch das ganze Leben.

„Das Schwergewicht des ganzen Gemeinwesens,“ sagt die im siebenbürgischen sächsischen Hause aufliegende Brochure, „beruht nach außen auf dem geschlossenen Eigengebiete mit unabhängiger Gerichtspflege unter dem vom Könige gesetzten Königsgrafen, nach innen auf dem Principe der freien Wahl. Von den kleinsten Verbindungen des öffentlichen Lebens, der Zehnt- und Nachbarschaft bis zum höchsten Einigungspunkte der Gesamtheit, der Gauversammlung, wird der Leiter freigewählt. Wenn der Vater sich seinen Schulmeister und Pfarren seinen Zehntmann, Nachbarvater, Aldermann, Hannen (darüber oben Seite II) und Richter frei wählt, so lernt der Sohn sich dieses Rechtes schon in der Schulbedienen, denn da steht er am Gregoriustage unter dem gewählten Schulmeister und als Jüngling in der Bruderschaft der Burschen seiner Gemeinde unter dem freigewählten Altknecht.“

„Knecht“ ist der gewöhnliche Ausdruck für Bursche, so auch im ungrischen Berglande; die Knechte bilden in jeder Gemeinde eine Bruderschaft, deren Haupt der Altknecht ist. Die Bruderschaft hat ihre geschriebenen „Bruderschaftsartikel“, nach denen Streite geschlichtet, Vergehen bestraft werden u. s. w. Auch in der Zips gibt es noch Bruderschaften, die am Tage Johannes des Täufers beim Bruderbier ihr Oberhaupt wählen.

So wohlgeordnet scheint aber dort diese Einrichtung nicht mehr, als in Siebenbürgen. Hier steht dem Altknecht ein gewählter Beamtenstand zur Seite.

Der Unteraltknecht, der Wortknecht, Staatsanwalt, öffentlicher Ankläger, zwei Uertenknechte, die bei Gastmahlen die Bewirthung besorgen, der Schaffner, der den Anstand in den Rockenstuben überwacht und bei Tänzen den Saal herrichtet.

Alle 14 Tage hält die Bruderschaft Gerichtstag. Die Aufnahme in die Bruderschaft geschieht feierlich nach der Confirmation, durch die der Knabe zum Range eines „Knechtes“ emporsteigt.

Am Gerichtstage hat sich jeder Schuldige selbst anzuklagen, wogegen ihm die halbe Strafe erlassen wird. Geschieht dieß nicht, so verfällt er der ganzen Strafe. Eine Berufung findet statt an die Knechtväter. Das sind zwei gewählte Mitglieder des Presbyteriums. Die oberste Instanz ist das Pfarramt.

Sehr stattlich sieht es aus, wenn die Bruderschaft eines Dorfes mit ihrer Fahne auf guten, schönen Pferden einem neugewählten Pfarrer im Galopp entgegen reitet. Allen Staat entfaltet natürlich die Bruderschaft bei dem Begräbnisse eines Knechtes, wobei auch manch schöner Brauch zur Geltung kommt. Es schließt sich da der Bruderschaft auch noch die „Schwesterchaft“ der Gemeinde an, die Genossenschaft der ledigen „Dirnen“.

Kaum ein zweiter deutscher Volksstamm hat eine Literatur aufzuweisen über seine volkstümliche Sprache, Sitte, Bräuche, Mythen, Lieder, Sagen, Märchen und Geschichte, wie die Siebenbürger Sachsen. Wir führen nur einige Schriften an:

J. Haltrich: Zur deutschen Thiersage; Programm von Schäßsburg 1855. J. Haltrich: Die Stiefmütter; Schäßsburg 1856, J. Haltrich: Deutsche Volksmärchen aus dem Sachsenlande in Siebenbürgen; Berlin 1856. J. Mätz: Sächsische Bauernhochzeit; Programm von Schäßsburg 1856. Fr. Müller: Siebenbürgische Sagen; Kronstadt 1857. Fr. Fronius: Eine Kindstaufe aus Siebenbürgens Vorzeit und Gegenwart 1857. Geschichte der Siebenbürger Sachsen von G. D. Teufsch; Kronstadt 1858. Fr. Fronius: Sächsisches Bauernleben, im Hausfreund 1862. Fr. Fronius: Die sächsische Bruderschaft, im sächsischen Hausfreund 1863. G. Schuller: sächsischer Brauch bei Tod und Begräbnis; Schäßsburg, Programm 1863, 1865. Fr. Müller: Deutsche Sprachdenkmäler aus Siebenbürgen; Hermannstadt 1869. Fr. W. Schuster: Siebenbürgisch-sächsische Volkslieder; Hermannstadt 1865. J. K. Schuller: Beiträge zu einem Wörterbuche siebenbürgisch-sächsischer Mundart; Prag 1865. J. Haltrich: Plan zu einem Idiotikon; Kronstadt 1865. Fr. Fronius: Kinderleben, im siebenbürgischen Hausfreund 1862. J. Haltrich: Deutsche Inschriften in Siebenbürgen; Schäßburger Programm 1867. J. Haltrich: Zur Culturgeschichte der Sachsen in Siebenbürgen; aus der Hermannstädter Zeitung 1867. J. Roth: Laut- und Formenlehre der starken verba im siebenbürgisch-sächsischen Archiv für siebenbürgische Landeskunde; Hermannstadt 1872. Der siebenbürgisch-sächsische Bauer; Hermannstadt 1873 (aufgelegen im siebenbürgisch-sächsischen Bauernhause auf der Weltausstellung).

Werfen wir noch einen Blick auf das siebenbürgisch-sächsische Bauernhaus, indem wir der Geschichte des Volksstammes gedenken, von dem es ein Zeugniß gibt. Vor 700 Jahren löste sich derselbe vom großen deutschen Volke los, ein kleiner Zweig. Das Zweiglein erhielt sich frisch und grün bis in unsere Zeit; dieß Haus ist ein Blatt davon. — Die Zeit, da die Lostrennung geschah, wird durch Urkunden bestimmt, die Gegend, aus der die Auswanderung stattfand, ist mit Sicherheit aus der Mundart zu erkennen, ebenso wie die Verwandtschaft mit den Zipfern. Sie werden Sachsen genannt und nennen sich selbst so, obwohl sie eigentlich wie schon oben bemerkt, dem Hauptbestandtheile nach niederrheinische Franken sind. Das Vordringen des Sachsenvolkes im slavischen Gebiete nach Südosten, das mit Otto dem Erlauchten beginnt, hat den Sachsenamen bis an Oesterreichs Grenzen vorgeschoben und im Zusammenhang damit steht das weitere Vordringen solcher Sachsen, denen sich auch andere mitteldeutsche Elemente zugesellt haben. Sie haben auch in der Zips die ursprünglichen Flandern

und Rheinfranken verläßt und ihnen den Namen Sachsen verliehen. Namentlich zum Bergbau in Ungarn und Siebenbürgen kamen Bergleute aus Sachsen. Siebenbürgen nennt man „Deutsche“ die katholischen Fremden, die einheimischen Protestanten sind Sachsen.

Es gibt ängstliche Seelen, die fürchten, daß das Völklein der Siebenbürgen, Sachsen, das sich so rühmlich gehalten 700 Jahre lang, jetzt untergehen werde unter dem Drucke der magyarischen Herrschaft. Wenn das auch kaum ernstlich zu befürchten ist, so möchte man doch wohl wünschen, daß der Tag komme, an dem die Staatsmänner Ungarns die Weisheit der Könige, die die Deutschen ins Land gerufen, wieder finden und würdigen lernen, welches Kleinod dieses Elementes das Land und wie es im Staatsinteresse gelegen ist, es in seiner Eigenart zu schützen und zu pflegen, nicht aber seiner Entwicklung und seinem Gedeihen Schwierigkeiten zu bereiten.

### Das Geidler Bauernhaus.



Macht das Haus des sächsischen Bauers aus Siebenbürgen den freundlichen Eindruck, so stimmt uns das Geidler Bauernhaus eher traurig. Es ist das Bild der Armuth, des mühevollen Kampfes um das Dasein, das nur insofern wieder tröstlicherem Lichte erscheint, indem wir hier doch auch eine gewisse Thätigkeit erkennen müssen, die über das bloß Nothwendige kräftig hinausstrebt. Dieß wird uns recht fühlbar, wenn wir an die dürftigen Holzhütten der Walachen denken.

oft in den gefegnetsten Gegenden! oder an slowakische in der Arver Gespannschaft, bei einer Lage der Bewohner, die der der Geidler gleich ist.

Wenn man das Haus innen und auſen betrachtet, ſo kann es einem unbegreiflich ſcheinen, wie Deutſche in unſerem Jahrhunderte und doch nicht ſo gar weit von Deutſchland, über 60 Meilen näher als die Siebenbürger Sachſen, in ſo primitiven Häuſern wohnen können. Es trägt Alles daran den Charakter der Abgeſchiedenheit vom Weltverkehre, wie ein Wohnhaus eines auf eine Inſel verſchlagenen Robinſon. Nichts deutet hin auf die Bekanntschaft mit Erzeugniſſen des Gewerbſeiſes eines gewöhnlichen Handelsplatzes. Alles hat der Bewohner ſich ſelbſt bereitet, das Haus mit allen Einzelheiten, das Hausgeräth und die Kleidung.

Es wurde oben das Haus des ſiebenbürgiſchen Deutſchen als das eines freien deutſchen Mannes bezeichnet und im Gegenſatze zu demſelben das aus Geidel als das Haus eines deutſchen Heloten. Dieſe Bezeichnung bedarf einer Rechtfertigung. Es könnte dagegen eingewendet werden, daß die Häuſer der Deutſchen in Ungarn doch nimmermehr als mit dieſem Hauſe gekennzeichnet erſcheinen können. Anderer Art ſind, ſowol die Häuſer von Preſburg, Peſt, Ofen, Kaſchau, Oedenburg, Leutſchau, Käſmark, Temesvár u. ſ. w., die zum Theil mit Wiener Häuſern an Schönheit und Pracht wetteifern können — es ſind doch auch Häuſer von Deutſchen in Ungarn — als auch die behaglich eingerichteten Bauernhäuſer der Schwaben im Banat. Dieſs bewieſe hinreichend, daß der Deutſche in Ungarn ganz wohl gedeihen könne; er ſei auch ebenſo ein freier Mann, wie jeder Andere. Und dennoch wird die nationale Stellung des Deutſchen im Allgemeinen ſo lange immer als ein Helotenthum zu bezeichnen ſein ſo lange er keine deutſchen Schulen bekommt, in denen er die Bildung erlangen kann, die er als Deutſcher haben muß, um zum Wohle des Staates und zu ſeinem eigenen Beſten zu gedeihen. Die 208.000 Siebenbürger Sachſen haben fünf deutſche Gymnaſien. Die 300.000 Schwaben im Banat, die 300.000 Hienzen an der ſteieriſch-öſterreichiſchen Grenze, die 100.000 Deutſchen im ungrischen Berglande, die 1,592.043 des ganzen Landes Ungarn haben nicht ein einziges deutſches Gymnaſium, nicht eine einzige deutſche Realschule! Der gebildete Stand iſt gezwungen ſich zu magyarifiſiren; damit iſt der Deutſche zum Helotenthum verurtheilt. Daher iſt abzuleiten der beklagenswerthe Mangel an Bildung in Ungarn auch bei den Deutſchen, die mit den Siebenbürger Sachſen in keiner Weiſe den Vergleich aushalten. Dieſs Helotenthum tritt nun wohl in der Form hilfloſer und unbehilflicher Armuth nicht hervor, wo der Deutſche, in groſſen Städten beſonders durch den Handel, in fruchtbaren Gegenden durch ſeinen Fleiß, ſich Wohlſtand erwirbt; überlegen iſt er doch immer den übrigen Völkern. Es wird aber handgreiflich erſichtlich bei jenen armen Häudörflern, Hinterwäldlern in unfruchtbaren Gegenden, zu denen die Geidler gehören, die auch der Mittel beraubt ſind, durch die der Deutſche anderwärts auch in ſolchen Gegenden ſich zu helfen weiſs, der Mittel der Bildung.

Wie eine ſolche Verlaſſenheit möglich iſt und wie groſs ſie iſt, dieſs begreift man nur, wenn man die Verhältniſſe genau kennt. Die Häudörfer ſtehen wohl im Zusammenhange mit den ungrischen Bergſtädten, von denen ſie durch den Verkehr, durch den Einfluß der dortigen Intelligenz Unterſtützung finden ſollten. Man muß aber den ganzen Jammer der in dieſen Bergſtädten herrſchenden Bildung kennen, um zu begreifen, was davon zu erwarten iſt. Die eingebornen Bürger, urſprünglich „Sachſen“, wie die Zipſer und Siebenbürger Deutſchen, durch die Schulen ihrer Nationalität entfremdet, bemühen ſich, Magyaren zu ſpielen, radebrechen auch öffentlich gerne magyarifch. Von deutſchen Büchern ſieht man bei ihnen natürlich nichts. Bei dieſer Abkehr von ihrer angeſtammten Nationalität aber werden ſie keineswegs Magyaren, fordern durch den täglichen Verkehr mit den Honoratioren der ſlowakiſchen Umgebung, die ebenfalls Magyaren ſpielen, aber doch lieber ſlowakiſch reden, immer mehr Slovaken. In Neuſohl wird ſchon

in den Häusern der Vornehmeren slowakisch gesprochen. Der Zustand der Bildung in jenen Städten ist denn auch ein solchen Verhältnissen entsprechende Abgeschnitten von jedem Bildungselemente ersticken diese Städte in geistige Trägheit und Imbecillität. Wenn von da aus etwas für Schulen geschieht, geschieht es von Seite der Panflavisten im Interesse des Slaventhums, oder von den Anderen im fruchtlosen Bemühen zu magyarisieren; die Volksbildung ist aber dabei der Verkümmern unbarmerzig preisgegeben. Wie segensreich müßten hier ein tüchtiges deutsches Gymnasium, eine deutsche Realschule wirken!

Wir wollen aber einen Blick werfen auf die Geschichte der Häudörfer und dann das Geidler Haus näher betrachten. Ich halte mich dabei an die von mir verfasste oben erwähnte Brochure: Ein Haus und seine Bewohner aus Geidel.

Gründung der Häudörfer. Ausser den Deutschen des österreichisch-ungarischen Grenzgebietes Ungarns, die mit den deutschen Bewohnern Oesterreichs und Steiermarks wohl eines Stammes sind und wahrscheinlich schon bei der Einwanderung der Magyaren ihre jetzigen Sitze innehatten, sind als die älteste deutsche Bewohner Ungarns und Siebenbürgens anzusehen, die Siebenbürger Sachsen und die Deutschen des ungrischen Berglandes. Sie sind der Hauptmasse nach unter dem ungrischen Könige Geisa II. (1141 bis 1161) emigriert und erhielten bestimmte Freiheiten. Sowohl die sieben Stühle oder Gerichtsstätten des alten Landes in Siebenbürgen, deren Mittelpunkt Hermannstadt ist, als auch die Zips und die ungrischen Bergstädte sind in jener Zeit colonisirt worden, und zwar durch Flandern und Frankreich vom Niederrhein. Sitten und Gebräuche, Familiennamen und Mundart deuten noch vielfach auf diesen Ursprung hin. Spätere Zuwanderungen aus Mitteldeutschland und zum Theile auch aus Oesterreich haben sich diesen ersten Einwanderern beigemischt. Doch haben im Ganzen die Siebenbürger Sachsen, bis in unsere Zeit in der Sprache vorwaltend den fränkisch-niederrheinischen Charakter bewahrt; das flandrische Element ist auch bei ihnen mehr zurückgetreten und nur in Einzelheiten noch ersichtlich. Die Bewohner der Zips und der ungrischen Bergstädte haben durch den Einfall der Tataren sehr stark gelitten und größere Zuwanderungen aus Obersachsen, Schlesien, Thüringen und anderen Gegenden haben nun stattgefunden, wodurch die Sprache der Zips und der ungrischen Bergstädte einen ganz anderen Charakter erhalten mußte. Doch verrathen eine Reihe von Ausdrücken, darunter solche, die, obwohl deutsch, doch in Deutschland erloschen oder mindestens sehr selten sind, diesen Deutschen und den Siebenbürger Sachsen gemeinsam eigen sind, noch immer die ursprüngliche Gemeinsamkeit der Abstammung der ersten Colonien in Siebenbürgen und Ungarn. So: *laa* (ein Tag) wird bearbeitet; *laa wend* (*laewet, laebert*), eine Art Suppe; *der hantlich* (*hantlich*), eine Art Brot oder Kuchen; *matzen*, küssen; *füllfas* (daher slowakisch *filfas, föllfäfslein* (*welwessel*), die Schwinge, in Siebenbürgen *felpes*; *der roost*, Balken; *die seife*, Bächlein u. a. m. Die Bergstädte in Ungarn, die ehemals nur von Deutschen bewohnt waren, bildeten einen Städtebund, der noch im XV. Jahrhunderte von Schemnitz bis an die Theiß reichte. Diese Bergstädte sind im Verlaufe der Zeit zum Theil slavisch geworden. Die deutschen geblieben sind, sprechen noch jetzt eine zum Zipser Dialekt zu rechnende Mundart. Durch Zuwanderung von Häusern aus dem mittleren Deutschland, aus Oesterreich, Steiermark und Krain, ist die sogenannte Gründener Mundart entstanden, die in den Bergbau treibenden Orten der Zips, in den übrigen ungrischen Bergstädten und in den von da aus gegründeten Colonien gesprochen wird. Die Gründener Mundart unterscheidet sich von der der übrigen Zipser durch die Verwandlung des W in B im Anlaute: *baffer* Wasser; *biffen* wissen; *bir* wir; *bunf* Wunsch. Die von den ungrischen Bergstädten aus gegründeten Märkte und Dörfer müssen eine weitere Zuwanderung aus der windischen Mark erhalten haben

Ihre Sprache, sonst im Allgemeinen der Gründener Sprache nahe verwandt, nähert sich um einen Schritt noch mehr als diese der deutsch-lombardischen Sprache, wie sie noch in den VII comuni Italiens und in Gottschee gesprochen wird. Sie verwandeln z. B. nicht nur die anlautenden W in B, wie jene Deutsch-Lombarden, sondern auch wie sie die anlautenden F in W (letzteres nicht in allen Orten), z. B. wäuer Feuer. Diese, von den ungrischen Bergstädten (außerhalb der Zips) aus colonisirten Märkte und Dörfer heißen mit einem gemeinsamen Namen Häudörfer, ihre Bewohner Häudörfler, auch Krickerrhäuer, von dem bekanntesten dieser Orte, der Stadt Krickerrhäu, zum Theil auch Handerburzen, von dem Handel mit Wurzeln und Kräutern, der besonders in dem Orte Münichwies (slowakisch Vritzko genannt) getrieben wird.

Häu bedeutet foviell als Rodung, Aushau, und wird in Urkunden mit *silvæ extirpatio*, Waldausrodung übersetzt. Die meisten der Häudörfer sind angelegt in unwirthlichen, felsigen Urwäldern, die den Slovakern, die das flache Land schon seit Jahrhunderten innehaben, unbewohnbar schienen.

Wir haben nun über die Gründung einiger dieser Häudörfer urkundliche Nachrichten. In einer Urkunde des Kremnitzer Stadtarchives findet sich, daß diese Bergstadt, die jetzt noch ganz deutsch ist und in der auch der Häudörfler Dialekt gesprochen wird, im Jahre 1360 einem gewissen Herrn Glafer, dem Sohne Gerhard's, eine waldige Besitzung verliehen habe. Diese Besitzung habe er zu bevölkern und er und seine Nachkommen haben das Erb-Schulzenamt dafelbst (*populanda silvosa possessio scultetia hereditaria*). Diese Besitzung heißt von nun an in den Urkunden Glafirshaw, Glozerhaw und Glafferhaw. Sie heißt heute noch bei den deutschen Bewohnern Glaferhäu (ausgesprochen Glöferhäu) und steht unter der Herrschaft der Stadt Kremnitz. Auf den Landkarten und in geographischen Handbüchern wird der Ort Skleno genannt. So übersetzen nämlich die Slovaken irrthümlich den Namen, als ob derselbe einen Ort von Gläfer bezeichnete, indem Glafer doch nur der Familienname des Gründers ist. So wurde schon 1342 Kuneschhäu bei Kremnitz gegründet, das in Urkunden Kunushaw heißt. Im Jahre 1364 gründete ein *scultetus* Krickerrhäu, und so mögen denn auch um jene Zeit die übrigen Häudörfer entstanden sein, wie: Neuhäu (ung. Uj Lehota), Prochetzhäu (Prochot), Trexelhäu (Jano-Lehota), Hanneshäu (in Urkunden Hanushaw, sonst *Lúcska*), Käferhäu (Jaszenove), Brestenhäu (Briesztya), Beneschhäu (Maizel), Schmidshäu (Tuffina). Noch heute nennen die Häudörfler eine Niederlassung im Walde ein Häu. So fand ich eine solche bei Schmidshäu, die allgemein Mechls há (Michels Häu) genannt wurde.

Aber auch die anderen deutschen Orte dieser Gegenden der Honter, Barscher, Thuróczer und Neutraer Gespanschaft, die zum Theil weder durch ihre Lage, noch durch ihre Namen als Häue zu bezeichnen sind, werden unter dem Namen der Häudörfer mitbegriffen, sprechen mit geringen Veränderungen dieselbe Mundart und werden wohl auch, wie die übrigen, größtentheils im XIV. Jahrhunderte entstanden sein.

Es ist bemerkenswerth, daß auch das deutsche Ländchen Gottschee in Krain, wie ich in meiner Schrift *Wörterbuch der Mundart von Gottschee*, Wien 1870, nachgewiesen habe, um 1360 bevölkert wurde. Es liegt ebenfalls in felsigen Urwäldern, die von den Slovenen für unbewohnbar gehalten wurden.

Eine Sage, die sich auf die Ansiedlung der Häudörfler bezieht, die in Szedgy's *rubricæ juris hungarici*, Tirnau 1734. II. pagina 96 mitgetheilt ist, widerlegt sich aus dem Obigen von selbst. Nach derselben hätte Carl V. nach der Schlacht bei Mühlberg 1547 seinem Bruder Ferdinand eine Zahl kriegsgefangener Sachsen zugesandt, von denen die Häudörfler herkommen sollen. Wie wir sahen, sind diese Ansiedlungen viel älter. Einzelne datiren sogar aus noch früherer Zeit, z. B. Deutsch-Pilsen, ein Marktflöcken, magyarisch Börzsöny, der urkundlich mit dem Namen Berfen schon 1227 genannt wird. Fejér *cod. dipl. Hung.* III. 2, 106 und

Deutsch-Praben, das vielleicht um 1275 entstand, als die terra Prouna dem Grafen von Rechk verliehen wurde. Fejér cod. dipl. Hung. V. 2, 307.

Sämtliche „Häudörfer“, wir müssen uns dieses Namens in Ermanglung eines besseren bedienen, unter denen manche Marktflecken sind und nicht Dorf, sondern Stadt genannt werden, zählen eine Bevölkerung von etwa 35.000 Seelen, wobei die Bewohner der Bergstädte nicht mitgezählt sind. Sie sind folgende: In der Honter Gespannschaft: Lorenzen (Vámos-Mikola) und Deutsch-Pilsen (Börzsöny); in der Barscher Gespannschaft: Paulisch (Pila), Hochwies (Welko-Pole), Prochetzhäu (Prochot), Trexelhäu (Jano-Lehota), Neuhäu (Uj-Lehota), Deutsch-Litte (Kaproncza), Hanneshäu (Lüeska), Perg, Kuneschäu, Blofufs; in der Thuróczer Gespannschaft: Ober- und Unter-Turz (Felső és Alsó Tursek), Glaserhäu (Skleno), Alt- und Neu-Stuben (Stubnya), Käferhäu (Jaszenove), Hedwig (Hadviga), Windisch-Praben (Tót-Próna), Brestenhäu (Briesztva), Münichwies (Vriczko); in der Neutraer Gespannschaft: Andreasdorf (Koss. Bel. notit. Hung. IV, 445 nennt es noch ganz deutsch; jetzt sollen nur mehr die alten Leute daselbst deutsch sprechen, Krickerrhäu (Handlova), die Zeche (Czach), Deutsch-Praben (Németh-Próna), Betelsdorf (Szolka), Benefchhäu (Maizel), Schmidshäu (Tuffina), Geidel (Gajdel), Fundstollen (Chvojnicze). Zusammen 31 Ortschaften.

Ihre Lage ist näher ersichtlich aus der Karte, die in meiner Schrift: Darstellung der deutschen Mundarten des ungrischen Berglandes, Wien 1864, enthalten ist.

Das Geidler Haus und seine Bewohner. Das Haus, das auf der Wiener Weltausstellung 1873 ausgestellt und als ein Haus aus Geidel bezeichnet war, ist auf Kosten der Handels- und Gewerbekammer des Presburger Districtes in der genannten Ortschaft von Eingebornen in üblicher Weise gezimmert und auf dem Weltausstellungs-Platze von dem Häudörfler Andreas Steinhübel, feilschaft selbst wollte sich keiner entschließen zur Weltausstellung zu kommen), aufgestellt worden.

Den Familiennamen Steinhübel fand ich in einer Matrikel vom Jahre 1633 zu Deutsch-Praben und vom Jahre 1819 zu Kuneschäu, 1858 in Schemnitz, Oberstuben, Geidel und Schmidshäu. Wir sehen daraus, daß wir einen Repräsentanten einer verbreiteten Häudörfler Familie vor uns hatten, zugleich auch, wie diese Häudörfler unter einander und die Bergstädte mit ihnen (Schemnitz) verschwägert sind. Steinhübel war hier mit seinem Weibe Eleonore, geborne Grofs, und mit beider kleinem dreijährigen Söhnchen Honnes, auch Hanfel genannt. Der Familienname Grofs, freilich auch sonst nicht selten, ist im ungrischen Berglande häufig. Ich finde ihn im Jahre 1497 in Kaschau, 1528 in Kremnitz, 1627 in Käsmark, 1643 in Krickerrhäu, Kuneschhäu, 1730 bis 1785 in Lorenzen und 1858 in Geidel, Glaserhäu, Unterturz, Schmidshäu, Oberstuben, Trexelhäu, Zeche. Also fehlt es auch ihr nicht an Verwandtschaft, die sich über das ganze Gebiet, bis in die Zips hinein, zu erstrecken scheint.

Das Haus erschien wohl sehr einfach, so hingestellt wie es dasteht, mitten in die Ausstellung der hervorragendsten Leistungen des Gewerbfleißes und der Kunst, zu der die gesammte Menschheit wetteuernd beigefeuert.

Dennoch stellte es etwas dar, was ganz einzig in seiner Art ist. Es zeigt uns den Deutschen, dessen Kühnheit, Arbeitskraft und geistige Begabung auch an deutschen Hinterwäldlern Amerikas bewundert wird, etwa auf der Stufe der Durchschnittsbildung des XIV. Jahrhunderts stehen geblieben, als Hinterwäldler Ungarns!

Auf felsigem, zerklüftetem Boden, im Urwalde, wo kein anderes Volk aufzukommen wagte, haben sie ihre Hütten gebaut und ihr Leben eingerichtet, daß sie, ganz auf sich angewiesen, Alles mit eigenen Händen bereiten. Das Haus

die Geräthschaften, die Kleidung, die Speisen bereitet jeder von Grund aus sich selbst. Dabei ist unter ihnen eine Ordnung und Disciplin wahrzunehmen, wie man sie bei den Slovaken nicht findet, die sie in fruchtbareren Landstrichen umwohnen. Die Häudörfler sind durchaus bekannt als tüchtige Arbeiter von zuverlässiger Ehrlichkeit. Körperlich sind sie kräftiger als die Slovaken, ihnen auch in jeder Art von Arbeit überlegen. Sie verdienen in hohem Grade die Gunst der Regierung. Wo sie größeren Wohlstand errungen haben, wie in Krickelhäu, Deutsch-Praben, Schmidhäu, forgen sie zwar selbst für sich und bedürfen keiner Hilfe. Wo der Boden aber allzu arm ist, wie in Geidel, Münichwies, da wäre dringend geboten, daß durch gute Schulen der einreisenden Verwilderung Einhalt gethan würde. In Münichwies müssen die deutschen Kinder in eine slovakische Schule eines Nachbarortes gehen, lernen slovakisch lesen, und verstehen die Sprache nicht. Weil ihre Mundart nicht jedem verständlich ist, wird behauptet, sie seien Halbslovaken, was unwahr ist. Wohl hat man ihnen slovakische Beichtformeln und Gebete bei gebracht, auch lernen die Männer im Verkehre slovakisch; die Weiber können nur deutsch, die Sprache in der Familie ist die deutsche. Auch die Familiennamen sind deutsch, nur theilweise amtlich ins Slovakische übersetzt. Auch in Geidel ist leider die Schule schlecht bestellt. Die Folge ist Verwilderung.

Das Haus ist eingeschlossen von der Hürde (jerte\*), so heist der aus dünnem Holz-Flechtwerk bestehende Zaun. Die Häuser der Häudörfler stehen einzeln, nicht neben einander verbunden. Sie sind ganz von Holz, ohne Eisen-, Stein- oder Ziegelbestandtheilen, innen mit Lehm bestrichen. Also ganz noch wie Tacitus in der oben angeführten Stelle ein germanisches Haus beschreibt. Wie alle Häuser unserer Hinterwäldler, ist es stockhoch, „zweenstöckig“, und besteht aus folgenden Bestandtheilen:

Das Erdgeschoß ist abgetheilt in ein Vorzimmer, durch das man eintritt, für haus genannt, und geradeaus, der Eingangsthür gegenüber das stübel. Dieses stimmt zu der oben geschilderten Eintheilung des rheinfränkischen Bauernhauses. Das stübel ist zugleich die Küche mit dem Herd. Ein Schornstein ist nicht angebracht. Der Rauch muß durch Thür und Fenster hinaus. Dasselbe bemerkten wir beim oberösterreichischen Bauernhause S. 7. Bemerkenswerth ist, daß man bei alledem in den Häudörflern von Schadenfeuern nichts hört. Rechts vom fürhaus ist die stube, das Wohnzimmer, der Hauptbestandtheil des Hauses. Im ersten Stocke heist der größere Raum ober dem fürhaus und dem stübel die büene. Der Raum ober der Stube ist in zwei Kammern abgetheilt, wie im oberösterreichischen Bauernhause. Diese Kammern sind Vorrathskammern; wenn die Familie sich vergrößert, Schlafkammern. Der Raum ober der Bühne und den Kammern, der oberste Raum unter dem Dache, steht gewöhnlich leer und heist das Oberste (s oberstta). Von der Bühne aus geht noch eine Thür auf den hölzernen gang, der sich nach der Länge des Hauses und um die Ecke herum, auch der Stubenseite des Hauses entlang, hinzieht. Der Nasenvorsprung des Daches auf dieser Seite, unten bunt bemalt, wird das türmel genannt. Die Höhe des Geidler Hauses bis zum Dachfirst beträgt 4 Klafter 5 Schuh. Die Länge der Eingangsseite ist 4 Klafter 5 1/2 Schuh, die andere Seite 2 Klafter 5 Schuh. Das Vorarlberger, das Siebenbürger sächsische und das croatische Haus haben ungefähr die gleiche Höhe. In den größeren, wohlhabenderen Orten, wie z. B. in Deutsch-Praben, sieht man diese Bauart schon reicher entwickelt, so daß die Häuser städtisches Ansehen gewinnen und einen malerischen Anblick gewähren.

Wie das Haus da steht, vertritt es die Bauart des deutschen Hinterwäldlers Ungarns in den allerärmsten Gegenden. Ohne Zusammenhang mit dem großen Volke, dem er angehört und von dem er wenig Kunde hat, abgeschieden

\* Ich bemerke hier, daß ich die Hauptwörter, wo sie in mundartlicher Form mitgetheilt sind, in Uebereinstimmung mit denen aus fremden Sprachen, die zuweilen citirt werden, mit kleinen Anfangsbuchstaben schreibe

von großen Völkerstrafen, schlägt er sich dort durch und schafft Alles, was er braucht, wie gesagt, mit eigenen Händen.

Unser Haus ist denn auch mit Proben dieser Erzeugnisse des häuslichen Gewerbfleißes gefüllt, so daß man eine Vorstellung bekommt von dem Leben der Bewohner, ja auch von dem Schmucke des Lebens, der nicht fehlt. So einfach Alles aussieht, so zeugt es doch von einem Geiste, der selbst bei größter Armut kräftig hinausstrebt über die Grenzen des nur Nothwendigen. Man sieht, der deutsche Colonist ist nicht nur Ackerbauer oder Hirte, wie der Slovake, der Walache in manchen Gegenden, sondern er hat das Streben nach allseitiger Betätigung. Er trägt in sich das Bild von einem Zustande höherer Geseßung und sucht es zu verwirklichen; er ist Tuchweber, Leinweber, Schneider, Schuster, Zimmermann, Bergmann, Hirte, Ackerbauer, Köhler, Jäger, Fischer, je nach Umständen und oft Alles in einer Person. Nur die Eisenarbeiten macht er nicht selbst, aber nicht, weil er es nicht könnte, sondern weil der Zigeuner gegen so billige Entlohnung das Nöthige anfertigt, daß er seine eigene Mühe besser auf Anderes verwendet. Neben dem stolzen Vorarlberger Hause auf dem Weltausstellungs-Platze das dem Geidler gegenüber stand und neben dem Hause des Siebenbürger Sachsen auf der anderen Seite, sieht es freilich arm aus. Daß es stockhoch ist, wie alle Häuser der Häudörfler, daß es in seiner Einrichtung den Keim zu städtisch bürgerlichem Leben verbirgt, gewahrt man nicht auf den ersten Blick. Dabei ist aber besonders Eines hervorzuheben: daß Alles daran ursprünglich und echt ist. Das Haus mit seinem ganzen Inhalte ist in Geidel von Eingebornen gemacht und hier von dem Bewohner Steinhübel wieder aufgerichtet, wohl auf Kosten der Handels- und Gewerbekammer des Pressburger Districtes, sonst aber ohne alles Dazwischen treten fremden Gewerbfleißes, ohne allen fremden Aufputz.

Dies springt besonders bedeutsam in die Augen bei einem Blicke auf das hinter dem Geidler Hause stehende kroatische Haus, das an Umfang und Ansehen dem Geidler Hause nicht unähnlich ist. Die Bohlen, aus denen es zusammengefügt ist, sind aber mit der Dampfäge erzeugt. Die Thür- und Fensterstöcke sind moderne Tischlerarbeit. Die Küche hat einen Sparherd neuester Art.

Die Bekleidung des Mannes. Die Kopfbedeckung besteht entweder aus einem breitkrämpigen Filzhute oder einer Kappe von Schaffell. Die Filzhüte werden in Deutsch-Praben gemacht. Das Wort kappe spricht der Häudörfler nicht in österreichischer Weise koppn oder kappl, sondern immer kapp. kappe. Die Fußbekleidung nennt er schuhe, sowohl die hohen Stiefel, die in Deutsch-Praben gemacht werden, als die zu Hause bereiteten Lederschuhe mit Riemen, die auch in Dopschau kirpel, in den Häudörfern kiarpetzen (vergl. lat. crepida. slovak. krpec) genannt werden. Das fremde Wort Stiefel (ital. stivale, von lat. aestivâlis) ist in den Häudörfern wie in Siebenbürgen unbekannt. Das Hemde („hemb“) ist von selbstbereiteter Leinwand im Hause genäht, so auch die gatte (magyar. gatyâ), die leinene Unterhose. Die weiße Tuchhose, sowie der weiße Tuchrock („rock“) sind ganz Hauserzeugnisse.

Die weibliche Kleidung. Die Haube („haup“) ist aus Leinwand, oft reich gestickt; in Deutsch-Praben gibt es noch Gold- und Silberhauben, bockelhauben genannt, wie bei den Siebenbürger Sachsen. Die Fußbekleidung ist gleich der der Männer. In Deutsch-Pilsen tragen die Weiber rothe Schuhe. Das Hemd besteht aus zwei Stücken. Die Schultern und Brust bedeckt ein gefalteter Kragen, „müderla“ (Mieder) genannt. Der untere Theil des Hemdes, das „pendelhemd“, wird von Achselbändern (pendeln) festgehalten. Auch bei den siebenbürgischen Weibern kommt ein Bündelhemd vor, aber von anderer Form. Der Sonntags-Kopfsputz der Frauen heißt das „drümel“, vergl. siebenbürgisch-sächsisch „dromel“ und mittelhochdeutsch bei Wolfram „drümel“. Ueber das Hemd kommt der reich geschmückte „prufleck“ (Brustfleck), oft von Seide, auch gestickt, in Krickelhäu „prufleck“ genannt (slovak. wurde daraus prusliak, magyar. pruszlik). Dazu kommt die „schürze“ (Schürze) und

der „küttel“. Ein röckel von weissem Tuch wird über Alles angezogen. Die Braut ist mit einem Krölein geschmückt, Börtlein genannt („pöartl“), in der Zips borten, wie in Siebenbürgen buerten, magyarisch und slovakisch wurde daraus pártá.

Die Theile des Hauses haben wir schon oben benannt. In der stube (das Wort Zimmer ist ungebräuchlich, der Häudörfler kennt nur stuben, stübel und kamern) sehen wir aufer den stühlen (der Ausdruck Sessel ist ungebräuchlich) und dem tische, vor Allem den riesigen kachelofen und den zierlich bemalten Schrank, genannt „die almrei“, in Siebenbürgen armeroa. Ein den Ofen entlang, oben befestigtes Gestelle aus schmalen Brettern zum Wäsche trocknen heist stengel. Neben dem Ofen befindet sich ein kleiner Herd, über dem ein irdener Schirm befestigt ist, der in einen Schlauch endet und in die Wand hineinläuft. Diefs ist der kolofen, darauf wird Feuer an den Abenden gemacht; es dient zur Zimmerbeleuchtung. Die Zimmerdecke durchzieht der Hauptbalken, rüst genannt, siehe oben S. 14, rôft, der die trém, Tramen, trägt, siehe oben S. 14, tróf. Der Wandrechen, auf dem das Geschirr aufgehängt ist, heist die reme, in Krickerhäu hräm, in Siebenbürgen riem f. f. d. Spinnrocken und Webstuhl deuten auf die Winterarbeit in der Stube. Statt des Bügeleisens gebraucht die Häudörflerin noch das glättglas, das uns als alterthümliches Gerathe auffällt. Im stübel finden wir aufer dem nöthigsten Töpfergeschirr noch folgende Küchengeräthschaften: Die butte, was man in Wien büttel nennt, mit einem Handgriff zu tragen; die mehltis, das Mehlgefäß; das butterfafs (der in der Zips übliche Ausdruck kirn. Butterfafs, kirnen, buttern. kirmilch, Buttermilch, in Siebenbürgen körmelch, holländ. kern, kernen fehlt hier), „butterwessel“, mit dem Stösel (stierl); der trog, zum Brotteig Kneten; die knetsche, Gestelle für den Trog (vergl. „die knetsche ist auf dem Westerwald ein besonderes Brechbänkelchen“; Kehrein, Volksprache in Nafau, I. 232); die kärlein oder brotkärlein, die Brotformen; die „schearr“, die Trogscharre; die kuchenfcheiben, vergl. Siebenbürgerfächisch schêf, runde Holzteller mit einem Stiel, zum Teig anmachen und dergl.; das tribholz, eine kleinere Art von Walgerholz zum Teig auswalgen; das ribeisen, das hackmesser zum Aepfelschnitz-Schneiden und dergl.; das leffelbretel, die kreck (Feuerkrücke) u. f. f.

Was die Speisen anbelangt, ist besonders hervorzuheben das lääbet, in Siebenbürgen läwend genannt, eine Brühe oder Suppe. Besonders ist schottenlääbet, Molkenuppe, als Frühstück beliebt. Doch gibt es auch ein krautlääbet, effiklääbet, bohnenlääbet, orbeslääbet (Erbsen) u. a. m. Eine Kuchenart, forbeng genannt, ist besonders in Geidel beliebt. Zu Weihnachten werden gewisse Teigwürfel gebacken, man nennt sie krónhápel (Krähenhäupter) oder auch putchkala, die dann mit Wasser überbrüht, mit Mohn oder mit Käse bestreut, gegessen werden. Bei den Slovaken heißen diese krónhápel opekance. Eine andere Mehlspeise, die mit Mohn, mit Käse, wohl auch mit Pflaumenmus oder in der Suppe gegessen wird, ist bei den Deutschen im ungrischen Berglande überall ausgebreitet, doch mit kleinen Veränderungen sowohl des Namens als auch der Zubereitung. Sie heist in der Zips letschelchen, lischkelchen, lischklerchen, in Geidel, wo sie als Weihnachtskuchen auftritt, loketschen. Der hantlich, in Siebenbürgen honklich, ist in der Zips wohl noch allgemein bekannt, in Geidel nicht. In Deutsch-Praben hat man auch noch pêlschen, in Siebenbürgen und in der Zips bëltschen genannt, breitbackene Kuchen; auch sankuchen (daher slovakisch pankuch, magyarisch fánk), was hier Eierkuchen sind. Fleisch ist man in den Häudörfern wenig. Gemüse sind Erbsen, Bohnen, Linsen, Kraut, Rüben; in Krickerhäu heißen die Möhren morchel, in der Zips muren. Unter erdappel versteht man in Krickerhäu den Kürbis, Erdäpfel, meeräppel in Krickerhäu genannt, sind beliebt. Hervorzuheben ist noch das Dürrobst, gedörte Aepfel und Birnschnitten

(„eppestecke, pirnstecke“, Pflaumen („flauma“) und „heabesteng“, eine kleine, runde Pflaumenart, die den Mehlspeifen beigemischt werden.

Zu den Holzarbeiten des Mannes finden wir viele Werkzeuge, die ich nicht alle aufzuzählen vermag: die eiserne nülle, womit er die Rinne in den Holzschindeln macht, den durchschlag, den negber (Bohrer), hobel, die hacke etc.

Auffallend war ein in der Stube an der Decke hängender, länglicher Korb aus Korbgeflecht, das wie gekörbel, worin das jüngere Kind gebettet und gewiegt wird. Im fürhaus, ärn, im stübel, im Gärtchen und vor dem Hause finden wir noch ausser den gut gearbeiteten Geidler Holzkisten, verschiedene Geräte. Das Füllfafs oder Füllfäfslein (daher slovakisch filfas, siehe Palowitsch slovakisches Wörterbuch, S. 290), gesprochen wellwefsl, in Siebenbürger sälpes, f. d., die aus Holz geflochtene Schwinde oder Schwingwanne. Das wellwässl im Geidler Hause sieht gerade so aus, wie das sälpes im Hause des Siebenbürger Sachsen daneben. An Geräthen bemerken wir noch unter dem schindelgedeckten Dachboden und im Gärtchen vor dem Hause das aus Ruthen geflochtene hühnerkörbel, den runden, oben offenen hühnersturz, das kräxl oder heukräxl, den Rückenkorb, den Pflug sammt dem jooch; den schliffstän, Schleiffstein, die schnaipang, Schnitzbank, hölzerne heugabeln, eiserne Mist („Stän“) gabeln und dergl. m.

Wenn wir das Ganze überblicken, so scheint es uns fast, als ob einfacher der Mensch kaum wohnen könnte. Nur wenn man etwa, wie gesagt, das walachische Haus daneben stellt, so fällt uns das Vornehmere des Hauses aus Geidel auf. Der stockhohe Bau mit dem Gang im oberen Stockwerke, mit dem Thümel, den Kammern oben, der Stube unten, der Küche mit dem Herde und dem mannigfaltigen Geräte der Einrichtung. Scheunen und Schoppen stehen meist abseits, die Häuser selbst in urgermanischer Weise vereinzelt: suam quisque domum spatio circumdat. (Siehe oben S. 6.)

### Das Szekler Haus

Unmittelbar an das Haus des Siebenbürger Sachsen schlofs sich das Haus eines Szekler Bauers.

Dieses gewifs interessante Haus, das, wie das Michelsberger und das Geidler, von eingeborenen Inassen bewohnt war, wurde von den Ausstellern so stiefmütterlich in die grofse Welt hinaus geflofsen, dafs man nicht begreift, wie man soviel Kosten aufwenden mag, als dieser Gegenstand, sein Transport, seine Aufstellung, seine Unterhaltung verursachen mufste, wenn man ihn so sorglos seinem Schicksal überlassen wollte, wie dies hier geschehen ist.

In der zweiten Auflage des Weltausstellungs-Kataloges, wo, wie wir sahen, in dem Verzeichnisse der XX. Gruppe Bauernhaus mit Einrichtung, so viele Gegenstände (24) aufgezählt sind, die nicht zu finden waren, wird man das Szekler Haus vergeblich gesucht haben: es ist gar nicht verzeichnet!

Im Hause selbst fand man einen Szekler und eine Szeklerin, die mit dem diesem Volke eigenen Selbstgefühl in ihrer Sprache versicherten, dafs sie keine Sprache der Welt verstehen als nur szeklerisch, das ist magyarisch. Nicht einmal mit seinem Landsmann und Nachbarn auf der Weltausstellung, dem Siebenbürger Sachsen, kann sich der Szekler verständigen, ebensowenig mit dem Bewohner des Geidler Hauses aus Ungarn, der auch ein Deutscher ist. Wäre es hier nicht am Platze gewesen, sowie dies im Geidler und im Siebenbürger sächsischen Hause geschehen ist, eine Schrift — und zwar in deutscher Sprache — abfassen zu lassen, die im Hause feilgeboten werden und aus der der Besucher der Ausstellung sich belehren konnte?

Aber auch die innere Ausstattung des Hauses wurde mit der grössten Gedankenlosigkeit vorgenommen. Die vordere Stube war über und über angefüllt



mit dem Trödel eines Krämers vom Lande; der Aussteller, Herr Borfodi, soll Kaufmann sein. Kinder-Spielwaaren, Peitschen, Reitgeräten von der elegantesten Façon, Geschirre, Holz-Schnitzwerke wurden hier feilgeboten und verkauft, was ein Nebengeschäft des guten Szeklers war, der auf diese Art den Bazar der Japanesen copirt, nur mit dem Unterschiede, daß seine Waare verschiedenartiger Trödel war, der durchaus nicht darauf Anspruch machen konnte, den Szekler Gewerbfleiß kennzeichnend zu repräsentiren, wie der japanische Bazar den japanischen! In der Hinterstube stand unter Anderem ein kleines altes Clavier! Der gute Szekler sagte darüber, er habe es mitgebracht, weil es ein Alterthum sei. Doch kann weder er, noch die Frau darauf spielen, auch ist das Möbel durchaus kein Gegenstand, der sonst bei Szekler Bauern zu finden ist! Was soll man sich hier von den Ausstellern denken?

Einen geringen Theil von Besuchern der Ausstellung mag es so recht klar geworden sein, was ein Szekler ist. Dieser nur im östlichen Theil Siebenbürgens vorkommende Volksstamm spricht magyarisch und bildet von altersher eine der drei ständischen Nationen Siebenbürgens. Man hält sie für die älteste derselben und zwar für zurückgebliebene Hunnen. Die zweite ständische Nation sind die Magyaren, die im IX. oder X. Jahrhunderte den nördlichen Theil des Landes einnahmen. Die dritte Nation sind die Sachsen, die im XII. Jahrhunderte von König Geiza II. ins Land gerufen wurden und den südlichen Theil des Landes urbar machten.

Die Ansiedlung aller dieser drei „Nationen“ an den östlichen, nördlichen und südlichen Grenze deutet auf eine Anordnung hin, die kaum eine

zufällige ist. Der westlich an Ungarn anstossende Theil blieb unbefetzt: es war wohl die Aufgabe der Grenzthut gegen feindliche Nachbarn der Grundgedanke der Könige, die diese Ansiedelungen ins Leben riefen.

Der alte Wappenspruch der Sachsen der Hermanstädter Ansiedlung hies: „ad retinendam coronam“, zur Wahrung der Krone. Die Szekler werden in den ältesten Urkunden *custodes limitum, strenui milites* — Hüter der Grenzen, rüstige Krieger — genannt. Das spricht wohl ziemlich deutlich für diese Annahme.

Jede der drei ständischen Nationen hatte ihre Verfassung für sich. Erst im Jahre 1437 schlossen sie ein Schutz- und Trutzbündnis gegen die Türken, woraus sich später eine weitere Gemeinamkeit der Interessen und die entsprechenden Organe derselben in der siebenbürgischen Gesamtverfassung entwickelten. Die Rumänen oder Walachen waren dabei als Nation nicht vertreten. Von ihnen werden wir noch sprechen bei Betrachtung des walachischen Bauernhaufes.

Was nun den Stamm der Szekler anlangt, so scheint Manches dafür zu sprechen, als ob sie ein von den Magyaren verschiedenes Volk wären. Bei der Geschlossenheit ihrer Verfassung gönnten sie ehemals auf ihrem Boden nicht einmal dem Magyaren das Recht der Ansiedlung als gleichberechtigtem Mitbürger. Bei dem namenlosen Notar Bela's, der Quelle und Fundgrube vieler ungeschichtlicher Sagen, wird (im 50. Capitel) eine Sage erzählt vom Ursprunge der Szekler.

Als Arpad ein Heer gegen den Herzog von Bihar entsendet habe, seien alle Szekler (Siculi), „die früher des Königs Atila Völker waren“, diesem Heere zugelaufen und haben sich ihm angeschlossen.

Nach einer anderen Sage waren die Szekler zurückgelassene Wachtposten Atila's. Dieselben wurden einst vom Feinde überfallen. Da kamen ihnen auf der Kriegsstraße, so nennt der Szekler die Milchstraße am Himmel, himmlische Heerschaaren zu Hilfe, die Geister hunnischer Helden.

Das sind nun Sagen, wie sie ja so leicht auftauchen, um einen verlorenen oder vergessenen Zusammenhang zu erklären. Immerhin sieht man aus alledem, daß es doch interessant wäre, dieses Volk näher zu kennen. Sollte es wirklich ein Rest der alten Hunnen sein? Unterscheiden sie sich in Sprache, Brauch und Sitte von den übrigen Magyaren?

Wenn man nun der magyarischen Sprache von Jugend auf kundig ist, wie der Berichterstatter, wenn man, wie er, noch nie mit Székler Landvolk gesprochen, so wird man wohl überrascht sein, im Gespräch mit den Székler Landleuten auf der Ausstellung zu hören, daß sie das reinste Magyarisch sprechen, wie es in Ungarn überall zu hören ist und durch mundartliche Eigenheiten bei Weitem nicht so viel von der Schriftsprache abweichend, als etwa der Palotzer Dialekt.

Ein Hunnenrest, der bis zur Einwanderung der Magyaren sich — 400 Jahre hindurch — erhalten hätte, und dann auch noch abgetrennt von den Magyaren bis in unsere Zeit fortlebte, sollte dasselbe Magyarisch sprechen als die übrigen Magyaren? Dem steht doch, selbst wenn man den Zusammenhang zwischen Hunnen und Magyaren zugeben wollte, ein großes Bedenken im Wege. Die Magyaren sind aus einer Mischung von Kabaren und Kazaren hervorgegangen, die sich erst nach dem Hunneneinfalle vollzogen hat; sie müssen sich daher in der Sprache schon deshalb merklich von den Hunnen unterscheiden. Dann haben sie in Ungarn einen großen Theil ihres Wortschatzes von Serben, Walachen, Slovaken und Deutschen angenommen, und zwar in einer Form, die nicht in so hohes Alter bis zur Völkerwanderung hinauf reicht; und diese erst in späterer Zeit in die Sprache aufgenommenen Fremdwörter gebrauchen die Székler so gut als die übrigen Magyaren. Die Székler sind demnach kein Rest der Hunnen.

Was sie sind, sagt übrigens ihr Name ziemlich deutlich und wir werden uns der Deutung, die sich ungezwungen aus dem Namen ergibt, umföweniger widersetzen können, als sie ganz zu der Annahme stimmt, die sich schon oben mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit aus anderen Gründen ergeben hat. Die Székler

sind Ansiedler, Colonisten von den ungrischen Königen an die östlichen Grenzen Siebenbürgens zum Zwecke der Landesverteidigung hin gepflanzt, wie die „Nation der Magyaren“ in den Norden und die „Nation der Sachsen“ in den Süden. Székler, magyarisch Székely\*, bedeutet nichts Anderes, als Ansiedler. Magyarisch szék, heißt der Stuhl, die Niederlassung; daher das Zeitwort székel-ni, das ist siedeln, sich zur Wohnung niederlassen. Székely ist der Ansiedler, Sasse. So wie der Name des Elsasses entstanden ist aus eli-sázonô lant, ein Land der Elaffen, sowie Holstein aus holt sat en, Holzaffen, entstanden ist, hießen die Székler schlechtweg Siedler, Saffen, Colonisten. Es sind Magyaren, die von den Königen mit besonderen Freiheiten an jene Grenzen gesetzt sind.

Sie sind alle Edelleute, d. i. von Leibeigenschaft frei, sowie ja die Siebenbürger Sachsen auch, leben in einem bergigen Gebiete von etwas Ackerbau, Viehzucht und Holzhandel. Zahlreich findet man sie in sächsischen Ortschaften als Dienftboten. Auch im Aeußeren sind die zwei Repräsentanten des Széklerstammes auf der Ausstellung durchaus nicht verschieden von den ungrischen Magyaren. Unter letzteren unterscheidet man besonders zwei Typen. Der Eine mit dunklem Haar und dunklem Auge, edel geschnittenem Profil, schlankem Wuchs; der andere mit breitem Gesicht, etwas kalmükisch gedrückt, mit kurzem Hals, zuweilen aschblondem Haar und bleifarbem Auge. — Aehnlich lassen sich auch bei den Türken zweierlei Typen, die von einander ganz verschieden sind, unterscheiden, so wie man auch bei dem jüdischen Volke den spitznasigen Arabertypus neben dem stumpfnasigen Negertypus oft in Einer Familie nebeneinander antrifft.

Merkwürdiger Weise sind die beiden Székler im Széklerhaufe auch Vertreter beider Typen. Der Mann mit breitem Gesichte und stumpfer Nase, blondem Haar, die Frau mit dunklem Haar und Auge und regelmäsigem Profil. Er heißt Farkas, das ist Wolf, ein auch in Ungarn häufiger Name; ihr Name ist Gálfi (das ist des Gallus Sohn). Beide sind verheiratet, aber nicht mit einander.

Das Széklerhaus fällt auf durch das ungewöhnlich hohe Dach. Der auf der Abbildung ersichtliche Thurm hinter dem Dache gehört zum Gebäude für ungrische Forsterzeugnisse. Das stattliche Einfahrtsthor ist mit bemaltem Schnitzwerk verziert. Ober der Thür, neben dem Thore befindet sich, wie auf der Wand des Siebenbürger sächsischen Haufes eine Inschrift:

béke a belépökre  
Friede den Eintretenden,  
áldás a kimenökre!  
Segen den Austretenden.

Isten segedelmiböl építette ezt a házad Borsodi Demeter  
1873-ba.

Mit Gotteshilfe baute dießs Haus Demetrius von Borsod 1873.

In alterthümlicher Weise wird die Länge des Vocals noch mit zwei Punkten bezeichnet. Als Name des Erbauers war früher ein anderer angegeben; man sah, daß derselbe weggestemmt und neuerlich durch einen andern ersetzt worden ist. Die Székler sind der Schrift kundig; sie sind Protestanten helvetischen Bekenntnisses.

Neben dem Eingange ist eine Bank mit einem Vordache angebracht. Indem wir in den Hof eintreten, sehen wir recht hoch aufgeschossenes Welschkorn, das der Székler hier angebaut hat. Auf der anderen Seite läuft am Hause hin ein Gang unter dem vorspringenden Dache, wo Ackergeräth aufbewahrt ist. Darunter bemerken wir eine hölzerne Heugabel, farblich lackirt, aus einem Stück und einen hölzernen, gleichfalls farbigglänzenden Rechen. Dießs sind Liebesgaben, die der Burfsche vor dem Schnitte seinem Mädchen gibt.

Vom Hofe aus tritt man rechts in das Wohnhaus, zunächst in ein kleines Vorhaus, das rechts in die Wohnstube, links in die kleinere Stube führt. Im Vor-

\* Das sz klingt wie deutsches sz, scharfes s; der Accent bezeichnet die Länge des Selbstlautes, ly ist =lj wie frz. ll in fille. Alto Székely = Seekelj, beinahe Seekáj.

haufe hängen von der Decke Tabakblätter herab. Wie in Ungarn, so ist demnach auch im Szeklerland der Magyare ein großer Freund der Tabakpflanze. Die niedere Wohnstube mit kleinen Fenstern bietet wenig Eigenthümliches. Im Zimmer hängen Schwammützen von der Decke herab, die verkauft wurden. Auf dem Tische lag in Form eines Fisches ein dunkelbraunes Brot, von welchem der Szekler dem Besuchenden ein Stück abschneidet und anbietet. Es ist eine Art primitiven Lebkuchens, ein Leckerbissen des Szeklers: Székelyi pogács (spr. Szeekelji pogatfch) genannt.

Sonst war das Zimmer außer dem gewöhnlichen Geräth von einfachen Bänken, Stühlen und dem Tische, mit verschiedenen Waaren zum Verkaufe, angefüllt, wie sie bei Krämern auf dem Lande angetroffen werden. Diese Gegenstände können ebenfowenig auf szeklerische Eigenthümlichkeit Anspruch machen, als es dem Szekler besonders eigen ist, dergleichen Handel zu treiben.

Ohne uns bei diesem Kram aufzuhalten, wollen wir diejenigen magyarischen Ausdrücke betrachten, mit denen der Szekler die Gegenstände benennt, die uns hier zunächst in die Augen fielen. Dabei zu beachten, welche Gegenstände mit eigenen unentlehnten magyarischen Wörtern benannt sind, und von welchen Völkern die Fremdwörter genommen sind, dies gibt ein interessantes Bild von der Entstehung der Cultur, die durch das Szekler Haus vertreten war. Unentlehnte magyarische Wörter scheinen: ágy (spr. aadj.) das Bett; fal die Wand, fedél das Dach; fejkötő Kopfbinde, Kopftuch; ajtó die Thüre; gyepe der Zaun; gatyá die Unterhose; obwohl altflav. gašti, doch auch sinnlich kaatie wogulisch kaš; ing das Hemd; nadrág die Hose, obwohl altflav. nadragy scheint es doch magyarisch Miklosich S. 42; küszöb die Schwelle; szék der Stuhl, auch feczél, vielleicht deutsch vergl. mhd. sezzele, ahd. sezal = Sessel, tető der Giebel; tűzhely Feuerstätte, Herd. Von Slaven entlehnt sind: ablak das Fenster, flav. oblok; asztal der Tisch, altflav. stolъ Miklos. S. 55 die Finnen entlehnten ihr Wort für Tisch, pöytä aus dem Gothischen (biuds. ahd. piot); die Slaven ihr stolъ aus goth. stōls Stuhl, litth. stalas, was vielleicht Urverwandtschaft anzunehmen ist, Gr. gr. III., 433; die Deutschen verfasen ihr biuds, piot und entlehnten ihr Tisch aus latein. discus, was wohl immer mit der Entlehnung des genannten Gegenstandes in einer bestimmten fremden Form verbunden war; garádics die Treppe, Miklos. S. 28, setzt angradič; gereben (auch háhel aus dem Deutschen) die Hechel; altflav. grebenъ; gerenda der Balken, altflav. gręda; kabát der Rock, flav. kabát aus caputium; kalap und kalpak der Hut, slov. globuk, türkisch kalpak; köpenyeg der Mantel, slov. kepenek aus capa; pogács Kuchen flav. pogatfcha aus lat. focatius, ital. focaccia; sapka, csapka, sipka Mütze flav. und rumän. șapcă, șipcă, Miklos. S. 23, mhd. schapel, tschapel, altfrz. chapel, ital. capello aus mlat. cappa, japan. kapa Mantel; szoba Stube. Dieses über ganz Europa in der Bedeutung Ofen, Zimmer verbreitete Wort stammt aus dem Deutschen, altflav. istъba, nslav. izba, serb. soba rumän. soba Ofen, finn. tupa altnd. stofa ahd. stuba etc.; udvar Hof altflav. dvor; villa die Gabel, flav. vila.

Von Deutschen entlehnt sind: aratni, das Feldbauen, ahd. artōn; eke, Egge, ahd. egida, mnd. egghe, nd. egge. Diese Form haben demnach die Magyaren nicht von Hochdeutschen, sondern von Niederländern; erkély, Erker mhd. erkêr; ércz, Erz, mhd. erze; gárgya, Zaun, vergl. kert; ház (spr. haas), goth. hus, ahd. und mhd. hūs, engl. house, ahd. haus, nld. huis; kályha, Kachelofen, ahd. chachala; kohnya, konyha, Küche, ahd. kuhina aus coquina, slov. kuhnja, walach. kohnъ, Miklos. Fremdwörterbuch 103. Slav. im magyar., S. 37; kert, Garten, goth. gards und garda, ahd. gart und garto, ital. giardino etc.; gárgya, Zaun, scheint nur eine Nebenform; laibli Leibchen, Brustbekleidung, österr. Leibl; pad, der Hausboden, die Bank; daher padlás, Dachboden, vergl. ahd. podam, altflav.

podъ; pantlika, Band, Bändchen; parta, Mädchen-Kopfsputz, in der Zips der borten, bei den Siebenbürger Sachsen: der buerten, mhd. der borte. Im Nibelungen-Liede (B. 573) heisst es: man sach (54 burgundi che Jungfrauen) under liechten porten gân, auch slov. pártá; perém, das Bräm, die Verbrämung, mhd. brem; pru szlik, weibliches Leibchen, Mieder, aus Oesterreichischem bru st-fleck. Bei Häudörflern prüfleck (in Lorenzen, Deutsch-Praben), pru sfleck in Krickelhäu; slov. prusliak; szoba f. oben; táska, Tasche, altfränk. taska, mhd. tasche, davon ital. tasca etc., zu ahd. zascôn; vefztlí, die Weste, goth. vasti von vasjan, kleiden, urverwandt lat. vestis, franz. veste. Das nhd. Weste ist wohl unmittelbar aus dem Französischen entlehnt.

Aus römianischen Sprachen entlehnt sind: almárium, Wandschrank, lat. armarium; kamara, die Kammer, lat. camera; kémény, der Schornstein, Kamin, lat. caminus, daher auch magyar. kemencze; szekreny, Schrank, Schrein, lat. ferinium, lauter Wörter, die auch bei Slaven und Deutschen eingedrungen sind und daher wohl aus diesen Sprachen entlehnt ein können.

Indem ich mich hier nur auf die Benennungen der im Szeklerhaufe in die Augen fallenden Gegenstände beschränke — viel vollständiger ist die Aufzählung der slavischen Ausdrücke im Magyarischen, z. B. bei Miklofsch, siehe daselbst S. 16 — ergibt sich folgendes Bild:

Der Magyar besafs eine Wohnung, lakás, von lakni aus rumänisch a locui, wohnen, an der die Thüre, ajtó, die Schwelle, küszöb, die Wand, fal, das Dach, fedél, mit dem Giebel, tető, und die Feuerstelle, tűzhely, bemerkbar waren. In derselben befand sich das Bett, ágy, der Sitz, széka. Von Kleidungsstücken sind wahrzunehmen: Schuhe, Stiefel, czipő, cfizma, Hemden und Hosen, nadrág, gatyá, Kopfbinden, fejkötő. Ein Zaun, gyepe, umgab das Haus. Von Slaven lernte er kennen: Das Fenster, den Tisch, die Treppe, das heizbare Zimmer (das die Slaven von den Deutschen hatten), ebenso den deutschen Kachelofen, die deutsche Küche, Kuchen etc. Kleidung und Gerath ist, wie wir sehen, fast durchaus von Deutschen und Slaven entlehnt.

Unter den Verkaufsgegenständen, die im Szeklerhaufe zu haben waren, wurden auch gedruckte fliegende Blätter verkauft, wie auch sonst in Marktladen, „gedruckt in diesem Jahr.“ Darunter sind Szeklerlieder: Székelyi dalok, wohl das Anziehendste gewesen.

Was der Deutsche so gar nicht besitzt, das überaus grosse Wohlgefallen an sich selbst, die Vorliebe für Alles, was ihm eigen ist, besitzt der Magyar in so hohem Mafse, dafs auch ein Theil dieses Volkes, wie der Szeklerstamm, ein Szekler Nationalgefühl ausgebildet hat, so stark, dafs der Deutsche darüber nur staunen kann. Mag man immer sagen, dieses Nationalgefühl habe etwas Hohles, weil es eigentlich keinen Inhalt hat — wenn der Deutsche auf etwas stolz ist, so ist er es auf eine That oder auf eine Tugend — so liegt doch eine Naivetät in diesem Selbstgefühl, dazu eine Innigkeit und Wärme, dafs wir ihnen nicht gram sein können, ja dafs wir uns davon angezogen fühlen, wenn wir auch darüber lächeln müssen.

In einem dieser Lieder heisst es:

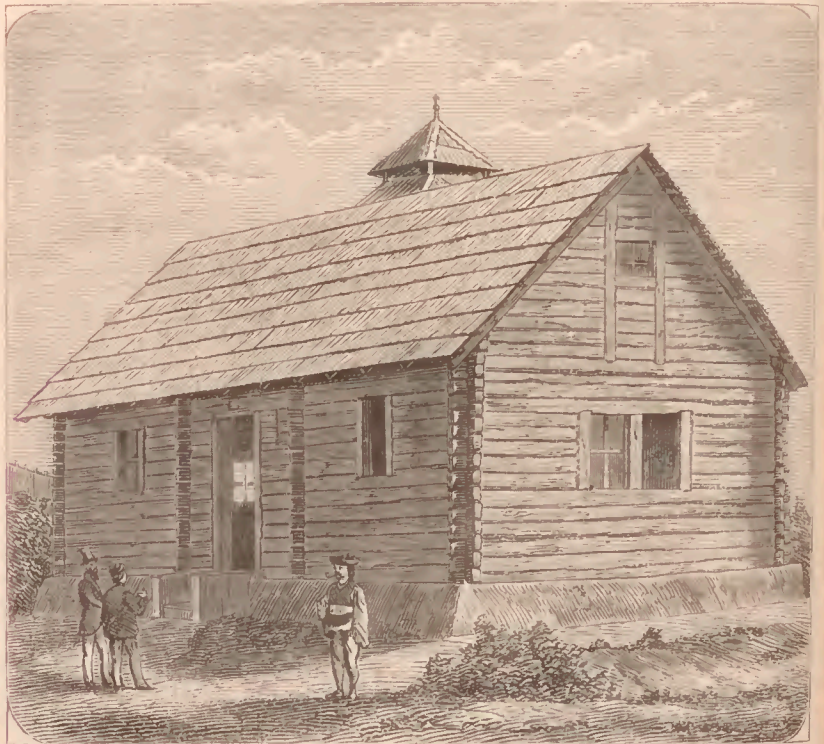
Vom Szeklergau aus Marosch-Szék, da bin ich her,  
Eine Szeklermutter pflegte, liebte mich gar sehr.  
Ein Stock-Szekler war, das war mein Vater auch,  
Und ein Szekler her ward mir vom Vater auch!

So geht es in schwärmerischer Begeisterung für das Szeklerthum sechs Strophen hindurch fort. Es ist keine Frage, dafs diese Eigenschaft der Begeisterungsfähigkeit für das eigene Volksthum die Quelle ungewöhnlicher Thatkraft, wie die Quelle des Glückes ist für den Besitzer. Enttäuschungen können wohl nicht ausbleiben beim Zusammenstofse mit der Aufsenwelt.

Viele der Lieder beziehen sich auf die kriegerischen Neigungen des Szeklers. Mit dem tapferen Sachsen Siebenbürgens bildete der tapfere Szekler eine

Schutzwehr des Landes gegen hereinbrechende Horden Jahrhunderte lang und hat manch' guten Kampf gekämpft. Die Sekler sind auch Protestanten wie die Sachsen. Mögen die blutigen Erinnerungen aus jüngerer Zeit, die beide Völker trennen, indem die Szekler für Losreißung von Oesterreich und die Sachsen für den Gedanken der Reichseinheit gekämpft, allmählich verblaffen und die Szekler in friedlichem Wettstreit mit den deutschen Brüdern streben ihnen gleich zukommen!

### Das rumänische Haus.



Im äußersten Nordosten des Ausstellungsraumes, hinter den ungrischen Forsterzeugnissen, dort, wo selten ein Besucher der Ausstellung sich hinverirrte, befand sich ein hölzernes Bauernhaus, das im officiellen Kataloge ebenfalls nicht erwähnt ist. Es war ein walachisches oder rumänisches Haus, und zwar aus Oravicza im Banat. Es gibt daselbst ein Deutsch Oravicza (sprich: Orawitza) mit etwa 4000 und ein Walachisch-Oravicza mit etwa 2000 Einwohnern.

Das Haus ist aus Holzbalken roh erbaut wie das Geidler, das Szekler, das kroatische und das galizische. Es ist das einzige Bauernhaus eines romanischen Volksstammes. Freilich keines der westlichen Romanen, die, mit germanischer Blute verquickt, eine hohe Bildungsstufe einnehmen, sondern der östlichen Romanen, der Rumänen.

Das Haus ist sehr einfach. Es vertritt unter den Häusern der Ausstellung einen bestimmten Typus, indem es kein oberes Stockwerk hat, dagegen rechts

und links vom Eingange je ein Zimmer. Zu dieser Art gehört das siebenbürgisch-sächsische, das Szekler-, das rumänische und das galizische Haus; verschieden von dieser Art sind das Elsäffer, das Vorarlberger, das Geidler und das russische.

Das rumänische Haus war wohl das kleinste von allen. Es war unbewohnt und sah sehr primitiv und öde aus. Wenn wir schon beim Anblicke des Geidler Hauses über die Armuth und Einfachheit des Ganzen staunen, so erscheint es uns neben diesem rumänischen Hause doch wie ein Palaß. Das Geidler Haus hat eine Küche, abgetheilt vom Vorzimmer, und einen kleinen Herd, im ersten Stockwerke Schlafkammern und einen Geländergang, der um zwei Seiten des Hauses herumläuft; an der Stirnseite ein „türmel“. Daneben das rumänische, ganz schmucklos, nichts weiter enthält als ein Zimmer rechts und ein Zimmer links neben dem Vorhause. Im Vorhause wird auf der Erde Feuer gemacht, über dem ein Kessel hängt. Dabei ist zu erwägen, daß der Geidler in einer der ärmsten Gegenden des Landes, der Rumäne im fruchtbaren Banat wohnt.

In der Mitte des Zimmers rechts steht ein sehr kleiner primitiver Webstuhl, An den Wänden dieses und des anderen Zimmers hängen Kleider und andere Gegenstände, die deutsch und rumänisch auf einem beigegebenen Zettel bezeichnet sind: „kes, Túbákbütel“; fleura, Flöte; klabetz, Pelzmütze; truhe (?), Tabakspfeife von Holz; oglinde, Spiegel; brueschor, Gürtel; kimesch de om, Männerhemd; bruslug, Leibchen; ismenje, Schlafhose, peptar, Wams. ploske, Holzflaße; fakje, Kopftuch; streitzä, Hirtentasche. Mehrere „Vorderfchürzen“: katrinze und „Hinterfchürzen“: kiffeli.

So ungenügend diese Beigaben des walachischen Bauernhauses waren, so belebten sie es doch einigermaßen und erinnerten an das Volk selbst und an dessen Leben.

Die Rumänen Ungarns, Siebenbürgens und der Moldau und Walachei oder Rumäniens betrachten sich gerne als die Ureinwohner des Landes oder doch als Zurückgebliebene aus der Zeit der Römerherrschaft in Dacien. Neuere Forschungen haben bewiesen, daß die Continuität römischer Einwohnerchaft in diesen Gegenden durch ein Jahrtausend unterbrochen ist. In der Ausstellung Rumäniens war der Goldschatz von Petroffa ausgestellt, der daselbst 1837 ausgegraben worden ist. Er stammt aus dem IV. oder V. Jahrhunderte. Der könnte uns wohl erzählen, ob damals Rumänien von Rumänen bewohnt war. Der Schatz stammt von damaligen Bewohnern des Landes, er trägt eine Inschrift, welche aber besteht aus altgermanischen Runen und diese Runen enthalten altgermanische Worte! Man hält den Schatz für den eines Gothenfürsten, etwa des Athanarich. Siehe darüber „Wiener Abendpost“ vom 23. August l. J. Die Rumänen sind als ein wanderndes Hirtenvolk allmählich aus dem oströmischen Reiche herüber gekommen und in Siebenbürgen und Ungarn, wohl erst nach Einwanderung der Siebenbürger Sachsen vorgedrungen. Wenn sie nach der Siebenbürger Verfassung völlig rechtlos waren, so ist dies diesem Umfande zuzuschreiben. Sie benennen die Flüsse Aluta, Tibiscus nicht mit Namen, deren Form eine rumänische Umgestaltung der urkundlichen römischen Form ist, sondern die Aluta nach der siebenbürger-sächsischen Benennung Alt: Oltu und den Tibiscus nach der magyarischen Benennung Temes: Temeşiu. Weiteres darüber siehe bei Rösler, Dacier und Rumänen. Wien, 1866. S. 71 f.

Unter allen romanischen Nationen ist die walachische oder rumänische die einzige, die, wie schon bemerkt, nicht aus einer Mischung mit germanischem Blute hervorgegangen ist. Hier ist das römische Element mit dem slavischen vermischt. Dadurch stehen die Rumänen zurück. Hiermit ist nicht gesagt, daß die Slaven den Germanen so weit zurückstünden an Begabung. Für die slavische Welt ist der Tag noch nicht angebrochen, sie schlummert noch, träumt wohl auch. Ob ihr Tag noch kommen wird, das zu erörtern, ist hier nicht der Platz. Die Germanen sind das weltbewegende Element des Tages seit dem Sturze Roms. Und mit ihnen in erster

Reihe stehen jene Romanen, die mit ihnen blutverwandt sind. Die Rumänen gehören zur slavischen Welt.

Die oben angeführten Ausdrücke scheinen mundartlich von der Schriftsprache abweichend und darum beachtenswerth. Wenn wir sie näher betrachten, sehen wir zugleich auch, welch' ein Gemisch die rumänische Sprache ist. Kes heisst sonst kifea und ist türkisch kife, kifea de tutun, Tabaksbeutel, türkisch tütün kifeşi. Rösler, griechische und türkische Bestandtheile in Rumänien. Wien, 1865. S. 38; — fleura, Flöte. Rösler a. a. O. gibt an fleur, Plaudertasche und leitet es ab von φλύρα. Zu vergleichen ist zu der Bedeutung Flöte in agyar. furulya, Hirtenflöte, das Miklofsch: Slav. im Magyarischen so zu fyirel stellt, daneben furulya auch die Formen furelya und virelya bestehen. Aenlich klingt wohl auch φλύρα, Lindenbast. Die gewöhnliche rumänische Form für Flöte flujer könnte auf lat. flare zurückgehen; — klabetz, Mütze, eine Nebenform scheint kalpak, das auch magyarisch und türkisch ist, slovakisch klobuk; — oglinda, Spiegel, sonst oglinda ist slavisch; serbisch ogleđalo Miklofsch: Die slavischen Elemente im Rumänischen unter oglinda; — brueschar, Gürtel, sonst cingatore; kimesch de om, Männerhemd, sonst: camasche de omu. Zu ml. camisia, franz. chemise, vergleiche Diez II., 102; bruslug ist das oben magyarisch vorgekommene pruzlik, das aus bruflleck entstell ist; — ismenje, Schlafhose, sonst ismena, Hose. Aus serb. ismiēna, Miklof: slav. im Rumänischen; peptar, Wams, aus pepta, lat. pectus, Brust; — katrintze, Schürze. Magyarisch karincza, katrintza und katrinka in demselben Sinne. In der magyarischen Bibelübersetzung des Münchener Codex (XV. Jahrhundert). Evang. Lucas 19, 20 ist fudarium (Schweifstuch): katrinca übersetzt.

Die Bezeichnungen des Hauses und seiner Theile sind sehr interessant. Aus der römischen Bauernsprache haben sich erhalten die Ausdrücke: acoperemintu das Dach, vergl. ital. coperto; caldare der Kessel ital. caldaro; camora das Zimmer, lat. camera; casa das Haus, lat. casa; curte der Hof, ital. corte, lat. cohors, chors; ferestra das Fenster, lat. fenestra; masa der Tisch lat. mensa; locuinta die Wohnung, siehe darüber unten; porta das Thor; scannu der Stuhl, lat. scamnum; usche die Thüre, uscio, lat. ostium.

Das Haus war demnach sehr einfach. Wenn auch die Römer allen Luxus kannten, und wenn auch ihre Nachkommen z. B. die Italiener, die Ausdrücke dafür bewahrten, zu den Vorfahren der Rumänen, den Hirten, ist davon nichts gedrungen. Sie kannten keinen Herd, ihre Thüre hatte keine Schwelle. Wir sehen, daß das walachische Bauernhaus keinen Herd hat. Den Begriff entlehnten sie von den Albanesen; sie nennen den Herd vatra, alb. βάρτα; vergl. auch slovakisch watra, Feuer im Freien; die Schwelle nennen sie auch mit einem albanischen Worte prag, slovakisch práh.

Wie aber das germanische Wesen in das Leben aller Völker Europas umgestaltend eingriff, so ist auch hier wahrzunehmen, daß eine große Zahl von Ausdrücken germanischen Ursprungs ist. Ein Theil davon, den die rumänische Sprache mit dem Italienischen und anderen romanischen Sprachen gemein hat, gehört einer älteren Zeit an, wo das Rumänische noch mit der Vulgarsprache des römischen Reiches im Zusammenhange stand. Ein Theil ist später aus der slavischen und der magyarischen Sprache, oder direct aus dem Deutschen herübergenommen. Deutsche Wörter: detu, sprich: zetz, dets, Sessel. ahd. fēz, fēzal; gardu n. der Zaun, auch alb. garde, goth. gards *δική*, *δικία*, *ἀνλή*; graidu n. der Stall, stimmt in der Bedeutung zu goth. garda m. *ἀνλή*. Stall; gradina Garten, ital. giardino ist in alle rumänische Sprachen übergegangen; locuinta Wohnung, von: a locui wohnen; ital. alloggiare ist auf logia zurückzuführen, das, wie wir oben S. 11 sahen, von laubja Laube abstammt. Sollte a locui auf das lat. locare (vergl. castra

locare) zurückzuführen fein, dann wäre die Aehnlichkeit mit ital. alloggiare eine zufällige und locuinta zu den romanischen Wörtern zu stellen; patre m. Bette, goth. badi, Bette, magyar. pad Bank.

Davon verschieden erscheint die Stammsilbe in den rumänischen Formen: podu Dachboden, Brücke, Bühne, podela, podina Fußboden, die auf das deutsche Boden ahd. podam mhd. bodem zurückzuführen sind. Im Slavischen podъ tabulaturn, pad Hausboden, Boden, Bank, magyar. pad Bank, Boden; slovak. podláz magyar. padlás, Boden, Diele, (s. Miklošich slav. im magyar. S. 47, wird nicht klar, wie die Begriffe Bette und Bank mit dem Begriffe Boden zu vereinigen sind. Durch die Verschiedenheit der Formen patu Bette und podu Boden in Rumänischen, die den Formen goth. badi Bette und ahd. podam entsprechen, wird wahrscheinlich, daß auf diese germanischen Formen zurückzugehen ist; dann ist magyar. pad Bank von pad Boden zu trennen. Ueber die Etymologie von ahd. podam und fl. pod siehe Grimm Wörterbuch 2, 209 goth. badi gehört zu bidjan, lat. petere zu Sansk. pat cadere; ahd. podam zu Sansk. budhua aus bath fodio; — fala f. Vorhaus, Thor; ital. span. port. prov. fala aus ahd. sal n. Saal, Vorfaal; soba f. Ofen, alb. isbe, altfl. istъba, daher tschech. izba, serb. soba, magyar. szoba: Zimmer. Aus ahd. stubâ heizbares Gemach. Ital. wurde daraus stufa. Es ist ersichtlich, daß die rumänische Form hier aus dem Serbischen oder Magyarischen entlehnt ist; şura f. Scheuer; ahd. scûra, sciura mhd. schiure. Daher magyar. csür frz. écurie.

Aus der Zeit der Gemeinsamkeit mit den von germanischem Elemente verwickelten römischen Leben haben die Rumänen demnach noch die germanischen Wörter für Garten, wohnen, Wohnung und Vorfaal. Die übrigen genannten Ausdrücke sind aus dem Slavischen oder Magyarischen entlehnt. Ob zetu magyar. szék ahd. sēz, graidu Stall, patu Bett, podu Boden, şura Scheuer, nicht unmittelbar und schon in alter Zeit entlehnt sind, darf gefragt werden.

Deutsches in Rumänischen wird angeführt in Diez rom. Gramm 1, 140. Schott walach. Märchen S. 25. Dazu wäre manches nachzutragen z. B. baiu Qual, das auch magyar. baj heißt, ist gewiß nicht zu goth. balvjan zu stellen eher zu goth. vai ahd. wē gr. βάζι altfr. wai.

### Das Vorarlberger Bauernhaus.

Unter allen ausgestellten Bauernhäusern den freundlichsten Eindruck machte das Vorarlberger Bauernhaus. Im Kataloge ist es merkwürdiger Weise nicht in der XX. (Bauernhaus), sondern in der XIX. Gruppe (bürgerliches Wohnhaus) eingetragen, jedoch als „Bauernhaus“ bezeichnet und dargestellt von der Ausstellungskommission Feldkirch, Vorarlberg.

Seiner Bauart nach unterscheidet es sich sowohl von dem gewöhnlichen Tiroler oder Schweizer Stil und gleicht in seiner einfachen Form und Eintheilung im Ganzen dem deutschen Bauernhause am Rhein und in Mittel-Deutschland, wie wir es oben schilderten. Der Eingangsthür gegenüber befindet sich die Küche und rechts vom Vorhause aus gelangt man in die Wohnstube, in die „stube“, das heißt, das heizbare Zimmer. Vom Vorhause aus gelangt man in den oberen Stock in die „kammern.“ Links vom Eingange im Flure schließt sich sonst in Vorarlberg sogleich an das Wohnhaus der Kuhstall an, was hier nicht zur Darstellung gebracht ist.

Diese Eintheilung fanden wir auch oben S. 7 im rhein-fränkischen und im Wesentlichen auch im oberfläussischen, sowie auch im Geidler Bauernhause. Hier hat sich nur diese einfache Form durch das Hinzukommen neuer Bedürfnisse zu einem reicheren Organismus entwickelt. Das Erdgeschoß wurde gehoben, so daß



man auf Stufen zur Eingangsthüre gelangt. Der so einfache Gang im ersten Stockwerke des Geidler Hauses, die Laube beim siebenbürgisch-sächsischen Hause, ist hier eine breite Gallerie, „der Schopf“ genannt, die sowohl ebenerdig als im ersten Stockwerke die Eingangsseite des Hauses ziert, und nach einer Seite offen, an den Seiten geschlossen und oben gedeckt, ein angenehmer Aufenthaltsort im Freien ist, der, wie die Tische, Bänke und Stühle dafelbst zeigen, von der Familie benützt wird.

Zu der Stube ist ein zweites Gemach hinzugekommen, der gaden genannt, das Schlafzimmer, an das sich noch ein kleines Zimmer, das stübel, anschließt. Diesen Räumen entsprechen im ersten Stockwerke ähnliche Zimmer in derselben Eintheilung, die aber nicht heizbar sind, und alle zusammen kammern heißen. Auch die Rückseite des Hauses ist mit Gallerien versehen, die hier mehr als Vorrathskammern für Holz, „der Holzschopf,“ und dergl. benützt werden.

Was aber dem Hause ein so freundliches Aussehen verleiht, das sind die schönen Verhältnisse und die nette Ausführung des Ganzen. Es ist ein Holzbau. Der größte Theil der Aufsenseite ist „geschindelt“, das ist schuppenartig mit rund auslaufenden, feinen Schindeln bedeckt. Dadurch aber, daß ein Theil des Hauses, mit richtigem Verständnisse der Construction, nicht geschindelt ist, tritt die Zeichnung ausdrucksvoller hervor und gewinnt das Ganze an Leben. An der Gassen- seite, die uns die ganze Tiefe des Hauses von fünf Fenstern zeigt, sind die Wand mit dem ersten und die Wand mit dem letzten Fenster nicht geschindelt. Das erste Fenster ebenerdig und im ersten Stocke gehört zu dem Schopf, zur vorderen Gallerie des Hauses, also zu einem leichteren Vorbau. Diese Schopffenster stehen

auch nicht in gleicher Höhe mit den drei mittleren Fenstern, die ebenerdig zur Stube und zum Boden, oben zu den Kammern gehören. Das letzte Fenster gehört zum „Stübel“, dies ist aber nur eine Abtheilung des hinteren Schopfs, also auch ein leichterer Anbau. Der gemauerte Unterbau mit den Kellerfenstern, ist natürlich auch nicht geschindelt. Die Verhältnisse der Fenster machen einen behäbigen Eindruck; sie sind groß, in ziemlicher Entfernung von einander und deuten auf lichte, geräumige Zimmer. Bis zum Dachfirst ist das Vorarlberger Haus kaum höher, als das Geidler; bei dem letzteren nimmt aber einen großen Theil der Höhe das hohe Dach ein; die Zimmer sind niedrig. Bei dem Vorarlberger Hause ist das Dach leicht und mehr flach, am Rande mit Schnitzwerk geziert, dafür sind die Zimmer höher.

Was nun die Einrichtung und die Bewohner des Hauses anlangt, so stand das Vorarlberger Haus hinter dem siebenbürgisch-sächsischen und selbst dem Geidler darin zurück, daß weder Vollständigkeit der inneren Einrichtung eines Bauernhauses angestrebt war, noch in Bezug auf die Bewohner das Bild des Familienlebens gegeben wurde. Sowohl der Inhalt des Zimmers, als die Beschäftigung der Bewohnerinnen machten den Eindruck einer Fabrik und stellten nur eine Seite häuslicher Gewerbetätigkeit dar, die weiblichen Stickenarbeiten Vorarlbergs.

Die Mädchen, die das Haus bewohnten, in ihrer eigenthümlichen Tracht, mit ihrem anmuthigen alemannischen Wesen, machten allerdings den besten Eindruck und es kann ihnen nicht Schuld gegeben werden, wenn sie uns den vollen Begriff des ländlichen Familienlebens zu geben nicht im Stande waren. Einige bemerkenswerthe Ausdrücke, die im Vorarlberger Hause zu hören waren, mögen auch hier mitgetheilt werden. Die dile, Diele, hier in der Bedeutung Zimmerdecke; ahd. dillâ; — fürben auskehren; fürbentrückl<sup>n</sup> n. das Kehrriechtsfas, vergl. ahd. furapjan, furban, mhd. vürben, daher ital. forbire franz. fourbir; — gaden m. kleineres Zimmer mit einem Fenster neben der Stube; ahd. gadum mhd. gaden; häfs n. die Kleidung; häfskasten Kleiderschrank mhd. hæze n. von hâz m; — keer m. Keller, auch in Appenzell und Unterwalden kehrt m. Keller; Stalder 2, 93; — mefsli n. die seltsame Kopfbedeckung der Montafonerinnen, ein cylinderförmiger, hoher Männer-Filzhut ohne Krämpe; mottl n. Mädchen, könnte als meitel von mhd. meit, maid, Magd aufgefaßt werden; denn mhd. ei wird in Vorarlberg oft o vergl. rotte; vergl. jedoch grödnerrisch mutta mädchen; — ômer m. Eimer vergl. rotte, mottl; — rotte f. das Gestell, ahd. reita s. d. f; schaffrotte, Küchenschrank, ahd. scafareita; — schapel n. der goldene Kopfschmuck der Jungfrauen an Festtagen. Eine Art Krone, mhd. schapel n. Kranz als Kopfschmuck, altfranz. chapel aus spätlatein capa japanisch kapa Mantel; — schopf m. Vorhaus, Geländergang, ahd. schopf vestibulum, introitus; mhd. fürschofporticus; schmeik f. Mädchen vergl. Schmeller 3, 470. Schöpf 603; schüffelstenn f. Schüffelgestelle; fessel m. der gepolsterte Stuhl; stul m. der hölzerne gewöhnliche Stuhl; stube f. das heizbare Zimmer; stul f. fessel; — troc m. eine comodenartige, aus hartem Holz gechnitzte große, tischhohe Truhe, deren obere Platte aufgehoben wird, um etwas hinein zu legen; ahd. troc, altfranz., wallach. troc, ital. truogo.

Das Wort schopf kommt in obiger Bedeutung in Schöpf's tirolischem Idiotikon nicht vor, doch bemerkt Stalder in seinem Schweizer Idiotikon 2, 348: der schopf heiße auch die Hausflur in einem Bauernhause in Appenzell, also ganz in der Nachbarschaft von Vorarlberg. Dies eine Wort bezeugt uns fogleich, daß der Vorarlberger nach Stamm und Sprache nicht zum markomannischen (baierischen) Tiroler, sondern zum alemannischen Schweizer zu rechnen ist. Vorarlberg ist das westlichste Gebiet unserer Monarchie, das einzige, in dem die alemannische Mundart gehört wird, die Mundart jenes deutschen Stammes, aus dem sowohl die Welfen als die Hohenstaufen, die Habsburger wie die Hohenzollern entsprungen sind.

Das Ländchen ist herrlich gelegen. Von Tirol, der Schweiz und Baiern begrenzt, an den Bodensee und vier bis fünf Meilen lang auch an den Rhein streifend, reich an Wäldern und Weidetriften in den schönen Alpenthälern.

In diesem Ländchen denken wir uns nun den fleißigen, begabten, alemannischen Volksstamm, der durch Gewerbefleiß und Handel das reichste Leben hervorruft!

Die Bevölkerung des Ländchens, nicht viel über 110.000 Seelen stark, entwickelt eine außerordentliche Gewerbtätigkeit. Dort werden in 18 Kalköfen jährlich 52.000 Zentner Kalk gebrannt, hier, in der Schwarzacher Schlucht, werden jährlich 40.000 Zentner Wetzsteine erzeugt; an den Bergabhängen sind 118 Sägemühlen thätig, die etwa  $1\frac{1}{3}$  Million Breter hervorbringen, und hoch oben in der Alpenwelt wird Käse und Schmalz producirt, wovon im Jahre gegen 15.000 Zentner ins Ausland gehen. Gegen 50.000 Zentner Baumwolle werden in den Spinnereien verarbeitet und von den Webereien in façonnirte Gewebe umgestaltet. Mit dem Rothgarn Vorarlbergs wird fast die ganze Monarchie versorgt. Und welchen Fleiß die weiblichen Hände entfalten, bezeugen die Stickereien Vorarlbergs!

In Dörfern der Ebene, im Bregenzer Walde, auf der Höhe und im Thale sieht man des Sommers Frauen und Mädchen vor den Häusern unter den reichen Obstbaum-Pflanzungen oder in dem geschilderten „Schopf“ fleißig sticken und im Winter findet man in den Häusern überall Gefellschaften mit Stickereien beschäftigt, Arbeiten, die im Handel selbst nach Amerika gehen und mit denen das weibliche Geschlecht schöne Summen erwirbt.

Ueberall gewahrt man Nettigkeit und Ordnung und das ungezwungene Benehmen, das dem Vorarlberger eigen ist, die Schönheit und Anmuth des ganzen Volksstammes, die allseitige Thätigkeit, Alles trägt dazu bei, die Natur Schönheit des Landes auf das erquickendste mit freundlichen Staffagen zu beleben.

Aus dieser Welt ist das Vorarlberger Bauernhaus, bei dessen Anblick uns die Worte eines Vorarlberger Dichters, Vonbun, einfallen, die zugleich als Mundart-Probe hier stehen mögen:

I mein i fech mis Aettis Huus  
 (Ich meine, ich sehe meines Vaters Haus),  
 Es gugglet still zom Bomgert uus  
 (Es schaut still aus dem Baumgarten heraus)  
 Und s' stigt der Rooch (Rauch) vom Schindladach  
 Zem Obedhimmel (Abendhimmel) uuf alsgmach.  
 I mein, i fech noch d's Söllerli,  
 Es schimmert wiifs im Obedsche (Abendschein)  
 Und d'Huusehr ischd druuf zemakoo (zusammengekommen)  
 Und wil a bitz si z'Rueha loon  
 (Und will ein wenig ausruhen).  
 Der Aetti (der Vater) zündt si Pfifli aa  
 Und d'Muetter setzt sie nebe dran  
 Und hebt (hält) de Jüngschta noch im Arm  
 So fargfam decht (doch) und, oh, so warm!

So umgeben und belebt müssen wir uns das Vorarlberger Haus denken.

Und zu dieser häuslichen Szene vor dem Hause denken wir uns nun noch, das hoch von der Höhe herab ein Lied eines Alpenhirten gehört wird. Vonbun hat einige aus dem Munde des Volkes aufgeschrieben, z. B.:

Dia n'i liab, muafs liabla sii  
 (Die ich liebe, muß lieblich sein),  
 Sos wird sie frilli nit die mi  
 (Sonst wird sie nicht die meine),  
 Mit Farba frisch und g'fund,  
 Mit Bagga voll und rund,  
 Mit Ooga wie zwö Sternelii;  
 Korz — sie muafs halt liabla sii!

Wenn wir die geräumigen Zimmer des Vorarlberger Bauernhauses betraten, lernten wir die Vorarlberger Stickerinnen kennen, die auch Proben ihrer Arbeit ausgestellt hatten. Sie tragen, wie bemerkt, ihre eigenthümliche Nationaltracht. Eine aus dem Bregenzer Walde, die eigenthümliche, schwarze, pyramidische Wollmütze, kappe genannt, eine andere aus Montafon, einen hohen Filzcyylinder ohne Krämpe, das meßli. Auch das goldene Krönlein, schapel genannt, \* das nur bei festlichen Gelegenheiten getragen wird, wurde auf Verlangen freundlich gezeigt. Nur die Verschiedenheit der Tracht deutet noch auf die Verschiedenheit der Abstammung hin. Die Montafoner, die jetzt deutsch sprechen, sind nämlich romanischer Abstammung. Noch bis ins XVII. Jahrhundert hinein wurde hier der sogenannten rhäto-romanische Dialect gesprochen.

Außer diesen ursprünglich nicht alemannischen Vorarlbergern romanischer Abstammung zählt das Ländchen auch noch 6000 Walser in den beiden Walserthälern, die Bergmann für burgundischen Stammes erklärte. Sie unterscheiden sich in der Sprache etwas von den übrigen Vorarlbergern; ihre Mundart ist verwandt jenen deutsch-lombardischen Mundarten, von denen die der sogenannten Cimbri und die von Gottschee die bekanntesten sind. \*\*

Wer nähere Auskunft über Vorarlberg sucht, dem ist zu empfehlen, das Büchlein von Dr. Josef Ritter v. Bergmann, dem hochverdienten Geschichtschreiber Vorarlbergs, seines Heimatslandes: Landeskunde von Vorarlberg. Mit einer Karte. Innsbruck und Feldkirch 1868.

### Das Elsfasser Bauernhaus.

Die elsafs-lothringische Landescommission für die Wiener Weltausstellung hat ein „Modell eines elsässischen landwirthschaftlichen Anwesens“ ausgestellt, welches zugleich zur collectiven Aufnahme aller angemeldeten Gegenstände aus Gruppe II (Land- und Forstwirthschaft) und IV (Nahrungs- und Genußmittel) diente (Siehe Katalog der Ausstellung des deutschen Reiches, S. 551).<sup>4</sup> Außerdem war das Haus als Gastwirthshaus benützt. Dasselbe entsprach leider nicht dem Aushängeschild, mit der Aufschrift „Zum Bure Hifel“, worunter fogar noch das volksmäßige Pentagramm ☆ als Bierzeichen, mit einem schäumenden, gefüllten Glase in der Mitte, angebracht war. Es wäre nun nicht übel gewesen, wenn man hier einen ländlichen Schenkwirt aus dem Elfsaß mit entsprechender Dienerschaft angetroffen hätte, die landesübliche Speisen und Getränke zu mäßigen Preisen vorsetzten. Diefs war leider nicht der Fall. Abgeschmackt modern französelnde Kellner und moderne Ausstellungspreise, was Alles nicht in das ländliche Anwesen paßt.

Ober der Einfahrt stand die Inschrift:

Halt fest am Reich Bauer,  
Es fall süß oder sauer,

was eine doppelte Deutung zuließ.

Das Elsfasser Bauernhaus stellte nicht nur den Theil eines ländlichen Anwesens dar, der zur Wohnung dient, sondern auch die Nebengebäude. Das Ganze bestand aus zwei stockhohen Fachwerk-Bauten, die durch eine Mauer mit dem Einfahrtsthore verbunden waren. Rechts neben der Einfahrt befand sich das eigentliche Wohnhaus, links sehen wir die Wirtschafts-Gebäude, die auch den hinteren Hofraum einnehmen.

\* Si truogen sif ir houbet von golde liehtiu bant; daz wären schapel riche (Nibelungenliede 1654 (1594)). Das Wort wurde bereits oben besprochen.

\*\* Ein „cimbrisches Wörterbuch“ von Schmeller und Bergmann erschien bekanntlich 1855, ein Wörterbuch der Mundart von Gottschee 1870, siehe oben Seite 5



Die Bauart hat etwas städtisches. Die älteren Häuser von Straßburg unterscheiden sich nicht viel von dem zur Wohnung dienenden Theile dieses Bauernhauses. Auch in Straßburg sehen wir nämlich noch ältere Häuser aus Fachwerk.

Ueber das Innere bot uns das Elsfässer Haus wenig Belehrung, da es zum Theile als Gastwirthschaft, zum Theile als Ausstellungsraum benützt war.

Ein verschlossen gehaltenes Bauernzimmer mit Holzgetäfel scheint nur den Zweck gehabt zu haben, bei dem Besuche der deutschen Kaiserin gezeigt zu werden. An jenem Tage saßen Elsfästermädchen in jenem Zimmer und spannen, die nach diesem Besuche wieder verschwunden sind! — Siehe darüber Wiener Abendpost vom 8. Juli 1873.

Der Eingang des Wohnhauses, von dem aus rechts die verschlossene Bauernstube sich befindet, die Treppe im Flure, die zu dem oberen Stockwerke führte, zeigten eine Anlage, wie sie bereits besprochen ist. Die Räume links vom Eingange, zu Gasthaus-Zwecken benutzt, ließen ihre ursprüngliche Bestimmung nicht erkennen.

Das Haus machte im Ganzen einen günstigen Eindruck und liefs auf eine hohe Culturstufe des Elsfässer Bauernstandes schließen. Dem Programm der XX. Gruppe: Das Bauernhaus mit seinen Einrichtungen und seinem Geräthe ist es nur zum Theile nachgekommen, indem es die äußere Gestalt des Bauernhauses anschaulich machte, die innere Eintheilung und Einrichtung aber wegen Verwendung des Hauses zu anderen Zwecken nicht darzustellen verfuhte

### Das russische Bauernhaus.

Es hat Aufregung verursacht, daß das russische Bauernhaus, von Gromoff in Petersburg ausgestellt, vom Architekten Winterhalter gebaut, durch das Preisgericht vor allen anderen Bauernhäusern ausgezeichnet wurde. Nach dem Kataloge gehört es in die XX. Gruppe, das Preisgericht hat es aber als Gegenstand der XVIII. Gruppe als architektonisches Kunstwerk, ausgezeichnet.

Dieses war es in der That und kam eigentlich in der XX. Gruppe nicht in Betracht. Es sind die Motive dem russischen Bauernhause entnommen und idealisirt zur Darstellung gebracht worden. Russen, die es besuchten, lachten darüber und sagten: „Lüge, Lüge! nirgends in Rußland findet man solche Bauernhäuser!“ Wenn das Haus als echtes Bild eines russischen Hauses aufträte, wäre ein solcher Ausruf wohl berechtigt gewesen und wenn es in die XX. Gruppe gestellt ward, war er es auch. Da aber über der Thür der Name des Architekten Winterhalter zu lesen war, so haben wir hier keine „Lüge“ vor uns, sondern ein Kunstwerk nach Art russischer Häuser.

Es ist ein Holzbau, reich verziert mit Schnitzwerk. Eine Wand von Holzgitter und Breterwerk mit dem bedachten Einfahrtsthore verbindet die beiden Theile des Ganzen. Vor der Einfahrt links befindet sich das Wohnhaus, zu dem eine besondere Eingangsthüre führt. Das Wohnhaus besteht aus einem ebenerdigen Zimmer mit kleinen länglichten Fenstern, wie sie auf dem Bilde zu sehen sind und aus einem Zimmer im ersten Stockwerke mit großen Fenstern und geschmackvoller Einrichtung, wohl Alles nach Angabe des Architekten. In diesem Zimmer saß ein Russe, der auch deutsch konnte. Wenn das Haus nicht als echtes Bauernhaus gelten konnte, dieser Mann ist zweifellos ein echtes Exemplar, etwa eines russischen Soldaten, bei dem das Ansehen, das er sich im Hinblick auf die Macht, die er vertritt, gab, seltsam stimmt zu seiner Bildung. — Ein harmloser Besucher richtete an ihn die Frage, indem er auf ein Zimmergeräth wies: „Was ist das?“ worauf der Russe mit zornigem Blick ihn anfuhr mit der Antwort: „Das geht Sie nichts an!“ Auf die Frage: „Wie nennt man das russisch?“ antwortete er: „Das brauchen Sie nicht zu wissen!“ Der Fragende lachte und fragte weiter, worauf der russische Ausstellungsman mit der Miene eines Gendarmen, der einem Verbrecher auf der Spur ist, fragte: „Was fragen Sie solche Dinge?“ — Diese Figur war nun wohl originell, gibt uns aber, wie wir gesehen haben, nichtsdestoweniger über das Innere eines russischen Bauernhauses keinen Aufschluß. — In dem Wohnhause befand sich neben dem ebenerdigen Zimmer noch eine kleine Küche und dann ein nach der Hofseite offener Raum, der als Dreschtenne und Scheuer benützt werden mag. In der Ecke kommt man in einen Pferdestall. Die hintere Hofseite hatte wieder einen seitlich offenen Scheuerraum, und die zweite Ecke einen Kuhstall.

Auf der rechten Seite neben der Einfahrt sehen wir ein kleineres Gebäude, das als Vorräthekammer benützt werden mag. Diese Eintheilung wird wohl im Allgemeinen in russischen Bauernhäusern so vorkommen, wenn hier auch Alles viel vollkommener und reicher ausgeführt erschien. Beachtenswerth ist, daß die Eintheilung im Ganzen zu den deutschen Bauernhäusern stimmt und von der des kroatischen und galizischen Hauses abweicht.

### Das galizische Bauernhaus.

Das einzige Bauernhaus auf der Weltausstellung, das mit Stroh gedeckt war, war das galizische. Es ist dem rumänischen ziemlich ähnlich. — Auch dieses Haus war benutzt von der landwirthschaftlichen Abtheilung der Brodyer Ausstellungskommission zu einer forstlichen Collectivausstellung. Es war also auch hier das Innere nicht eingerichtet und die Aufgabe der XX. Gruppe nicht erfüllt

worden. Ueber das Haus fanden wir keine Auskunft. Ob es das Haus eines Ruthenen oder Polen oder Slovaken war? — Einige Heiligenbilder in den Zimmern sahen russisch-byzantinisch aus. Einige gemalte Möbelstücke waren ohne besondere Eigenthümlichkeit. — Die Eintheilung des Hauses, das nur die Wohnung im engeren Sinne darstellt, stimmte mit der des walachischen Hauses. Das Haus war ebenerdig. Dem Eingange gegenüber der Herd, rechts und links je ein Zimmer, wie im Siebenbürger sächsischen, im Szekler und im walachischen Bauernhause.

### Das kroatische Bauernhaus.

Dieses Haus hatte viel von sich reden gemacht. Es war immer verschlossen und als an den Vorstand der kroatischen Ausstellungskommission deshalb eine Anfrage gestellt wurde, erklärte er: Einen Theil brauche er als Empfangszimmer, einen Theil brauche ein Anderer als Wohnung und dergl., man könne das Haus von Außen sehen.

Es war so hoch als das Geidler Haus, hinter dem es stand. Ebenso ein stockhohes Blockhaus. Nur waren die Balken nicht von dem Erbauer zurechtgehauen, sondern das Erzeugniß einer Dampfäge. Die Thür- und Fensterverkleidungen aber waren moderne Tischlerarbeit. An die volle Einhaltung des Programms hatten die Aussteller selbst nicht gedacht.

Hervorzuheben ist, daß hier wie in den galizischen, walachischen und den siebenbürgischen Häusern von dem Eingange aus rechts und links je ein Zimmer angebracht ist; indem aber die anderen Häuser, an denen wir diese Eintheilung bemerkten, vorn ebenerdig waren, hatte das kroatische Haus ein Stockwerk, wie das Geidler, Vorarlberger, Elsäßer etc. Statt eines Geländerganges, wie das Geidler Haus hatte, sahen wir am kroatischen Hause nur einen kleinen Balcon im ersten Stockwerke in der Mitte

### Rückblick.

Der Stoff, den uns die neun Häuser der Ausstellung boten, war nicht hinreichend, um daraus allgemeine Typen volksmäßiger Bauart abzuleiten. Dennoch ist das Uebereinstimmende und Abweichende, das wir an ihnen wahrgenommen haben, derart, daß es hervorgehoben zu werden verdient und vielleicht zu weiteren Beobachtungen Anregung gibt.

Den Bauernhäusern ist in der Regel eigen, daß sie in einem Hofe stehen, so daß vorn die schmälere Giebelseite des Wohnhauses auf die Gasse, die breitere in den Hofraum zu stehen kommt.

Das Siebenbürger sächsische Haus z. B. hat man sich der breiten Seite nach im Hofe stehend zu denken, und die schmälere Seite mit der Inschrift steht der Gasse zugekehrt. Bei dem Geidler Hause ist die Gassenseite die mit dem Thürmel etc. Das Szekler, das Elsäßer und das russische Haus, die auch den Hofraum und das Einfahrtsthor in denselben darstellen, machen diese Stellung ersichtlich.

Die Stellung der wirthschaftlichen Nebengebäude ist nur in dem Elsäßer und russischen Hause zu sehen. Im ersteren freilich war der Zweck der einzelnen Räume verdeckt, weil dieselben, wie bemerkt, zu Ausstellungszwecken verwendet wurden; im letzteren war Alles idealisirt, so daß wir nicht wissen, in wiefern das Bild, das wir gewinnen, der Wirklichkeit entspricht.

Wir haben unsere Betrachtung auf die Wohnung im engeren Sinne beschränkt.

Diese Wohnungshäuser nun zerfallen in zwei deutlich unterscheidbare Typen. Das Wohnhaus ist entweder nur ebenerdig oder es hat noch ein oberes Stockwerk. Wenn es ein oberes Stockwerk hat, dann ist die Eingangstür nicht

in der Mitte der breiten Seite des Hauses im Hofe, sondern mehr links. Sie führt in den Flur, von dem man geradeaus in die Küche und rechts in die Stube gelangt. Links ist kein weiteres Zimmer angebracht, sondern hier schliessen sich unmittelbar Stallungen, Scheunen oder andere Wirthschaftsräumlichkeiten an. Vom Flure aus führt eine Treppe in das obere Stockwerk zu den Kammern, das heisst unheizbaren Schlafzimmern und Vorrathsräumen. Diefs ist der Grundtypus, wie es scheint, des deutschen ländlichen Wohnhauses. Wir fanden diese Grundzüge in Bauernhäusern des mittleren Deutschland, oben Seite 7 f., und ebenso in den Häusern aus Geidel, Vorarlberg, in dem Elsäffer und im russischen Hause, nur dafs im letzteren, wie im oberfächsischen Bauernhause, oben Seite 8 f., das Hauptgebäude links vom Einfahrtsthor steht, indem es sich sonst rechts befindet, wodurch alle Verhältnisse modificirt sind und auch vom inneren Eingange aus die Stube links, wie in Oberfachsen, nicht rechts, wie in Franken, zu suchen ist.

Der zweite Typus von Häusern, die auf der Ausstellung vertreten waren, hat kein oberes Stockwerk, aber statt dessen vom Flure aus sowohl rechts als links je ein Zimmer. Das finden wir im Szekler, im rumänischen und im galizischen Hause, so dafs wir hier vielleicht eine uralte Tradition zu erkennen haben, die von dem deutschen Typus verschieden ist.

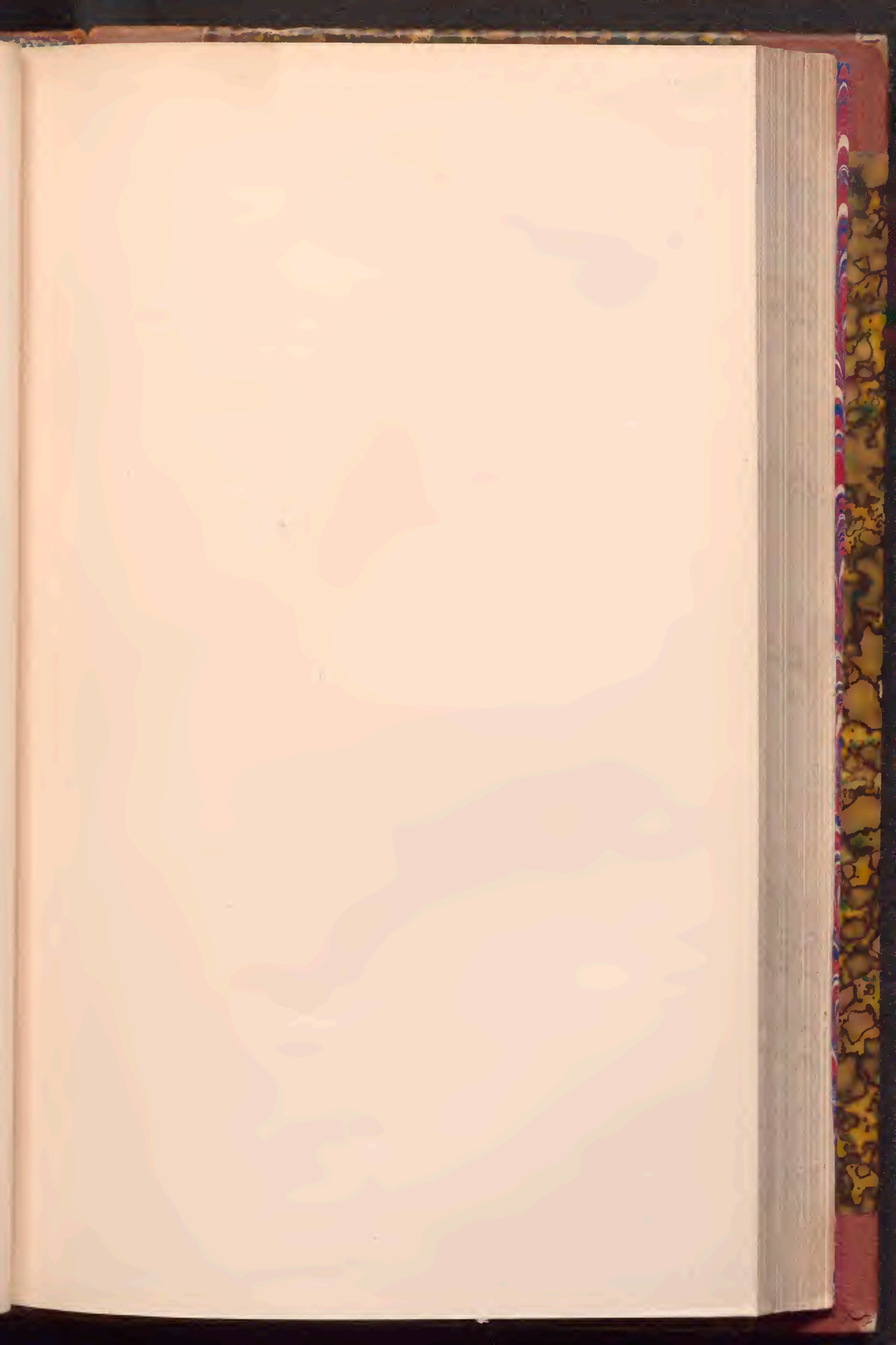
Das Siebenbürger sächsische Haus und das kroatische suchen beide diese verschiedenen Typen zu vereinigen. Ersteres hat neben dem Flure ein Zimmer rechts und eines links und kein oberes Stockwerk. Hingegen ist die ganze Wohnung so hoch herausgebaut, dafs eine Treppe hinauf zur Eingangsthüre führt. Dafs hier die Küche vom Flure nicht abgetheilt ist, so dafs man den Herd von der Eingangsthüre aus vor sich sieht, erinnert an das rumänische Haus, nur dafs hier kein Herd angebracht ist, sondern das Feuer auf der Erde gemacht wird. Das kroatische Haus hat ein Zimmer rechts und eines links vom Eingang und doch ein oberes Stockwerk.

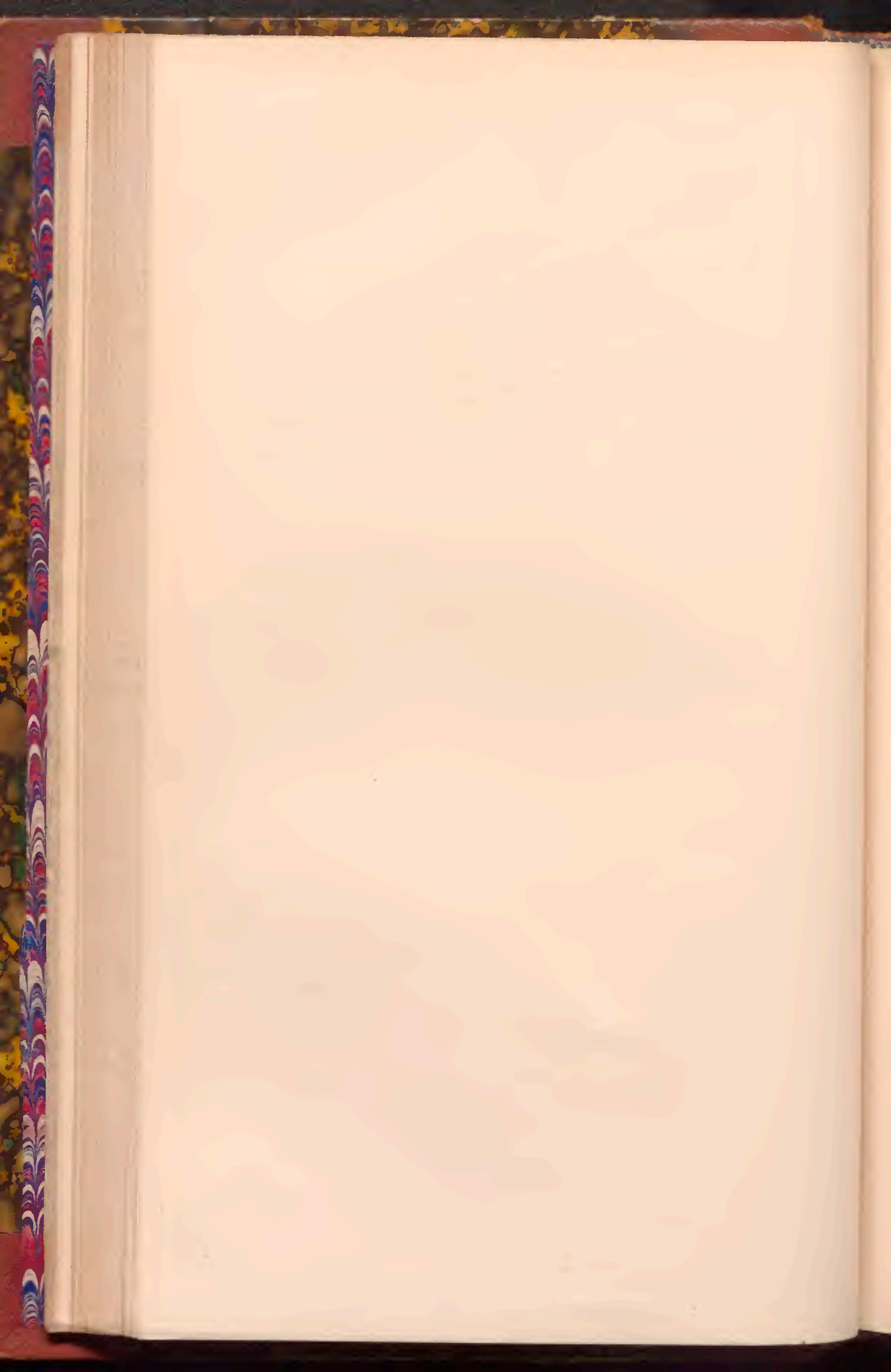
Interessant ist, dafs der Rumäne mit dem Gegenstande auch das römische Wort für den Herd verloren hat; er nennt den Herd mit einem albanisch-flavischen Worte *watre*. Bei diesem Volke, das sich von den weltbeherrschenden Römern ableitet, sehen wir die primitivste Art einer Wohnung.

Wie der volksthümliche Bau auf Grundlage des angegebenen Typus sich erweitern läfst durch Zubau von Kammern und Gaden etc., das sehen wir bei dem Elsäffer und dem Vorarlberger Hause.

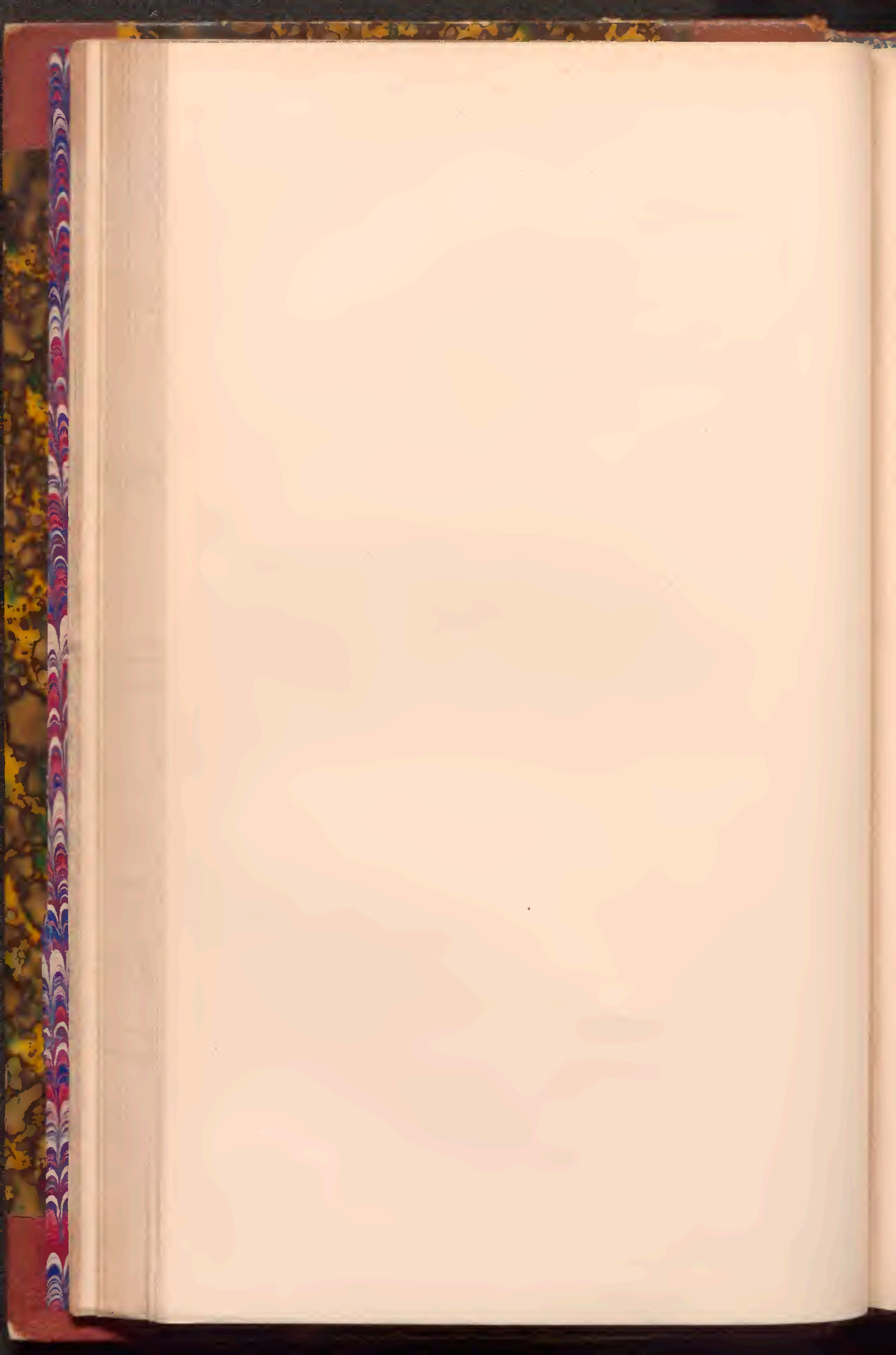
Ist der Typus des deutschen Bauernhauses, der auch nach Rußland übergegangen ist, wie wir ihn oben nach den Häusern auf der Ausstellung in Grundzügen angedeutet, alt und allgemein deutsch, so ist doch nicht anzunehmen, dafs derselbe die einfachste Art deutscher Wohnhäuser darstellt. Es mufs eine noch einfachere Stufe vorangegangen sein. Diefs scheint sich daraus zu ergeben dafs das Wort *Zimmer*, das das einfach gezimmerte Gemach bezeichnet, für keine Räumlichkeit dieser Häuser verwendet wird. Im Geidler Hause heisst die Küche *Stübel*, die heizbare Wohnstube: *Stube*, die oberen Räume heissen *Kammern*. Ebenso im Vorarlberger Hause. Daraus möchte zu schliessen sein, dafs das Haus, in welchem das Hauptgemach *Stube* heisst, mit der Einführung von Zimmeröfen zusammenfällt und eine höhere Entwicklungsstufe bezeichnet. Zur selben Zeit mögen die unterirdischen Tungen (siehe oben S. 6) als Winteraufenthalt ausser Gebrauch gekommen sein.











OFFICIELLER  
AUSSTELLUNGS-BERICHT

HERAUSGEGEBEN DURCH DIE

GENERAL-DIRECTION DER WELTAUSSTELLUNG

1 8 7 3.

---

KIRCHLICHE KUNST.

(Gruppe XXIII.)

BERICHT

VON

HANS PETSCHNIG,

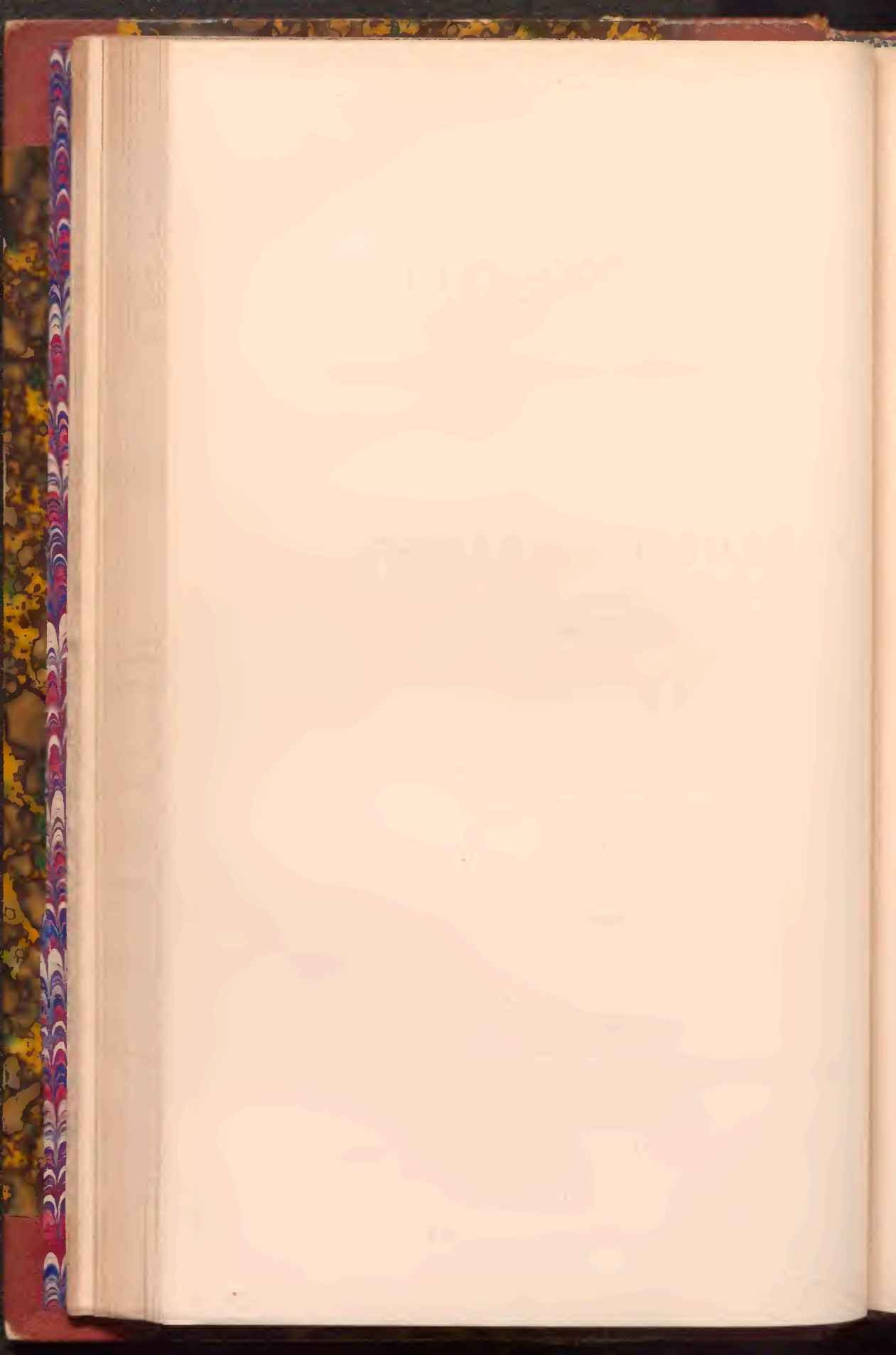
*k. k. Professor und Architekt in Wien.*

---

WIEN.

DRUCK UND VERLAG DER K. K. HOF UND STAATSDRUCKEREI.

1873.

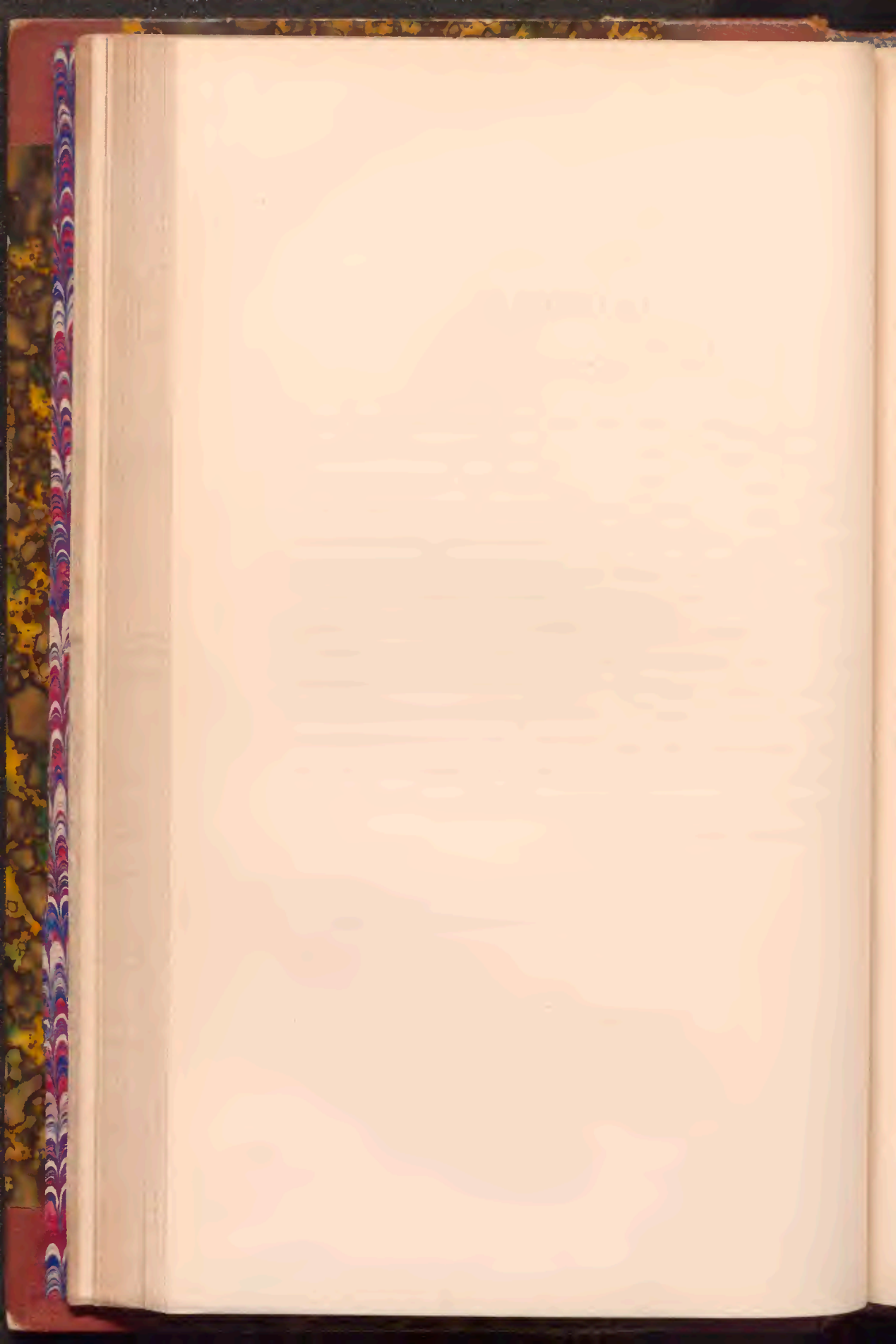


## VORWORT.

---

Nach dem Programm der officiellen Berichterstattung über die Wiener Weltausstellung 1873 soll der officielle Bericht noch „während der Feier des internationalen Festes abgefaßt und aufgelegt werden“. Diese Bestimmung zu erfüllen, übergibt die gefertigte Redaction des officiellen Berichtes in der vorliegenden Form die einzelnen Sectionsberichte der Oeffentlichkeit und glaubt damit den Besuchern der Weltausstellung das Studium derselben wesentlich zu erleichtern. Nur eine Bemerkung sei an dieser Stelle gestattet. Der vorliegende, wie jeder andere während der Weltausstellungs-Feier publicirte Bericht wird einen Theil des officiellen Berichtes bilden, welcher nach dem Schlusse der Weltausstellung als ein Ganzes erscheinen und die wissenschaftlichen Resultate der Ausstellung für die Dauer erhalten soll. Diefs mag dem Leser die stilistische Form, in welcher bereits die Vergangenheit der Ausstellung angenommen ist, erklären.

PROFESSOR DR. CARL TH. RICHTER,  
*Chefredacteur des officiellen Berichtes.*



# KIRCHLICHE KUNST.

(Gruppe XXIII.)

Bericht von

HANS PETSCHNIG,

*k. k. Professor und Architekt in Wien.*

## EINLEITUNG.

Die letzte Pariser Ausstellung 1867 hatte die kirchliche Kunst nicht in eine Gruppe zusammengefaßt; zerstreut, in den verschiedenen einschlägigen Gruppen, mußte man diese Richtung der Kunstindustrie und des Kunstgewerbes erst mühsam auffuchen, um einen Ueberblick über die Thätigkeit der Arbeit in dem Gebiete der Kirche zu erhalten.

Der eminente Einfluß jedoch, den der Cultus zu allen Zeiten auf die Kunst-erzeugnisse geübt hat, ist so unleugbar als das religiöse Bedürfnis, das sich in den Völkern immer kund gegeben hat. Deshalb wurde, um die Bedeutung der kirchlichen Kunst zur allgemeinen Anschauung zu bringen, in der Wiener Weltausstellung eine eigene Gruppe geschaffen und die kirchliche Kunst selbstständig zur Darstellung gebracht.

Wenn wir in der Cultur- und Kunstgeschichte zurückblicken, so sehen wir in den Dolmen von Saumur, von Locmariaker, in den celtischen Monumenten von Carnac, von Stonchenge bei Salisbury mit den regelmäsig angelegten Grundrissen die Anfänge einer ersten kirchlichen Architektur. In Mexico zeigen uns der Incas-Tempel auf Titicaca, das Tempelthor bei Tiagnanaco, die Idole auf den Sandwichs-Inseln, die Opfersteine und Reliefs schon ausgebildete Bauwerke und kunstvoll gearbeitete Bildnerien; noch mehr erkennen wir, wenn wir die egyptischen Tempel und Grabmäler der Vorzeit durchforschen, wie sehr die Kunst schon in frühester Zeit bestrebt war, ihr Höchstes zu leisten, wenn sie Cultuszwecken dienen konnte.

Mächtig mußte jeden Fachmann der Bau des mexikanischen Tempels, sowie des egyptischen von Philae ergreifen, welche in der letzten Pariser Weltausstellung die äußeren Anlagen um den Industriepalast schmückten und uns in die Zeit hohen Alterthums zurückführten, wo untergegangene Völker ein hohes Culturleben geschaffen hatten und bestrebt waren, den idealen Zwecken durch die Kunst den höchsten Ausdruck zu geben.

Man kann daher dem Gedanken, die kirchliche Kunst als einheitliche Gruppe zusammenzufassen, nur die größte Anerkennung zollen, und es dürfte gewis im allgemeinen Interesse liegen, das Specialprogramm, welches schon am 15. Jänner 1872 festgestellt wurde, hier einzufachalten. Es lautet:

„Je ausgedehnter der Kreis der Gegenstände ist, welche bei den internationalen Ausstellungen zur Anschauung gebracht werden, je vollständiger sich das Bild der Leistungsfähigkeit der einzelnen Länder durch die Vertretung aller Produktionszweige gestaltet, desto erwünschter, desto willkommener erscheint es wenigstens gewisse Kategorien von Gegenständen, welche in einem idealen Zusammenhange stehen, auch vereint zur Darstellung zu bringen und dem Beschauer eine vergleichende Studie derselben und die Gewinnung eines Gesamteindrucks der zusammengehörigen Objecte zu ermöglichen.

„Eine solche Vereinigung wird sich wohl am meisten für die Ausstellung der kirchlichen Kunst empfehlen. Wenn auch die Gegenstände, welche auf dem Gebiete der Kunstgewerbe für Cultuszwecke geschaffen werden, im weitesten Sinne des Wortes Industrie-Erzeugnisse oder Waaren sind, so unterscheiden sie sich doch von allen anderen wenigstens insofern, als sie nicht den Bedürfnissen des gewöhnlichen Lebens dienen, nicht rasch abgenützt oder verbraucht und noch weniger von den Gesetzen der wechselnden Mode beeinflusst werden. Auch erscheint der Zweck, zu dem sie erzeugt wurden, als ein höherer und edlerer insofern alle Gegenstände dieser Art bestimmt sind, zur Sammlung des Gemüthes beizutragen, durch ihre Gesamtwirkung einen erhebenden, feierlichen Eindruck hervorzubringen.

„Diese Absicht, diesen ethischen Zweck soll die Kirche, in deren Dienst alle Künste des Mittelalters einen neuen Aufschwung genommen haben, die man folglich immerhin als die Ziehmutter der modernen Kunst bezeichnen darf, nie aus den Augen verlieren, weder bei der äußeren Ausstattung, noch bei der inneren Ausschmückung der geweihten Stätten, für welche ein gewisser statlicher Prunk eine würdevolle Pracht stets als passend erkannt wurde.

„Je mehr nun die Künstler und Fabrikanten im Sinne dieser gewiss berechtigten Auffassung arbeiten, ein je strengerer Stil sich in Folge dessen, namentlich in den letzten Jahrzehnten in allen Zweigen der kirchlichen Kunst nachweisen läßt, ein je gründlicheres, verständnisinnigeres Schaffen sich allseitig bemerkbar macht: desto ungestörter, genauer und selbstständiger verdienen die für religiöse Zwecke bestimmten Werke der Kunst und Kunstgewerbe betrachtet, geprüft und gewürdigt zu werden. Zudem führt das höchst anerkanntwerthe Streben nach der Durchführung strenger Stilgesetze, das sich in allen Richtungen der kirchlichen Industrie geltend macht, den Betrachter auf den Boden der geschichtlichen Entwicklung der Kunst zurück, also ohnehin weit ab von den gefällsüchtigen, wenn auch gefälligen Luxusartikeln.

„Diese Erwägungen sind es, die den oben angedeuteten Wunsch veranlaßt haben, es möge jedes Land die Gegenstände der kirchlichen Kunst in einem abgeforderten Raume zur Ausstellung vereinigen, wobei jedoch dem obersten Grundsatz, das die einzelnen Länder ihre Ausstellungen einzig und allein nach ihrem eigenen Ermessen einrichten, nicht nahe getreten werden soll.

„Eine Bemerkung aber müssen wir hier noch besonders hervorheben. Die in Gruppe XXIII zu vereinigenden Objecte verfolgen den Zweck, die neuesten Leistungen der Künste und Kunstgewerbe auf kirchlichem Gebiete zur Anschauung zu bringen. Darum sind vor Allem die Erzeuger derselben als Aussteller geladen; es ergeht aber auch an solche Personen oder Körperschaften, welche durch hier einschlägige, in ihrem Besitze befindliche Gegenstände die Gruppe XXIII zu bereichern geneigt sind, die Bitte, solche einzufenden und bei deren Einfendung die Namen der Producenten bekanntzugeben.

„In Bezug auf den Inhalt dieser Gruppe wird es genügen, den Text der „Gruppeneintheilung“ mit wenigen Strichen weiter auszuführen, um zu der Hoffnung berechtigt zu sein, das die Ausstellung dieser Gruppe sich als eine der anziehendsten und zweckdienlichsten gestalten werde.

a) Wenn es als wünschenswerth bezeichnet wird, das bei der „Kirchendecoration“ besonders auf die Ausschmückung der Wandflächen durch

Teppiche und auf Glasfenster Rückficht genommen werde, so geschieht das eben aus dem Grunde, weil in beiden Beziehungen noch viel zu leisten ist, ehe unser Jahrhundert sich mit der Vergangenheit zu messen vermag. Die kostbaren Paramente, jene kunstvoll gewirkten und gestickten Teppiche, mit welchen die Kirchen bei feierlichen Anlässen ausgeschmückt werden, scheinen der Industrie unserer Tage fast zu ferne zu liegen und kommen den Kirchenfonds unserer Sprengel meist zu hoch zu stehen.

Wie weit sind wir von jener großen Epoche entfernt, wo man selbst für die nach Rafael's Cartons ausgeführten Teppiche keine edlere Bestimmung wahrnahm, als zum Schmucke einer Kirchenwand beizutragen? Wenn wir nun die Einföndung solch' sinnreicher Wandzierden auch kaum zu hoffen wagen, so erwarten wir wenigstens neue Muster der so allgemein gebräuchlichen Fußsteppiche für kirchlichen Gebrauch. Einer anderen sehr wirksamen Wandverkleidung hoffen wir in den Glasmosaiken zu begegnen.

Auch wenn wir die altherwürdigen Glasgemälde unserer Dome betrachten, werden wir trotz allen Fortschritten unserer Tage zur Bescheidenheit gemahnt.

Den architektonischen Teppichstil der älteren Zeit hat man zwar schon hie und da mit durchgeführtem Verständnisse nachgeahmt; auch an gestaltenvollen, gleichsam sprechenden Glasgemälden sind wir seit wenigen Jahrzehnten reicher, aber in Bezug auf den tiefen, fatten, leuchtenden Glanz der Farben, auf eine sinnreiche, klare Symbolik der Composition gibt es noch immer so viele Schwierigkeiten zu überwinden, so viele Oberflächlichkeiten zu beseitigen, daß wir bei der anerkannten Regsamkeit, die gegenwärtig auf dem Gebiete der Glasmalerei waltet, den neuesten Leistungen in diesem Kunstzweige mit erhöhtem Interesse entgegensehen.

Ungleich mehr vernachlässigt die moderne Industrie die Erzeugung von charakteristischen Bodensiefen für Kirchen. Es wären deshalb Steinmosaiken, namentlich nach geometrischen Mustern, in Kreisen, Rauten und ähnlichen Formen, ferner gebrannte und glasierte Thonplatten mit farbig eingelegten Zeichnungen sehr willkommen.

Oelgemälde und Statuen, die religiöse Vorwürfe behandeln, gehören nur dann in diese Gruppe, wenn sie als integrierender Theil eines Altares auftreten oder eine ausschließlich kirchliche Bestimmung haben, wie z. B. Stationsbilder.

Im Allgemeinen sollen derlei Werke in der Ausstellung der modernen Kunst erscheinen, wofelbst auch alle vollständigen Ansichten architektonischer Neubauten einzureihen sind, während in Gruppe XXIII nur Entwürfe zu einzelnen Theilen der inneren Ausstattung aufgenommen werden.

- b) Die „Gegenstände der Kircheneinrichtung“ gehören hauptsächlich den verschiedenen Zweigen der Plastik in Holz, Stein und Metall an.

Bei dem gothischen Altar, dem sinnig verschlungenen Gitter, den Chorstützen, oft mit statuarischem Schmuck gezierten Schränken zur Aufbewahrung kirchlicher Gefäße oder liturgischer Gewänder bis zum hohen Lesepult und den gewöhnlichen Kirchenbänken hinab, haben Kunststüchler, Schloffer und Broncearbeiter den Beweis zu liefern, daß sie aus den verschiedenen Fachorganen und Vorlagblättern, für welche die Kirchen, Kapellen und Sakristeien uralter Capitel und Klöster durchmusteret und ausgebeutet worden sind, Nutzen gezogen haben. Neu componirte, glücklich erfundene Sculpturen und Ornamente aller Art, sei es nun an den genannten Einrichtungstücken oder an den Prachteinbänden der Evangeliarien und Missales werden der größten Aufmerksamkeit begegnen. Endlich sollen in dieser Abtheilung auch Orgeln, Kirchenguhren und Glocken zur Ausstellung gelangen.

- c) Der „Altar und Kanzelschmuck“ muß einestheils von den Webern und Stickern, andernteils von den Goldschmieden, Broncearbeitern etc. beige stellt werden. Auch in dieser Beziehung hat die Vorzeit so vielerlei und in so trefflicher Weise vorgearbeitet, daß die Vertreter der Kunstgewerbe nur nach vorgenommenen speciellen Studien an die Erzeugung hieher gehöriger Gegenstände, wie: Altardecken, Antependien, Handtücher, Kreuze, Kelche, Monstranzen, Steh- und Hängeleuchter, Reliquiarien u. s. w. gehen sollten, um ihnen vielleicht noch einige neue, organisch entwickelte Motive zuzuführen. Denn die gemusterten Wirk- und Webstoffe nicht minder, als die sogenannten heiligen Geräthe waren es eben, in deren Mannigfaltigkeit die Phantasie, in deren stilvoller Ausstattung das Kunstvermögen der verschiedenen Epochen der kirchlichen Kunst einen ebenso glänzenden, als charakteristischen Ausdruck gefunden. Hier gilt es auserlesene reine Formen, edlen, gediegenen Reichthum aufzuweisen.

Endlich sind noch

- d) „die bei der Taufe und Leichenbestattung in Verwendung kommenden Objecte“ anzuführen, auf deren zahlreiche Vertretung ebenfalls Werth gelegt werden muß. Vom Weihbrunn-Kessel und Taufbecken bis zu den Grabmonumenten, Grabplatten und Grablampen soll der Beschauer einen Ueberblick erhalten.

„Wenn wir uns nun von der Kirche selbst zu ihrem Dienste wenden, sind schließlich die Messgewänder in Betracht zu ziehen. Zur Veranschaulichung derselben möge das fein und geschmackvoll durchbrochene Chorhemd neben dem reich durchwebten Brokat der anliegenden Casula oder des saltenreichen Pluviales Platz finden und endlich auch die flatternde Kirchenfahne und der stattliche Baldachin nicht fehlen.

„Es versteht sich von selbst, daß die Weltausstellung nicht ausschließlich den Gegenständen eines speciellen Ritus geöffnet ist. Wir sprechen von einer kirchlichen Kunst im Allgemeinen; das Gesagte bezieht sich daher auf alle unter a), b), c), d) sich einreihenden Gegenstände, welchem Ritus sie angehören mögen.“

Leider aber kann der Berichterstatter nicht verschweigen, daß der hohe Gedanke, der sich in diesem Specialprogramme ausspricht, nicht so gewürdigt und aufgefaßt wurde, als er hätte gewürdigt und aufgefaßt werden sollen.

Im Ganzen mäßig beschied, theils auch zerstreut in anderen Gruppen, hatte man kein umfassendes Bild der kirchlichen Kunst im Sinne des Programms aufgestellt, und mühsam, erdrückt von den anderen Erzeugnissen der Industrie, mußte man die Gegenstände dieser Gruppe zusammensuchen. Selbst die Jury hatte eine schwierige Aufgabe, die Arbeiten für kirchliche Kunst überall herauszufinden.

### Die kirchliche Architektur.

Wenn wir uns zuerst den einschlägigen Baulichkeiten zuwenden, so fanden wir in dem Palaste des Vicekönigs von Egypten das alte Grabmal des Benihaffan, ein Felsengrab aus der 12. Dynastie, welche in das Ende des III. Jahrtausends vor Christus gesetzt wird. Interessant war dabei der, von zwei Säulen getragene Porticus. Man sieht darin den ausgeprägten Vorläufer der griechischen Architektur, daher man diese Säulen als protodorische bezeichnet.

Die Cannelirung der Säulen, ihre stramme Einziehung nach Oben, die Deckplatte, das Gebälke, tragen so sehr das Gepräge primitiver griechischer Kunst, daß man sich sogar leicht zur Annahme verleiten lassen könnte, hier ein griechisches Bauwerk vor sich zu sehen.

Im Innern wird die in Segmentbögen behaute Decke von vier Säulen mit dem bekannten altgyptischen Capital der geschlossenen Lotosblume getragen.

Die Säulen sind polychromirt und die Wände durchwegs mit gemalten Darstellungen geschmückt. Die Lotosblume wird als Symbol der materiellen Welt, die aufstrebende Lotossäule als Sinnbild der emporringenden irdischen Kraft aufgefaßt. Die Aufstellung dieses Felsengrabes war daher sehr belehrend für den Kunstforscher, und große Anerkennung verdient die ägyptische Ausstellungs-Commission, das uralte Denkmal den Besuchern der Ausstellung zugänglich gemacht zu haben.

In demselben Hofe, dem eben beschriebenen Grabmale gegenüber, lag die Moschee, ein mohamedanischer Bau, der zwar keine Copie eines bestehenden Bauwerkes war, sondern ein selbstständiges Werk des viceköniglichen Hofarchitekten Herrn Schmoranz nach Studien der in Kairo gemachten Aufnahmen.

Interessant war bei näherer Besichtigung die constructive Bauweise, der Uebergang vom Viereck ins Achteck und das Aufsetzen der runden Kuppel auf zellenartig vorragende Werkstücke. Die Moschee mit dem schlanken Minaret, dem reichen Leistenwerk auf dem Kuppeldach, dem farbigen Frieß in den vergitterten Fenstern machte einen ungemein günstigen Eindruck, ebenso wirkte der lustige, etwas überhöhte Raum im Innern wohlthuend auf den Beschauer.

Im Innern war ein Umgang im gleichen Niveau mit dem Obergeschoße angebracht, der durch weite und hohe Oeffnungen die Umfassungsmauer der Moschee durchbrach, und das Innere in seiner Höhe wohlthätig theilte. Die Durchführung war streng stilförmig, die Wirkung malerisch, wie überhaupt das ganze Gebäude als eine der hervorragendsten Bauten im Ausstellungsrayon bezeichnet werden kann.

In nördlicher Richtung zwischen dem Ostportale des Ausstellungspalastes und der Kunsthalle stand der Brunnen des Achmet.

Wenn dieses Bauwerk auch strenge genommen nicht zu den kirchlichen Gebäuden zu rechnen ist, so läßt sich doch dieser Votivbau auf das religiöse Gefühl der Wohlthätigkeit zurückführen, welches der Koran an vielen Stellen gegen seine Mitmenschen zu üben lehrt.

Das Bauwerk an und für sich mit seinem reichornamentirten, weit vorspringenden Schattendache, seinem schönen Gitterwerk, den rhythmisch angeordneten Frießen, Alles durch gesättigte und harmonisch gestimmte Farben und Vergoldung gehoben, war ein schönes Beispiel der reichen, malerisch wirkenden Architektur, welche der Orient als mohamedanischen Baustil in Wien zur Ansicht brachte, und zeigte, wie die Kunst einen einfachen, aber humanen Gedanken in schöne, wohlthuende Formen zu kleiden im Stande ist.

Wenn wir hier ein Bauwerk bewunderten, bei dem ein glücklich begüterter Kunstfreund dem Architekten Gelegenheit geboten hat, seiner Phantasie freien Lauf zu lassen, und die Opfer nicht scheute, es prachtvoll durchführen zu lassen, so konnte man in der „Krieau“ ein Beispiel sehen, in welchem sich auch zeigte, wie mit einfachen, primitiven Mitteln ein Bau zur künstlerischen Bedeutung emporgehoben werden kann.

Es war dies die ungarische Holzkirche, von der ungarischen Ausstellungscommission zur Aufstellung der Holzcultur Ungarns verwendet. Diese Kirche war ebenfalls keine Copie, sondern das Resultat von Studien, die Architekt Professor Koch im Szathmarer Bisthum gemacht hat. Sie veranschaulichte uns jenen Typus von Dorfkirchen, welche deutsche Colonisten in den reichen Holzgegenden Ungarns seit ihrer Ansiedlung traditionell erbaut haben.

Obleich eigenartig und bedingt durch das Materiale, haben selbe doch einen der romanischen Architektur verwandten Charakter.

Schon unter Stefan dem Heiligen, später unter Emerich, Andreas II. und Bela IV., also im XI., XII. und XIII Jahrhundert, kamen deutsche Colonisten in das Ugocsäer, Bergher, Marmaroser Comitath und führten hier ihre Holzkirchen, ähnlich den norwegischen Bauten, wie selbe noch heute vorkommen, auf. Charakteristisch ist immer der Thurm mit hohem spitzen Helm und seiner Glockenstube.

Eine Empore läuft im Innern herum und die Decke ist gewölbartig geschalt. Kleine Kleeblatt-Fenster mit Butzenscheiben erhellen spärlich den Raum.

Wenn dieser Bau, wie er im Ausstellungsraume zu sehen war, vollständig kirchlich installirt worden wäre, so hätte die Inneneinrichtung auch Gelegenheit geboten, die originellen Arbeiten, wie sie sich in ihrer traditionellen Einfachheit vererbt haben, zur Anschauung zu bringen, und so einen Vergleich zu gestatten, wie das künstlerische Gefühl für ideale Zwecke auch mit beschränkten Mitteln Gutes und Schönes an verschiedenen Orten zu leisten vermag.

Ein kleiner Tempel in der externen japanesischen Abtheilung aus Zedernholz zeigte uns dagegen wieder eine ganz eigenthümliche Stilisirung der Ausschmückung, wobei Blattwerk, Vögel etc., Broncelöwen, welche stark an die romanische Stilisirung mahnen, als Außenschmuck dienten.

Im Industriepalaste selbst sahen wir zwei Modelle des Tempels Naiku, wo Amaterasu Ohomikami, die Ahnfrau des kaiserlichen Hauses, verehrt wurde, und welcher vor 2025 Jahren erbaut worden sein soll; ferner Gekwu, bestimmt zur Anbetung von Kunirotokachino Mikoto, unseres Schöpfers, vor 1396 Jahren erbaut.

Die beiden Tempel sind ohne allen Schmuck aus Zedernholz hergestellt, mit einem Stroh- oder Rohrdach versehen, und liegen in einem eingefriedeten Raume, der noch mehrere andere kleinere Bauten einschließt. Der erste heißt auch der innere, der zweite der äußere Tempel. Das hohe Alter besitzen jedoch diese Holzbauten nur dem Principe nach, da selbe alle 21 Jahre ganz neu, jedoch vollkommen identisch mit den alten, wieder erbaut werden.

Auch China brachte mehrere Modelle von Pagoden und heiligen Stätten aus Marmor angefertigt.

Interessant war die aufgestellte Betmaschine. An einem einfachen Gestelle, welches durch zwei Querleisten verbunden ist, steht senkrecht eine Achse, um diese dreht sich ein Tambour, roth lackirt, mit ornamentirten, vergoldeten Rändern. An dieser Trommel ist das Gebet mit großen, in Relief gehaltenen, vergoldeten Buchstaben in chinesischer Schrift angebracht. So oft nun die Trommel ungedreht wird, ist das Gebet als gesprochen zu betrachten. Bei einiger Uebung kann man rasch mit der nöthigen Anzahl von Gebeten fertig werden. Es ist dies der höchste Ausdruck des Formalismus, der leider in den meisten Religionen das Geistige überwuchert und so zum Indifferentismus führen muß.

In unmittelbarer Nähe dieser den Europäern fremden Welt trat uns die classische Welt der alten Griechen entgegen. Abgüsse, sowohl von Götterbildern, freilich in meist verstümmeltem Zustande, ferner Bauformen antiker Tempel, und zahlreiche höchst interessante Photographien, unter denen jene vom Erechtheon und Akropolis hervorragten, schmückten die Ausstellung.

Auch Photographien späterer griechisch-byzantinischer Kirchen-Bauwerke zeigten uns die Umwandlung kirchlicher Architektur auf jener Stätte durch die Einführung der christlichen Religion.

Mit Bedauern sah der Kunstforscher diese Reste der höchsten idealen Kunstblüthe zerbröckelt und in Staub versunken; doch der Geist, der so Edles und Schönes geschaffen, er lebt fort und befruchtet noch fortwährend das Kunstbestreben der nachlebenden Generationen.

Angrenzend bot Rußland einige Photographien russischer Kirchen, in jener, man kann sagen, barbarisch-pittoresk ausgestatteten byzantinischen Kunst, in welche später tartarische Formen einbezogen worden sind.

Hervorragend und immer tonangebend für diese Bauten ist die Kathedrale Vasil Blagenoi zu Moskau. Trotz der späteren Einführung des abendländischen Stiles unter Peter dem Großen wurde der alte russisch-byzantinische Stil für Kirchen und kirchliche Gebäude ebenso für ihre Ausstattung beibehalten und wird noch heute cultivirt, wie es das preisgekrönte Concursproject der Kathedrale von

Tiflis, welches vom Architekten Huhn in der russischen Abtheilung der Kunsthalle ausgestellt war, zeigte. Es würde hier zu weit führen, über die architektonischen Leistungen der Jetztzeit auf dem Gebiete des Kirchenbaues in Rußland sich eingehend auszusprechen, nur so viel sei erwähnt, daß die Zeichner, welche in einer ziemlichen Anzahl kirchliche Gegenstände etc. ausgestellt hatten, Vorzügliches leisteten, und unter ihnen die Studien des Architekten Meschmacher besonders hervorragten.

Reichhaltig war die Collection von Cultusbauten, welche uns die Niederlande von Java, und England von Indien in guten Photographien brachten.

Die freistehenden Tempel, die Dagaps, die Pagodenbauten und Grotten-tempel der brahma'istifchen und buddha'istifchen Religion waren gewifs für jeden Archäologen von hohem Interesse.

Noch mehr erschichtlich wurden diese Bauformen durch die Naturabgüffe, welche England aufgestellt hatte.

Geradezu überwuchert von Reliefs, in der phantastischen, barocksten Form erinnerten manche Details, zumal von Friesen, an die spätere romanische Bauweise in unseren Landen.

Pyramidal aufwärts strebend, mit starken, reich verzierten Abfätzen, oft mit Kuppeln geschlossen, von Menschenfiguren, Löwen, Elephanten, Vögeln und anderem Gethiere in Verbindung mit Pflanzenornamenten und geometrischen Linien belebt, zeigt dieser kirchliche Baustil eine Eigenart und einen Reichthum, der uns höchlich überraschen mußte.

Wenn wir in diese Hallen blickten, so staunten wir über den großen Einfluß des Cultus auf das Kunstleben und müssen staunen, welche Schwierigkeiten überwunden worden sind zur Verherrlichung der buddha'istifchen und brahma'istifchen Religion.

Frankreich hatte ebenfalls Zeichnungen und Sculpturen aus dem kirchlichen Gebiete gebracht. „Die Direction der Arbeiten“ stellte Entwürfe und Monographien großer Kirchen aus, unter denen sich die Dreifaltigkeitskirche von Ballu in moderner Renaissance besonders auszeichnete, St. Ambroise, romanisch gehalten, ebenfalls von Ballu, ferner die Liebfrauenkirche am Kreuz von Herel, modern mit Zugrundlage romanischer Bauweise, die Augustinskirche von V. Baltard, originell im Grundrifs, vom Haupteingang sich gegen den Chor erweiternd, mit einer schönen Kuppel geschlossen.

Die St. Bernhardskirche von August Maigne, ein französisch-gothischer Bau, eine Synagoge in der Siegesstraße, romanisirend von Darcollier.

Die Jofeskirche, französisch-gothisch, von Ballu, welcher Architekt große Kirchenbauten im modernen Renaissance- im romanischen und gothischen Stil aufzuführen Gelegenheit hatte, ist gleich bedeutend. Beachtenswerth ist weiter die St. Laurentiuskirche vom Architekten Bufeux, welcher dabei ins XV. Jahrhundert zurückgegriffen hat, Fischblasen-Maßwerk in den vielgetheilten Hauptfenstern und ein zierlicher durchbrochener Dachreiter beleben das Kirchengebäude. Auch ist die Kirche St. Pierre de Montrouge von Vouidremer mit dem Ciborienaltar im Querschnitt sehr anerkennenswerth.

Außerden sind schöne Reliefskizzen aus der Klothildenkirche und Wandmalereien, Farbenskizzen zu Glasfenstern für die Dreifaltigkeitskirche von Oudinot, Skizzen für die Zwickelbilder auf Goldgrund von Barrial ausgestellt gewesen. Ein schön in Farben ausgeführtes Travée aus der Dreifaltigkeitskirche vom Decorationsmaler Benuelle, Plafonds-Farbenskizzen für St. Rochus, vom Maler Roger zur Ausstellung geschickt haben viel Beifall gefunden.

Portugal hatte ein Tableau vergleichender Pläne von Dombauten, welche J. da Silva zusammengestellt hat, gebracht. Dabei waren vor Allem die Kathedrale du Porto, de Lisbonne, Aleçaca Braya und Batalha bemerkenswerth; mittelalterliche Kirchen, dreischiffig mit polygonem Chor und Kapellenanbauten.

In der amerikanischen Abtheilung trafen wir auf Photographien von Kirchen, in welchen die englisch-gothische Architektur beibehalten und meist in Rohbau aufgeführt ist. Ein Zeichen auch hier, wie Amerika vertraut mit dem Leben und Geiste des Mutterlandes ist, das es gründete und dann bevölkerte. Wir haben diesen englisch-deutschen Geist und Charakter auch in anderen Richtungen der Industrie und Kunst wahrgenommen.

Vor der Südfront des Industriepalastes westlich gelegen, nahm ein gothisches Bauwerk unsere volle Aufmerksamkeit in Anspruch. Es war dies der Ueberbau eines Grabmales; die Tumba durfte auf ausdrücklichen Befehl des Herrn Generaldirectors nicht aufgestellt werden, wodurch dieser Bau dem Publicum im Allgemeinen unverständlich geworden ist.

Eine Stufenanlage bildete den Unterbau; der Aufbau selbst wurde von sechs Säulen getragen, in dessen mit steilen Giebeln abgeschlossenem Hauptdach sich vier Giebel, die sich über die spitzbogigen Oeffnungen erhoben, einschnitten.

Die sechs geschliffenen Säulenschäfte waren aus prachtvollem Rosagränit, der aus Sachsen herbeigeschafft wurde, angefertigt, Basen und Capitäle, Figuren und Ornamente, Dach und Giebel, die Rippen des inneren Gewölbes etc. waren harter, feinkörniger Sandstein.

Dieses für jeden Fachmann sehr beachtungswerthe Werk ist aus der Steinmetz-Werkstätte des Herrn Baurathes Anton Wasserburger in Wien hervorgegangen und eigens für die Weltausstellung angefertigt worden. Es gab Zeugniß von der Vorzüglichkeit der Steinmetzarbeiten auf dem Wiener Platze und zeigte eine besondere Reinheit der Arbeit sowohl in den Werkstücken, als auch in der reichen bildnerischen Ausschmückung.

Ebenbürtig reichte sich die für die neuerbaute Fünfhauer Kirche bestimmte, freistehende Kanzel aus Sandstein, welche an der Offseite der Rotunde aufgestellt war, an.

Originell erfunden, mit interessantem Steinschnitte an der freistehenden Stiege, vorzüglich ausgeführt, sowohl in dem figuralen als ornamentalen Theile gehörte dieses Object der kirchlichen Architektur mit zu den besten, was die Ausstellung zeigte, und wird immer ein Kunstschmuck der neuen Kirche bleiben.

Der Schalldeckel, aus geschnitztem Eichenholz, und das Stiegegitter, aus Metall vorzüglich gearbeitet, zeigten die Eigenthümlichkeit des Materiale. Der Bildhauer Schönthaler hat in diesem Werke gezeigt, welches Verständniß für stilistische Formen mit Rücksicht auf das Materiale in den Ateliers der Wiener Bildhauer zu finden ist.

Man kann dieses Werk als mustergiltig für die gothische Architektur ansehen.

Eine bedeutende architektonische Arbeit in der Rotunde war weiter der metallene Aufsatz auf dem Walm eines steilen, gothischen Kirchendaches. Er ist von Saeger, Bildhauer in Paris, entworfen und modellirt; reich mit Ornamenten und Figuren in Blei und Kupfer getrieben und zeigte jene charakteristischen Formen, welche man als französische Gothik insbesondere bezeichnet.

Ebenfalls in der Rotunde stand der Aufbau einer Kanzel aus Eichenholz der Gebrüder Goyers aus Louvain in Belgien.

Reich ornamentirt, mit figuralischem Schmuck belebt, schlank aufgebaut, von sehr wohlthuenden Verhältnissen, in ausgefuchtem Eichenholze fleißig und flott gearbeitet, verdiente diese Kanzel umfomehr Anerkennung, als Belgien gerade in dieser Beziehung mitunter sehr unglücklich stilisirte Arbeiten aufzuweisen hatte, die fetsam contrastiren mit den reichen, mittelalterlichen Bauten, welche die Städte Belgiens in großer Anzahl schmücken.

An diese großen Werke der Architektur reihten sich als Bauten noch die Altäre an. Leider waren aber dieselben im Ganzen nicht stark vertreten.

Eduard Stehlik aus Krakau hatte in der Gallerie für Glasgemälde einen spätgothischen Altar aus feinkörnigem Sandstein ausgestellt. Derselbe war von guter

Zeichnung, fleißig und fauber gearbeitet, sowohl in den Gefüßgliedern, als auch in der Ornamentik reich und tüchtig ausgeführt. Die drei Felder, welche mit gemalten Bildern auf Goldgrund ausgefüllt waren, dürften bei einer definitiven Verwendung durch polychromirte Reliefs ersetzt werden müssen, was dem Stile entsprechender wäre als die gemalten Darstellungen.

In nächster Nähe dieser Arbeit stand ein ziemlich großes Modell eines reich detaillirten Altars aus Sandstein von Neuwirth aus Meidling bei Wien.

Ogleich manche Fehler in Bezug auf die Gliederung vorhanden waren, so war die große Arbeit doch für einen einfachen Arbeiter ein verdienstvolles Werk, und zeugte von anerkennungswerthem Kunststreben.

Der in Gypsmarmor ausgeführte musivische Tabernakelaltar, welchen Ignaz Heinze aus Wien in der englischen Kirche ausgestellt hatte, und dessen Aufsatz mit emailirten Platten geschmückt war, kann nicht zur Nachahmung empfohlen werden, denn die kirchliche Kunst soll im Material vor Allem echt sein. Sind die Kosten für Marmor zu hoch, so nehme man Sandstein oder Holz, selbst weiches, wenn polychromirt, ist richtiger in der Anwendung als dieser nachgeahmte Marmor, welcher doch immer auf den ersten Blick als unecht zu erkennen ist.

Friedrich Pichler aus Wien stellte daselbst einen Renaissance-Altar mit polychromirten Figuren aus. Hier wurde das in der Renaissance- und Zopfperiode allgemein angewendete Mittel, Holz durch Anstrich in Marmor zu verwandeln, beibehalten. Der ganze Bau, sowie die Figuren waren aber recht mittelmäßig und können keine weitere Würdigung für sich in Anspruch nehmen.

Viel besser und von ruhiger Wirkung war der spätgothische Altar von J. Munter aus Karnad in Tirol. Hier war das Holzwerk reich vergoldet und durch verständige Polychromie gehoben.

In der Rotunde war ebenfalls ein spätgothischer Altar von Gregor Zavadil aus Znaim aufgestellt, welcher in ganz richtiger Polychromirung und Vergoldung eine ganz treffliche, einheitliche Wirkung machte.

Ein großer Renaissance-Altar von Ildebründ Károly aus Pest lehnte an einem Pfeiler der Rotunde.

Es war geradezu jammervoll anzusehen, wie das weiche Holzwerk durch einen ganz miserabel ausgeführten Anstrich das Ansehen von Marmor und Malachit erhalten sollte. Die großen Figuren strahlten ganz in Vergoldung und schienen als Beispiel aufgestellt worden zu sein, wie man es nicht machen soll, denn der ziemlich gute Entwurf war durch den Anstrich total um seine Wirkung gebracht worden.

Auch aus München war ein wenig wirkungsvoller Renaissance-Altar von Hans Vordermayer in der Abtheilung des deutschen Reiches aufgestellt.

Die bekannte Mayer'sche Kunstanstalt hatte sehr bedeutend ausgestellt, und war von vornherein zu erwarten, daß eine so renommirte Anstalt Bedeutendes leisten werde.

Großartig angelegt und reich durchgeführt, machte ein durch Vergoldung und Polychromie gehobener romanischer Altar eine bedeutende Wirkung, doch war das Ganze zu hoch aufgebaut gewesen, was bei Altären romanischen Stils nicht passend und nicht richtig ist; der romanische Stil will mehr die Breite als Höhe betont wissen und unterscheidet sich dadurch von den auftretenden gothischen Altar-Bauwerken.

Auf die zahlreichen anderen Arbeiten dieser Anstalt kommen wir im Verlaufe unserer Besprechung am passenden Orte noch zurück.

Mustergiltig aufgelöst dagegen war ein romanischer Altar aus Bronze von Pouffilque Rufand aus Paris.

Freilich ist hier edles Material mit reicher feiner Ornamentirung, die eben in Bronze schön ausgeführt werden kann, verwendet; hiezu kommen noch die schönen Emails und die geschmackvolle Adjustirung mit den ebenso reich durchgeführten Leuchtern. Die feine Vergoldung und Ziselirung, Alles wirkte zusammen,

um die Wirkung des Objectes hervorzuheben und als ausgezeichnet erscheinen zu lassen.

Noch gehören zu den Aufbauten die Orgeln, aber aufer der Orgel von Steinmeyer & Comp. aus Oetting in Baiern, welche für die Brigittener Kirche bestimmt ist, und sich durch ein schön entworfenes Gehäuse auszeichnet, ist von anderen Fabrikanten auf das Aeufere wenig Sorgfalt verwendet worden.

Eine mit Weiss und Gold staffirte Tischlergothik, wie man sagt, fand sich am häufigsten und zeigte, das die Orgelbauer auf die äufere Ausstattung ihrer Werke auch heute noch, trotz der hohen Anforderung, die man heute an jede Arbeit, die höheren Zwecken dienen soll, stellt, wenig Gewicht legen.

### Die kirchliche Sculptur.

Von Sculpturen war die aus Tiroler Marmor gemeisselte, in der englischen Kirche aufgestellte Statue der Madonna, die Schlange zertretend, von Christian Thöni aus Brixen, sehr schön aufgefaßt und edel und fein durchgeführt.

Auferdem waren von demselben noch eine Immaculata aus Marmor und eine Madonna mit dem Kinde aus Holz ausgestellt, beide sehr anerkennenswerthe Arbeiten.

Vor dem Gypsaltare in der englischen Kirche stand ein gestrecktes schwarzes Kreuz auf reich ausgestattetem Sockel vom Stift Seitenstätten. Der Christus mit den vier Evangelisten aus Elfenbein, die Engel und Beigaben ebenfalls in Elfenbein ausgeführt, müssen als vorzügliche Arbeit dieser in unserer Zeit so sehr vernachlässigten Kunst anerkannt werden.

Es wäre wohl zu wünschen, das dieses edle Material, welches sowohl im Mittelalter als auch in der Renaissance eine so bedeutende Verwendung gefunden hat, wieder zu Ehren käme.

Freilich, die heutige Forderung „nur billig“, hindert die Neubelebung dieser edlen Kunst, da sowohl das Material an und für sich als auch die Arbeit in selbem niemals billig zu beschaffen ist, und solche Arbeiten nur durch tüchtige und geübte Künstler, gleichfalls schon des kostbaren und edlen Materiales wegen, ausgeführt werden können.

Mehrere polychromirte Figuren aus Holz gehörten mehr dem Handwerk als der Kunst an.

Dafür ragte aus Allen mustergiltig eine große Madonnenstatue aus der Mayer'schen Kunstanstalt in der deutschen Abtheilung (München) hervor. Die an und für sich vorzügliche Bildhauer-Arbeit war in wunderbarer Weise durch eine reiche, stofflich gehaltene Polychromie gehoben, und gab ein schönes, nachahmungswürdiges Muster, wie die Form durch Farbe zu einer Gesamtwirkung geführt werden kann, ein Vorzug, welchen wir an alten Meisterwerken oft mit Neid bewundern.

Auferdem waren eine große Anzahl schöner, wenn auch einfacher polychromirter Figuren aus Holz und aus Masse aus dieser Anstalt ausgestellt worden. Erwähnenswerth ist darunter der Kreuzweg, der für Kirchen mit seiner Renaissance-Umrahmung einen schönen Schmuck abgeben kann.

Eine ziemlich große Engelfigur aus Zinkguß dagegen, sehr wohlthuend in Kupferbronze staffirt, war beachtungswerth, namentlich für Außenverwendung in Kirchen und Kapellen. Eine ebenso behandelte Engelfigur stand auch in der französischen Abtheilung, von der „Direction der Arbeiten“ aufgestellt. In der Gallerie für Glasgemälde sah man ein recht schön modellirtes, in Farbe staffirtes Christuskind aus Wachs von Julius Talrich aus Paris.

### Die kirchliche Glasmalerei.

Wir kommen nun zu einer anderen Richtung der kirchlichen Kunst. Eine große Bedeutung haben nämlich in neuerer Zeit die Glasgemälde in der kirchlichen Kunst wieder erlangt. Nachdem diese Kunst lange ganz abhanden gekommen

war, wurde selbe durch das fleißige Studium der mittelalterlichen Monumentalwerke wieder wachgerufen. Vor Allem hatte das neue Aufblühen der gothischen Architektur diesen Schmuck, als Hauptbedingung eines kirchlichen Baues, in seiner Wirkung betont, und so entstanden wieder nach kleinen Anfängen und mißverstandenen Versuchen einzelne Glasgemälde, bis sich allmählig eine Entwicklung zeigte, die Werke herstellte, welche mit den alten wetteifern konnten.

Hat man in München unter dem großen Kunstkönig Ludwig den falschen Weg eingeschlagen, auf einer Platte ganze Gemälde darzustellen, und selben den Charakter von durchsichtigen Oelgemälden zu geben versucht, so ist man später auf den richtigen Weg gelangt, das Glasgemälde musivisch zu behandeln, in der Composition Rücksicht auf Fensterconstruction zu nehmen und ein Glas beizuschaffen, welches durch seine Stärke den äußeren Witterungsverhältnissen widersteht, das Tageslicht nur durchschimmern läßt und doch intensiv und reichhaltig in den Farbennuancen sein kann.

Die Generaldirection hat diesem Zweige der Kunstindustrie mit guter Beachtung seines modernen Charakters eine eigene Gallerie in der Krieau bauen lassen, und so für Glasgemälde einen internationalen Sammelpunkt geschaffen. Leider haben bedeutende Anstalten ihre Anmeldung zurückgezogen, wodurch Lücken in der Gallerie entstanden sind, die störend auf die Gesamtausstellung wirkten.

Zwei große Glasgemälde von mehr als 40 Fuß Höhe sind nun vor Allem zu beachten.

Es sind dies das für Mödling bestimmte große Fenster, welches J. Neuhauer aus Innsbrück ausgestellt hat, und jenes von F. X. Zettler aus München, welches eigens für die Ausstellung angefertigt wurde.

Das Mödlinger Fenster wirkt durch die einheitliche Composition von Professor Klein, während Zettler darauf bedacht war, das Fenster auch im Nothfalle theilen zu können, und so auf die einheitliche Gesamtwirkung nicht das ganze Gewicht legen konnte.

Während man im Mödlinger Fenster die ausgeprägte Manier des Professors Klein, der sich zumal am Rhein und in Holland die Anerkennung der dortigen Fachmänner erworben hat, sogleich erkennt, machen sich im Zettler'schen Fenster die Studien nach Fiesole mit den einfachen, in langen Linien abfallenden Gewandungen geltend.

Farbenprächtig sind beide und Zettler hat mit Verständniß auch solche Gläser zu benützen gewußt, die schon an und für sich eine sanfte Abtönung vom lichten in den tieferen Ton haben.

In alten Glasgemälden, ich erinnere an die schönen Fenster in Viktring aus dem vierzehnten Jahrhundert, ist die Verwendung von abgetöntem Glas an vielen Stellen ersichtlich, so bei dem Fisch als Helmzier, der am Kopfe bläht, gegen die Schwanzspitze tiefroth nuancirt ist.

Neuhauer hatte außer dem Mödlinger Fenster noch zwei kleinere schlanke Fenster für St. Valentin, ein streng romanisches für Großmartin in Cöln und ein Renaissancefenster, schön in der Composition und Färbung, gebracht.

Meyer's Neffen aus Böhmen haben keine fachmännische leitende Hand, daher die Glasgemälde, welche sie ausstellten, den ersten Anforderungen unserer Zeit nicht genügen konnten; auch Heilig in Wien hat nicht die richtige Manier. Die Bilder sahen zu porzellanartig aus. Das Glasgemälde aber hat in den meisten Fällen von der Entfernung zu wirken.

Geiling aus Wien hat im letzten Momente seine Anmeldung zurückgezogen, was sehr zu bedauern war. Uebrigens waren von ihm die großen halbkreisförmigen Fenster am Süd- und Nordportal, welche die bedeutende Stellung des Künstlers in der Glasmalerei genugsam zeigten.

Die deutschen Glasmaler haben kleinere Glasgemälde gebracht; die meisten Künstler aber haben ihre erste Anmeldung später zurückgezogen, weshalb diese

Richtung der deutschen Kirchenkunst nicht so ganz gut vertreten war, als man nach den Anmeldungen hätte glauben können. Meist der spätgothischen Richtung angehörig, sind besonders die Umrahmungen der deutschen Bilder stark verzopft, die Figuren sind zu stark ausgefleischt. Kellner aus Ulm hat ein altes Glasgemälde so gut imitirt, daß man es in der That für ein altes halten konnte. Einzelnes der deutschen Glasmaler war übrigens ganz anerkennungswerth.

H. Dobbeltaire aus Brügge hat den Stammbaum Christi in romanischer Weise hergestellt, und hier durch Retouchirung der Scheiben dem Alter nachgeholfen. Allein wenn man die Delicateffe der alten romanischen Ornamente, wie z. B. die von N. Kreuz bei Baden kennt, so sah man hier, daß dem Ornamente die Zartheit und feine Detaillirung fehlt, welche die alten Kunstwerke so sehr auszeichnet. Die Figuren waren aber gut stilisirt, nur die Madonna mit dem Christuskinde stand nicht ganz im Einklange mit den übrigen Figuren.

Walravens aus Brüssel war nicht bedeutend.

Obwohl Frankreich mehrere große Bilder erst im letzten Momente abgemeldet hatte, war es doch gut vertreten, aber zeigte weniger Einheit als Deutschland und Oesterreich und vertrat alle möglichen und unmöglichen Richtungen.

A. Luffon & Leon Lefevre aus Paris stellten ein romanisches Fenster aus, vorherrschend in Blau, brillant in den Farben, emailartig wirkend, in Zeichnung, Ornament und Raumeintheilung streng stilistisch durchgeführt.

Ein kirchliches Renaissancefenster, die Magdalena und die drei Frauen beim Grab Christi, war zwar äußerst brillant in der Farbenwirkung und delicat in der Ausführung, allein es überschritt vollständig die Grenzen der Glasmalerei und war ein durchsichtiges Oelbild. Die Darstellungen, landschaftliches Beiwerk und architektonische Umrahmung, waren ganz naturalistisch aufgefaßt; der Effect war es, der hier erstrebt fein wollte.

In einem glücklichen Gegenfatze zu diesen Glasgemälden stand jenes von Attin aus Chartres. Es war eine vorzüglich gelungene Imitation eines Glasfensters aus St. Quentin, dem XVI. Jahrhundert angehörig, und stellte die Enthauptung der heiligen Barbara vor, mit gleichzeitiger Darstellung von auseinander liegenden Epifoden. Hier wurde, um das Alter täuschend nachzuahmen, auch retouchirt, eine Manier, welche die Franzosen gerne bei neuen Glasgemälden ausführen. So sind die Fenster der neu erbauten Kirche von St. Denis bei Paris durchweg alt gemacht. In Deutschland und Oesterreich scheut man sich vor solchen Kunstgriffen und überläßt die Patina der Zeit.

Lorin hatte ein Bild im romanisirenden und eines im Renaissancestil gebracht. Die Gemälde waren gut, aber standen nicht in erster Linie.

Didron aus Paris hingegen hatte im „Schiff Petri“ ein ganz vorzügliches Werk geliefert, nur waren die Figuren etwas zu gedrängt und zu groß für das Format.

Prächtig und charakteristisch sind die Köpfe, reich und in vorzüglicher Farbenwirkung die Gewandungen gewesen. Das Schiff ist mit „Cie“ gezeichnet und durch kleine Thürmchen decorirt. Die farbigen ornamentalen Fenster, welche Didron ausstellte, waren von sehr brillanter und doch harmonischer Farbenwirkung und gut stilisirt.

Eine unmögliche oder wenigstens nicht zu billigende Richtung für Glasgemälde vertrat das große Sensationsbild von Charles des Granges zu Clermont Ferrand, „der letzte Curaffier“ aus der Schlacht von Reichshofen, auf einem Schimmel, nahezu in Naturgröße und so naturalistisch als möglich gemacht.

Die sensationelle Absicht drängte sich in diesem Vorwurfe auf den ersten Blick auf; und man muß Mühe und Arbeit bedauern, die auf eine so verfehlte Arbeit angewendet worden sind. Solche Geschichten sind so wenig geeignet für Glasfenster, als der Egyptograph im schwarzen Frack mit Notizbuch und Griffel unter ägyptischen Alterthümern, welchen Befnard aus Lyon ausgestellt hat. Ebenso gehört das Glücksrad mit den fünf nackten Frauengestalten der Zeichnung nach in das „Journal amusant“.

Nicht unerwähnt kann ich das in dieser Halle aufgestellte heilige Grab von E. Zbytek aus Olmütz lassen. Es war dies das Prototyp jener kirchlichen Ausstattung, welche von Mefsner und Kirchenpräpften protegirt, von den fogenannten Kirchenstiftirern ausgeführt und von der gläubigen Landbevölkerung bewundert wird.

Die glitzernden Glasstücke, von rückwärts beleuchtet, in einer dunklen Ecke der Kirche aufgestellt, wirken mysteriös und erwecken ein gläubiges Grufeln. Leider werden solche Ausstattungen vom Clerus weit mehr als die wahre kirchliche Kunst, die dem Gesetze der Schönheit und Erhabenheit entspricht, cultivirt. Es ist daher nicht zu verwundern, das Laien und Geistliche, namentlich vom Lande, Nachfragen nach diesem Werke hielten und gewifs Bestellungen gemacht haben.

Den musivischen Glasmalereien zunächst stehen die Mosaiken, sowohl die antiken aus Marmor, als auch die moderneren aus Glaschmelz.

Wir können in dieser Richtung nur einen Aussteller und seine Ausstellung allein nennen; freilich hat dieselbe einen wahrhaft internationalen Namen. Es ist dies die Exposition von Dr. Salviati aus Venedig.

Ganz Europa kennt seine Arbeiten, schätzt sie hoch und Aufträge kommen aus aller Herren Länder nach Venedig, wo am Canal Grande seine Kunstanstalt liegt, zu welcher Murano das Material liefert. Der Kampf, welchen Salviati führte, um diese beinahe verschollene Kunstindustrie wieder ins Leben zu rufen, war schwer und langwierig, aber siegreich wurde er ausgefochten, frisch steht heute dieser Kunstzweig da, voll Anerkennung von Fachmännern und der gebildeten Laienwelt

Salviati greift zurück auf die ältesten Vorbilder. Facsimile aus Katakomben von Torcello zu Neapel, dem VI. Jahrhunderte angehörig, ein schöner Fries und die Figuren von St. Nicolaus und St. Marco, aus der Santa Sofia in Constantinopel, ein Fries aus Monreale in Palermo und aus Rom, eine Madonna aus der Capelle dei Mascoli zu St. Marco in Venedig, byzantinische Arbeiten aus Ravenna, aber auch vorzügliche Arbeiten aus unserer Zeit bis zu den modernsten, hatte Salviati in seiner interessanten Exposition ausgestellt. Die große Figur der Minerva im Vestibule der Kunsthalle nach Professor Laufberger's Entwurf dürfte eine der letzten Arbeiten gewesen sein, die aus dieser Kunstanstalt hervorgegangen sind.

Mit ruhigem und stolzem Bewusstsein kann Salviati auf sein jahrelanges, mühevolleres Streben und Ringen zurückblicken, er hat keinen Rivalen, und hätte er einen, so würde er doch immer den ersten Platz einnehmen. An anderer Stelle wird noch Salviati's hervorragendes Wirken seine Anerkennung finden, da außer den Mosaiken auch die ganze schöne Glasindustrie, in welcher Venedig als Specialität einzig dasteht, in seiner Exposition in reichhaltigstem Maße vertreten war.

Die Mosaikarbeiten des Vaticans sind verdienstvoll, reichen aber in monumentalem Größenumfang nicht an die Salviati's.

### Die kirchliche Plastik.

Einen weiteren, höchst wichtigen Zweig der kirchlichen Kunst bilden die Metallarbeiten, zu welchen sowohl die aus Gold und Silber gefertigten Paramente, als auch jene aus Roh- und Gelbgufs, aus Zinn, Eifen und Blei gefertigten Arbeiten zu rechnen sind.

Vor Allem haben sehr beachtenswerthe Leistungen der Wiener Kunstindustrie, zumeist die von Josef Chadt gefertigten Emailplatten, welche die vom Prager Dombau-Verein ausgestellten Reliquiare zieren, die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Es waren dies die größten Emailplatten auf der Weltausstellung

gewesen und von einer Reinheit in Flufs, wie selbe kaum schöner gemacht werden können. Das Email wird in Wien erst seit dem festen Auftreten der Gothik bei kirchlichen Werken cultivirt, und Chadt war es, der nach vielen angefirengten Versuchen endlich das Email zu einer solchen Vollkommenheit brachte, dafs er in Mitte der großen Concurrrenz auf der Weltausstellung unbedingt den ersten Platz einnahm. Ueberhaupt waren die sechs Reliquiare, sowohl was Zeichnung als Ausführung betrifft, ganz vorzüglich und gereichen der Wiener Kunstindustrie zur hohen Ehre.

Diesen Arbeiten zunächst standen die vom Linzer Dombau-Vereine ausgestellten Kirchenutensilien aus dem Atelier der Herren Brix & Anders, ein schönes Partikelkreuz mit den vier Evangelisten in Email translucide, Christus aus Elfenbein, dann Leuchter und verschiedene andere Kirchengeräthschaften.

Brix & Anders hatten übrigens auch in der österreichischen Abtheilung selbstständig eine bedeutende Collection ausgestellt. Monstranzen, Kelche, Ciborien, Lampen, Leuchter, Weihrauch-Fäfschen, Kännchen, aus edlem und unedlem Metall meist vergoldet, sind nach Entwürfen der ersten Wiener Architekten, welche sich der kirchlichen Richtung gewidmet haben, ausgeführt worden.

Stilfrenge und Ernst zeichnete dieselben aus; auch die technische Arbeit der Gufs, die Ciselirung, das Email etc. verdienen alle Anerkennung.

Franz Ludwig Adler aus Wien hatte ebenfalls eine ganz gute Exposition von Paramenten gebracht, jedoch stehen diese Erzeugnisse weit hinter jenen von Brix und Anders.

Der von den Wiener Kunstindustriellen noch immer wenig beachtete Fundamentalsatz, dafs der gute Entwurf, d. h. die Zeichnung die Hauptsache ist, zeigte sich leider nur zu häufig in dieser und mancher anderen Branche und drückte den Werth der Kunstzeugnisse trotz guter technischer Ausführung gar sehr herab.

Aus den Provinzen hatten Albert Samaffa und N. Schreiner (Laibach) Kirchenutensilien gebracht. Die Arbeiten des Ersteren zeichneten sich durch gute Technik, schöne, stilistische Form aus während die Schreiner's sowohl in dessen eigenem Interesse, als auch in dem des guten Geschmackes besser weggeblieben waren.

Matzener aus Wien hatte einige schön gearbeitete Gefäfsse für katholischen Cultus zur Ansicht gebracht.

Eine Filigranmonstranze aus Silber, mit Edelsteinen besetzt, von Stefan Jestovitz, verdiente die volle Aufmerksamkeit, die ihr entgegen gebracht wurde, wegen der schönen und mühevollen Arbeit, wie auch der Präcision in der Detailausführung.

Wenn man dabei noch berücksichtigt, dafs der Aussteller selbst nur Arbeiter ist und nur in den freien Stunden an diesem Werke arbeiten konnte, so verdient die Liebe zu seinem Metier, die Ausdauer und Selbstverleugnung, das Opfer aller freien Stunden durch mehr als ein Jahr, um dieses aus vielen Hundert zusammengesetzten Theilen bestehende Werk zu vollenden, alle Anerkennung. Es zeigt sich dabei, dafs, wenn der Arbeiter unmittelbar Interesse an seinen Ausführungen hat, das Kunst-Handwerk rasch wieder so aufblüht, wie es im Mittelalter und der Frührenaissance der Fall war.

Rufsland hat in Pastinkoff und Klebnikoff zwei sehr strebsame Firmen, die speciell in der russisch-byzantinischen Kunst Vorzügliches leisten.

J. Willmatt Sohn aus Lüttich hatte sonderbarer Weise seine Reliquiare in der Kunsthalle ausgestellt. Es waren dies vorzügliche Werke der höheren Kunstindustrie mit ausgezeichneten Emails, reicher, schöner Detaildurchführung.

Von A. Bourdon de Bruque aus Gent stand in der Rotunde eine vorzügliche Collection von Kelchen, Monstranzen, Reliquiaren, Partikelkreuzen etc. aus edlem Metalle, reich mit Email und Edelstein geschmückt, durchwegs im gothischen Stile.

Weniger Beachtung wurde den aus Gelbguss hergestellten Leuchtern, Lampen, Altarkreuzen geschenkt, aber auch diese Utenfilien sollen nach guten Zeichnungen ausgeführt werden, um selben einen künstlerischen Werth bei dem weniger edlen Metalle zu geben.

Aus dem deutschen Reiche ist überhaupt verhältnismäßig wenig in der Richtung der kirchlichen Kunst ausgestellt gewesen.

Elfter aus Berlin brachte romanische Candelaber aus Bronze, vergoldet, mit Glaspasten und kaltem Email gefehmückt. Sie standen vereinzelt da.

Aus München stellte R o c k e n s t e i n Leuchter, Monstranzen, Mefskännchen in dem bekannten Münchener gothifchen Stile aus; ferner R. S t a e b l e in modern romanifcher Richtung; W ö r i n g eine Collection von Grablaternen und Lampen; K u r z aus Stuttgart Zinngefäße, mittelalterlich, aber ohne besonderen künstlerifchen Werth.

A. D e l h u s aus Strafsburg hatte Kronleuchter aus Bronze, R e n k r o p aus Westphalen Gefäße, K u n n e aus Altena Silbergefäße von ganz guter Arbeit ausgestellt.

Was Frankreich betrifft, fo hält die diesjährige Ausstellung keinen Vergleich mit der Ausstellung vom Jahre 1867 auf heimifchem Boden und jener im Jahre 1870 in Rom, wo Frankreich in dominirender Weife vertreten war, aus.

Pouffielque R u f a n d aus Paris hatte freilich an und für sich glänzend ausgestellt und repräsentirte die kirchliche Richtung Frankreichs in dieser Branche in hervorragender Weife. Brillant, reichhaltig und mit besonderem Chic, sowohl im Entwurf als in der Ausführung, zeigten diese Arbeiten eine hohe Stufe der Vollkommenheit.

Kelche, Kreuze, Monstranzen, Bischofsstäbe, Candelaber, Reliquiare, ein ganzer Altar, Tabernakel, kurz Alles, was an Metallarbeiten für die Kirche nothwendig ist, hatte dieser bedeutende Industrielle gebracht. Auch war das Ganze sehr günstig und übersichtlich aufgestellt.

Vorwiegend waren dieselben im romanifchen Stile durchgeführt, der gothifche Stil selbst, wo er Anwendung gefunden, lehnte sich an die Frühperiode an und zeigte Verwandtschaft mit der romanifchen Stilperiode, besonders im Detail.

Nicht zu leugnen aber ist das Bestreben nach Effect und Bestechung durch pikante Details. Das Raffinement in der Anordnung und Anfertigung spielt in der französifchen Kunstindustrie immer eine hervorragende Rolle, selbst Gegenstände, welche mit vollem Ernst empfunden werden sollen und welche Stiltrenge verlangen, werden mit jener blendenden Ausstattung versehen, wie Toilettegegenstände der Damenboudoirs.

Der bestechende Geschmack, der den Franzosen eigen ist, hilft ihnen über alle stilistifchen Schwierigkeiten hinweg, woher es auch kommen mag, daß kein Stil strenge und consequent durchgeführt wird und jedem Stil das Gepräge des specififch französifchen anhaftet. Denn auch die erwähnte bedeutende Collection kirchlicher Kunst war mehr brillant als ernst, mehr pikant als strenge, mehr auf Effect als auf ruhige Würde berechnet; bestach daher den Laien mehr als jede andere Exposition in dieser Branche, ohne aber dem Kenner vollkommen wohl gethan zu haben.

Aus Spanien waren ein prachtvolleres, reich ausgestattetes Vortragekreuz in reicher gothifcher Metallarchitektur mit Nischen, Baldachinen und figurenreicher Ornamentik und Gesimgliederung, dann zwei große Leuchter, moderngothifch, ein emallirtes Broncekreuz, maffig gehalten, von Francesco de P. I f a u r a aus Barcelona zur Ausstellung gebracht worden und bewiesen, daß eine einmal in einem Lande festgewurzelte Kunst auch durch Krieg und Revolution nur schwer auszurotten ist.

England, welches doch in kirchlicher Ausstattung Vorzügliches leistet und den eigenthümlich ausgeprägten gothifchen Nationalstil festhält, hat sich mit Ausnahme von Fliesen, die für Kirchenpflaster verwendbar sind, und einigen Bronce-

leuchtern und Pulträgern gar nicht an der Ausstellung kirchlicher Kunstarbeiten theilhaftig.

### Die Kirchenstoffe.

Schließlich bilden die kirchlichen Stoffe und Stickereien eine hervorragende Branche der kirchlichen Kunst.

In erster Linie steht heute schon Oesterreich und gebührt seit Jahren der Giani'schen Kunstanstalt in Wien vor Allen das Verdienst, diese gewerbliche Richtung wieder zu Ehren gebracht zu haben.

Giani, einer der wenigen Industriellen Oesterreichs, welche ihr Fach nicht nur als gewinnbringendes Geschäft betreiben, sondern auch Interesse, Verständnis und Liebe für dasselbe haben, wurde oft prämiirt und hat aller Orten, besonders im Auslande, Anerkennung gefunden.

Vor Allem war er bestrebt, die verrotteten Arbeiten, die leider als letzte Ableger der Zopf- und Rococoperiode die Branche lange beherrschten und in naturalistischen Blumenmustern ihre einzige Aufgabe fanden, zu beseitigen. Giani's erstes Auftreten fiel in jene Periode, wo der bekannte Canonicus Dr. Pock die reichhaltigen mittelalterlichen Originalmuster bekannt machte, und die kirchliche Kunst, durch das Studium der Archäologie geläutert und durch das Eingreifen talentvoller Fachmänner durchgebildet, in allen Zweigen stilistisch reformirt wurde. Merkwürdiger Weise nahm der Clerus, zumeist der österreicherische, an dieser Umgestaltung wenig Antheil, sondern blieb bei den zopfigen Formen und den großgeblumten Mustern, und bei den in Oel gemalten statt gestickten Heiligenfiguren, lehnte vor Allem die Einführung der alten faltigen Schnitte ab, und behielt mit Zähigkeit die hohen, zugespitzten Infeln, womöglich ganz aus Goldstoff und dergl. mehr.

Unter solchen Verhältnissen und von den Hauptfactoren nicht unterstützt gehörte eine große Selbstverleugnung dazu, um trotzdem das als besser Erkannte durchzuführen. Theilweise wenigstens ist es auch gelungen, einzelne geistliche Herren zu gewinnen, allein die große Menge bleibt noch immer bei der verzopften, ausgearteten Richtung, wodurch es erklärlich wird, daß neben eminent Gutem auch außerordentlich Schlechtes geleistet wird. Die Ausstellung gab ein treues Bild dieses Zustandes.

Noch schwieriger war es, der Kunststickerei Eingang in den kirchlichen Bedarf zu verschaffen.

Diese edle Kunst, die im Mittelalter von hohen Frauen geübt wurde und von der die burgundischen Gewänder in der kaiserlichen Schatzkammer in Wien ein so bewundernswürdiges Zeugniß geben und im vollen Maße als Nadelmalerei bezeichnet werden können, diese edle Kunst war ganz verschollen oder wurde ohne alles Verständniß in einer traurigen neuen Gestalt gehandhabt.

Porträte in Kreppstickerei, Landschaften mit Trauerweiden und Schwänen oder gedankenlose Straminarbeit, mit naturalistischen Tigern und Löwen, waren allgemein beliebt und selbst kirchliche Gewänder wurden mit großen, grellfärbigen, naturalistischen Blumen von hohen Spenderinnen auf Stramin ausgeführt. Neben den Seidenstoffen nahm sich diese Stickwoll-Arbeit höchst sonderbar und banal aus, und nur ein verdorbener Geschmack konnte eine solche Combination für gut finden.

Freilich, die Flachstickerei erfordert Uebung, Geschicklichkeit und gewiß auch Talent, denn nur dann kann eine Farbenkizze so ausgeführt werden, daß dieselbe nach ihrer Wirkung den Entwurf weit übertrifft; die Flachstickerei ist eben darum auch eine Kunst und keine mechanische Arbeit.

Den Industriellen, zumal Giani, der die Stickerei mit der Stoffweberei als Ganzes verband, erwuchs übrigens in den letzten Jahren, als man dies Alles begreifen lernte und in die Industrie einzuführen begann, ein gefährlicher

Concurrent in den frommen Schwestern zum Kinde Jesu in Döbling, welche vom Rhein her Stickereien und geübte Stickerinnen acquirirt hatten.

Während die Industriellen Steuern zu zahlen haben, ihnen auch bedeutende Regieauslagen für Arbeitsfälle und Arbeitskräfte erwachsen, fallen für die frommen, vom Erzbischof besonders protegirten Schwestern diese großen Auslagen weg und ihre Concurrentz ist leicht erklärlich und um so bedeutender, als die hohe kirchliche Protection ihnen sichere und gut honorirte Arbeiten zuführt.

Diese die fleißige Industrie so bedrückenden, künstlich großgezogenen gewerblichen Werkstätten, welche außerhalb der Staatsgesetze stehen, welche ganz mit Unrecht und ohne volkwirtschaftlichen Werth Vermögen ansammeln, gegen Recht und Gesetz, fallen für die frommen, vom Erzbischof besonders protegirten Schwestern diese großen Auslagen weg und ihre Concurrentz ist leicht erklärlich und um so bedeutender, als die hohe kirchliche Protection ihnen sichere und gut honorirte Arbeiten zuführt.

Wenn trotzdem Giani heute eine große Anzahl Stickerinnen beschäftigt, so ist das ein Beweis seines unermüden Strebens, und zeigt, daß im Publicum dieser lang verschollene Kunstzweig wieder geschätzt und anerkannt wird.

Neben der immerhin kostspieligen Stickweise wurde später auch die Application eingeführt, nämlich jene Darstellung, wo Gemälde etc. aus wirklichen Stoffen nach der Zeichnung ausgeschnitten, dann aufgenäht und die entsprechende Schattirung darauf gestickt wird.

Es lassen sich in dieser bei Weitem billigeren Darstellungsweise schöne Wirkungen erzielen, wie mehrere Beispiele, die Giani in der englischen Kirche aufgestellt hatte, bewiesen, und die gewiß in jeder Beziehung jenen in Oel gemalten Heiligenfiguren, die noch heute häufig verwendet werden, vorzuziehen sind. Man durfte ja nur, um dies klar zu erkennen, die Arbeiten Giani's z. B. mit jenen Oberbauer's, wie sie in den ungarischen Gallerien ausgestellt waren, vergleichen.

Carl Giani hatte sowohl in der englischen Kirche, als auch in seiner Exposition bei den Seidenstoffen in der österreichischen Abtheilung Originalmuster in romanischer und gothischer Weise reichhaltig ausgestellt, außerdem schön gestickte kirchliche Gewänder, Inseln in alter Form und edler Zeichnung, von denen besonders jene für den Abt Bubic beachtenswerth war, Traghimmel und Fahnen mit vorzüglich ausgeführten Figuren in Application, ein Taustuch für protestantische Confession, von origineller Zeichnung, streng stilistisch im Ornament und harmonisch in der Farbenwirkung, auch einen Vorhang für israelitische Cultuszwecke mit romanischen Anklängen.

Hermann Uffenheimer aus Innsbruck reiht sich, was Stickerei betrifft, anerkennenswerth dem Streben Giani's an, und stellte in der englischen Kirche eine prachtvolle Collection von Kirchenornaten aus, reich gestickt, theils mittelalterlich, theils einer modernen Richtung angehörig mit Anklängen an die mittelalterliche Stilweise. Auch waren bemerkenswerth die vorzüglichen Tambourierungen von Weißzeug. Der Linzer Dombau-Verein stellte einen gestickten Ornat mit Christus und Maria im reichen Weinlaub-Ornament von derselben Firma aus.

Albert Kastner aus Wien brachte für das Stift Admont ein Pluvial aus dem XVII. Jahrhundert, neu infallirt, jedoch ohne richtiges Verständniß für ältere Stilweise, dann eine Casula, reich in Relief-Goldstickerei, für den Fürst Primas von Ungarn, einen modernen Ornat in Silberstoff mit reicher Goldstickerei, wobei nur zu bedauern ist, daß so viel Arbeit und edles Materiale auf so unverantwortliche Art mißbraucht wurde.

Ferner fanden sich daselbst recht hübsche Weißstickereien von Theresia Lemik aus Wien und Elise Wurst aus Inzersdorf ausgestellt, jedoch fehlte das stilistische Element in der Zeichnung.

Krickl & Schweiger mit Arbeiten vom Olmützer Domcapitel folgen der Richtung, welche eingangs als verwerflich bezeichnet wurde, und bedauerlich ist der Mangel an Verständniß für kirchliche Kunst, welche das Olmützer Domcapitel durch diese Anschaffung dargethan hat.

Oberbauer aus Pest hatte nicht nur allein weniger als mittelmäßig, sondern auch überdies meist Paramente ausgestellt, welche ihre Geburtsstätte außerhalb Oesterreich-Ungarns haben.

Das zunächst gelegene Rußland hatte von Schadrine Stickereien und von Sapoinikoff kirchliche Stoffe gebracht.

Das deutsche Reich hatte sich nicht so lebhaft betheiligt, als es wenigstens von Süd-Deutschland zu vermuthen war.

Die sächsische Regierung stellte einen gestickten Baldachin, Stühle und Kniedecken, nach dem Entwurf des Malers Andree, aus, welche Giani in gewohnter vorzüglicher Weise ausgeführt hat.

Aus Crefeld sandte die renommirte Firma Cafaretto gewebte Seidenstoffe im romanischen und gothischen Stile; leider hat diese Firma in dieser Richtung nicht Alles gezeigt, was sie zu leisten vermag, und so schlecht exponirt, daß man gar keinen Einblick in ihre Leistungsfähigkeit gewann.

Gendeiren und Ebner aus München brachten gut stilisirte Webereien und Stickereien. Eigenthümlich waren die zu kirchlich-decorativen Zwecken sehr verwendbaren gedruckten Wollstoffe mit Goldmustern.

Aus Stuttgart war ein schön gesticktes Pluvial der Geschwister Horn zu sehen. Geschwister Jörres aus München hatten schön gestickte Fahnen und tambourirtes Weißzeug von vorzüglicher Arbeit ausgestellt, wobei nur die Zeichnung Manches zu wünschen übrig liefs.

Osiander von Ravensberg aus Württemberg hatte gut stilisirte Tambourirungen auf Weißwäsche, eine wahre Specialität in dieser Branche, zur Ausstellung gebracht.

Aus Leipzig war nur von Hietel „der Baum des Lebens“ auf einen Vorhang für israelitische Cultuszwecke schön gearbeitet. Schließlich wäre ein dicker Kirchenteppich von Josef Dierzer aus Wien noch zu erwähnen, welcher die Altarstufen in der englischen Kirche deckte, der zwar, was Qualität und Technik betrifft, sehr anerkennenswerth, aber roh in der Erfindung und im Detailornament war und dadurch an Werth sehr verlor.

In Teppichmanier gearbeitete Heiligenfiguren hatte Thomas Tafsling & Comp. aus London ausgestellt.

Aus Mailand waren von Fil. Giuffani kirchliche Stoffe mit Stickereien in naturalistischer, schlecht stilisirter Weise und sehr mittelmäßiger Technik in der italienischen Abtheilung ausgestellt.

Die übrigen Länder hatten sich in dieser Branche nicht betheiligt. Unbegreiflich, daß Frankreich in dieser Richtung so zurückhaltend war, denn wer die kirchliche Ausstellung 1870 in Rom gesehen hat, konnte sich von dem reichen Wirken Frankreichs in allen Zweigen der kirchlichen Kunst leicht überzeugen.

Die Arbeiten Kreichgauer's in Paris nahmen zum Glück einen hervorragenden, ja sogar den ersten Platz in der ganzen Ausstellung, was kirchliche Stickerei betrifft, ein. Ihre Technik ist immer bewundernswerth.

Henry in Lyon hatte nicht das Beste geschickt, was er zu leisten vermag. Vor Allem hat Oesterreich, freilich auf eigenem Boden stehend, diesmal die kirchliche Richtung vorzüglich vertreten, und das Streben nach Reinheit der Geschmacksrichtung zeigte sich allenthalben auf allen Gebieten der kirchlichen Kunst trotz der ungünstigen Verhältnisse und trotzdem, daß zwei hervorragende Factoren, Clerus und Adel, sich nur ausnahmsweise zur Förderung des Guten und Schönen in Oesterreich herbeigelassen haben.

Vorwiegend herrscht in Oesterreich heute die mittelalterliche Stilrichtung, romanisch und gothisch, vor, indess dürfte die Zukunft der Renaissance auch auf

kirchlichem Gebiete gehören, denn es ist nicht anzunehmen, daß die starke Strömung, welche die Architektur in dieser Richtung genommen hat, sich nicht auch auf die kirchlichen Gebäude und die kirchliche Kunstindustrie erstrecken sollte. Verfolgt die Architektur diese neue Bahn, so folgt ihr das Kunstgewerbe sicher bald nach, da die stilistische Durchführung des Mobiliars und der Geräthschaften bis auf die Stoffe etc. zur Ausschmückung immer vom Architekten ausgehen und von ihm geleitet werden.

Leichter wird es übrigens gewiß sein, das Kunst-Handwerk und die Kunstindustrie in die uns näher stehende Renaissance zu leiten, als es war, dieselbe aus der verzopfsten Rococotradition in die strenge Stilistik des Mittelalters herüber zu führen.

Nur zögernd und fogar widerwillig folgte das Kunst-Handwerk den Anforderungen der Architektur auf ein ihm ganz fremdes Gebiet, und dieses schwer und langsam erlangte Verständniß dürfte, wie gesagt, wenn die Strömung der modernen Renaissance anhält, was nach Allem zu vermuthen ist, bald einer neuen Richtung weichen.



OFFICIELLER  
AUSSTELLUNGS-BERICHT

HERAUSGEGEBEN DURCH DIE

GENERAL-DIRECTION DER WELTAUSSTELLUNG

1873

UNTER REDACTION VON DR. CARL TH. RICHTER, K. K. O. Ö. PROFESSOR IN PRAG.

---

OBJECTE  
DER  
KUNST UND GEWERBE  
FRÜHERER ZEITEN.

(EXPOSITION DES AMATEURS.)

(Gruppe XXIV.)

Bericht von

DR. CARL LIND,

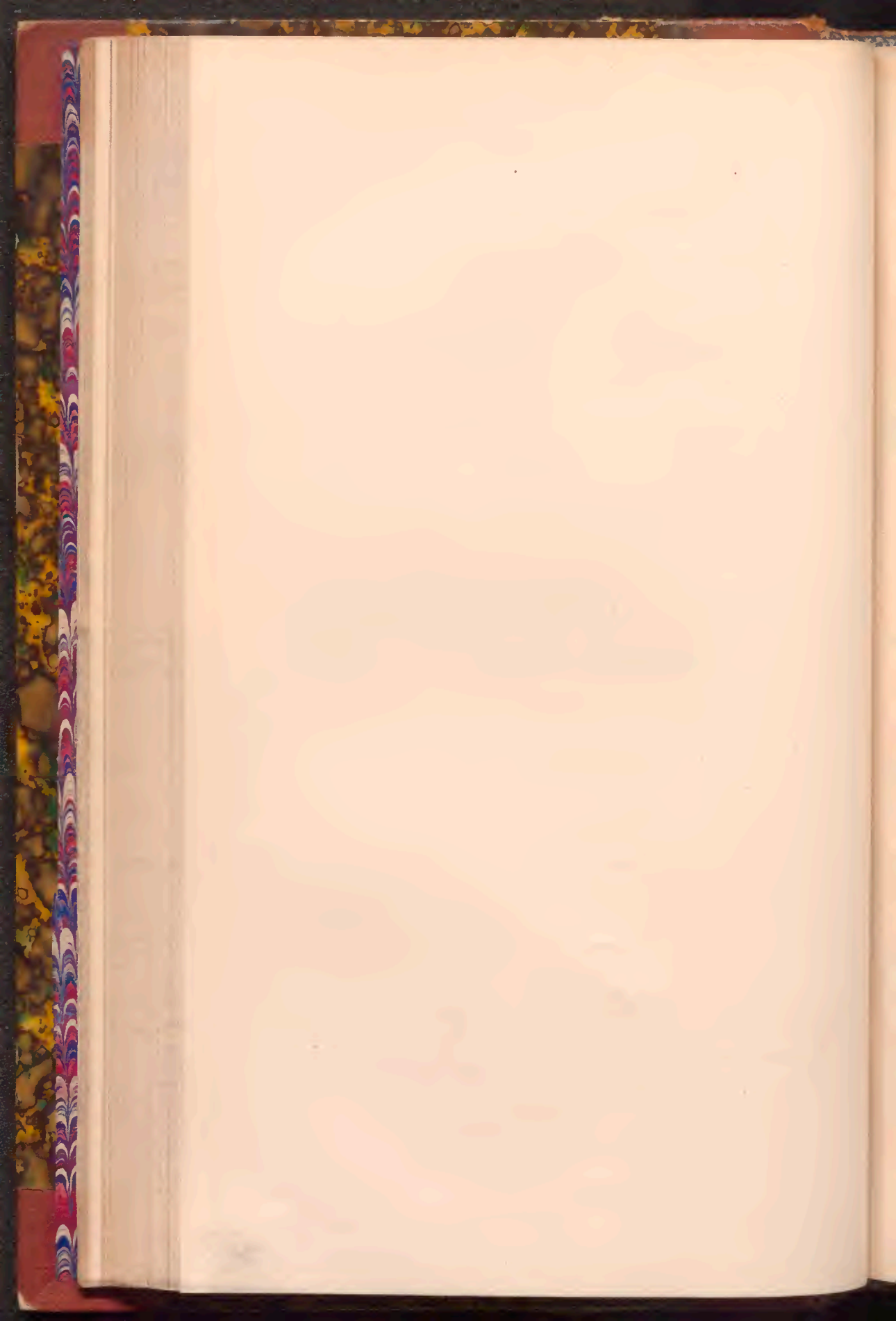
*Ministerial-Vicsecretär im k. k. Handelsministerium.*

---

WIEN.

DRUCK UND VERLAG DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.

1874.



OBJECTE  
DER  
KUNST UND GEWERBE  
FRÜHERER ZEITEN.

(EXPOSITION DES AMATEURS.)

(Gruppe XXIV.)

Bericht von

DR CARL LIND,

*Ministerial-Vicesecretär im k. k. Handelsministerium.*

Allgemeines.

Auf der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867 war der erste große Versuch gemacht worden, der Ausstellung von Producten der Neuzeit eine Ausstellung von kunst- und culturhistorischen Denkmalen unter dem Namen *histoire du travail* als organisches Glied einzufügen. Dieser erste Versuch war keineswegs mißglückt, wenn sich auch so Manches gegen dieses Unternehmen einwenden liefs und das Ganze vor Allem schon wegen des angenommenen Titels, vielfach auffallende Lücken zeigte und nur im Einzelnen befriedigte. Doch wurden auf diesem Wege viele Gegenstände, sowohl des öffentlichen, wie Privatbesitzes zur allgemeinen Kenntniss gebracht und Gegenstände, die man früher gar nicht kannte oder höchstens oberflächlich und nur ungenau, da man zu denselben nur auf vielen Umwegen und erst nach Beseitigung so mancher Hindernisse gelangen konnte, Gegenstände von hohem künstlerischem Werthe und historischer Bedeutung wurden damit durch die Möglichkeit ihrer Befichtigung, durch ihre wiederholten und vielseitigen Besprechungen wie auch durch deren bildliche Reproduktion Gemeingut. Durch die Vereinigung zahlreicher derartiger Gegenstände, seien es Fundstücke aus der vorgefichtlichen Vergangenheit oder Denkmale jeglicher Art der classischen Zeit, seien es Schätze der mittelalterlichen Kunst und der Renaissance oder selbst nur Curiosa, die sich im Privatbesitze befinden, durch die Vereinigung dieses massenhaften Materiales wurde den Forschern und Männern der Wissenschaft eine höchst

belehrende Ueberschau möglich gemacht; sie erhielten neue Gesichtspunkte für ihre Studien und manche Bereicherung ihres Wissens datirt von dieser Zeit. Auch das große Publicum wurde dadurch veranlaßt, diesen Gegenständen eine größere Aufmerksamkeit zuzuwenden, die Denkmale der früheren Kunst und des gewerblichen Schaffens mit einander und mit den einschlägigen Producten der Neuzeit zu vergleichen und gar mancher Schluss resultirte dabei zu Gunsten dieser Ausstellung. Nicht minder wohlthätig wirkte diese Ausstellung auf die moderne Kunstindustrie und Kunsttechnik; es wurden bisher unbeachtet gebliebene Formen und Verzierungen vorgewiesen, denen sich unsere Zeit nicht länger verschließen durfte, es wurden Erzeugungsweisen gezeigt, deren Wiedereinführung und Anwendung heute vom wohlthätigsten Einflusse ist.

Von diesen gewifs günstigen Ergebnissen der Pariser Ausstellung aufgemuntert und in richtiger Würdigung des Grundsatzes, daß das durch die Weltausstellung gelieferte culturgeschichtliche Bild unvollkommen wäre, wenn damit nicht eine Ausstellung der Werke der Vergangenheit verbunden würde, beschloß die Generaldirection mit der Wiener Weltausstellung auch eine archäologische Ausstellung in Verbindung zu bringen, um den Besuchern der Ausstellung Gelegenheit zu geben, sich von dem Fortschritte der Leistungen der Gegenwart gegenüber denen der letzten Decennien bis zurück zu den abgelaufenen Jahrtausenden überzeugen und darüber aus eigener Anschauung urtheilen zu können. Doch sollte die Wiener antiquarische Ausstellung im Vergleiche mit jener zu Paris einen anderen Charakter dadurch erhalten, daß in ihr die Sammlungen der Liebhaber, und zwar möglichst in ihrer Gänze zur Anschauung gebracht werden sollten. Damit war diese Ausstellung gleichfalls schon durch ihren Namen von dem Vorwurfe unvollständig und unzusammenhängend zu sein von vorn herein befreit, ohne daß doch der gute und nützliche Zweck solcher Ausstellungen gefährdet wäre. Wenn man aber Gelegenheit hatte, eine größere Anzahl von Privatfammlungen kennen zu lernen, so dringt sich unwillkürlich auch der Gedanke noch auf, daß in dieser antiquarischen Abtheilung der Wiener Weltausstellung noch ein Vortheil verborgen liegt, der unzweifelhaft seinen wohlthätigen Einfluß bald erkennen lassen wird. Und dieser Vortheil wird die Läuterung des Geschmackes der Sammler, des Kunstsinnes der Amateurs in Bezug auf den Zweck ihrer Sammlung und auf die Wahl der Gegenstände sein; denn daß ein solcher Einfluß, wenige Sammlungen vielleicht ausgenommen, nothwendig ist, wird kaum Jemand, der mit den faktischen Verhältnissen vertraut ist, leugnen.

Schon im Januar 1872 erschien für die eingangs bezeichnete Abtheilung der Ausstellung das betreffende Specialprogramm und wurde ein größeres Comité mit der Durchführung der ganzen Angelegenheit betraut. Allein im März dieses Jahres 1873 löste sich daselbe auf. Die Generaldirection wollte jedoch den Gedanken, diese Ausstellung durchzuführen, nicht aufgeben. Nachdem von fast allen in- und ausländischen Landescommissionen die Einleitungen für dieselbe getroffen waren, nahm die Generaldirection die Fortführung der Angelegenheit zuerst selbst in die Hände, dann bestellte sie hiefür ein Specialcomité. Die weitere Action überließ sie diesem, den Vertretern der einzelnen Staaten des Auslandes und der verschiedenen Provinzen des Inlandes.

Die leidigen Folgen der Resignation des großen Comités aber blieben leider nicht aus. Wenn auch die Generaldirection im Interesse dieser Ausstellung große Rührigkeit entwickelte, so hatte einerseits die sehr spät erfolgte Uebertragung der Functionen an andere Personen einen großen Zeitverlust zur Folge, anderseits trat bei den Vertretern der einzelnen Ländern bald eine sehr weit gehende Meinungsdivergenz über die Bedeutung dieser Ausstellung ein, die sich am deutlichsten in der höchst ungleichen Anzahl der zur Ausstellung von den verschiedenen Staaten gebrachten Gegenstände, und darin zeigte, daß manche Staaten die Beschickung dieses Theils der Ausstellung ganz aufgaben, oder erst nachträglich sich zu einer meistens schwachen Theilnahme entschlossen.

An der Ausstellung, welche so lange Zeit gefährdet war und endlich, ungeachtet sie gesichert war, mit noch vielen Hindernissen zu kämpfen hatte, beteiligten sich schliesslich Oesterreich, Ungarn, Spanien, die Schweiz, Italien, Schweden, Dänemark, Russland, Griechenland, die Türkei, Rumänien, Marokko und Persien.

Die ausgestellten Gegenstände wurden nur von einigen Staaten, als eigentliche archäologische Exposition, von den übrigen Gegenständen räumlich getrennt, gruppiert; bei den anderen der genannten Staaten und dies sind gerade jene, die an der Zahl wenig Objecte boten, wurden sie mit den Industrie- und Kunstzeugnissen vermengt aufgestellt.

Die Ungleichheit der Betheiligung motivirt, dass in diesem Referate nur länderweise vorgegangen wird.

### Oesterreich.

Sowie durch den Rücktritt des bei der Generaldirection früher bestanden grossen Comités die Thätigkeit für die Ausstellung von Kunstobjecten und Producten der Gewerbe früherer Zeiten im Allgemeinen erlahmte, ebenso und noch weit fühlbarer war die üble Nachwirkung für diese Ausstellung hinsichtlich des cisleithanischen Oesterreich. Nachdem die mit verschiedenen Personen eingeleiteten Verhandlungen behufs der Uebnahme der Durchführung dieser Ausstellung nicht zum gewünschten Ziele führten, wurden am 7. April 1873 die Herren Dr. Eduard Freiherr von Sacken, Dr. Carl Lind und A. Ritter v. Camarina mit dieser Aufgabe betraut. Nach kurzer Verhandlung war die Sache geordnet und constituirt sich das durch Beziehung des Herrn P. E. Obermayer als Chef des Bureau verstärkte Comité für Cisleithanien, und zugleich auch als Installationscomité für die XXIV. Gruppe.

War schon Vieles bisher durch den Zeitverlust verfäumt worden, so zeigte sich bei Durchsicht der Anmeldungen, dass, wenn nur die angemeldeten Gegenstände eingesendet würden, damit, abgesehen davon, dass bei nur halbwegs strenger Prüfung das Meiste zurückgewiesen werden musste, eine Ausstellung von nur einiger Bedeutung geradezu unmöglich sein würde. Von vielen Seiten waren statt Kunstgegenständen nur Curiositäten minderer Bedeutung angemeldet worden. Auch fehlten unter den Anmeldungen die meisten Namen der vielen, durch ihre Kunstsammlungen ausgezeichneten inländischen Stifte und Klöster, deren Schätze, wenn man eben eine mittelalterliche Kunstausstellung machen will, unentbehrlich sind; dergleichen ergab sich nur eine ganz geringe Betheiligung von Seite der verschiedenen Landesmuseen, und doch erschienen diese, bei dem Umstande, als auf eine Theilnahme der kaiserlichen Sammlungen an dieser Ausstellung, wie natürlich, nicht gerechnet werden konnte, und die Zahl der bedeutenden Privatsammlungen sehr klein ist, nicht minder unentbehrlich, um auch von den profanen Kunstgegenständen der Vergangenheit, insbesondere aus der Zeit der Renaissance, eine würdige Ausstellung zusammenzubringen. Auch darf nicht unerwähnt bleiben, dass das k. k. Museum für Kunst und Industrie in Folge seiner statutenmässigen Berechtigung zur selben Zeit einen nicht unbedeutenden Theil von mittelalterlichen Kunstgegenständen des Privatbesitzes in seinen eigenen Räumen zur Ausstellung brachte. Nun galt es, das Verfäumte nachzuholen, die Lücken der Anmeldungen auszufüllen, und die erlahmte Thätigkeit der Landescommissionen wieder aufzufrischen, was nur durch den directen Verkehr mit den Besitzern von Sammlungen und durch eine lebhaftere und ausgebreitete Correspondenz erreicht werden konnte.

In dem ursprünglichen Programme mussten in Berücksichtigung der geänderten Verhältnisse und der zur Durchführung der Angelegenheit disponiblen, sehr beschränkten Zeit einige Aenderungen gemacht werden; auch machte das erst kurz vorher fertig gewordene Ausstellungsgebäude den Entfall von Bildern wünschenswerth, aus demselben Grunde empfahl sich der Entfall von Schrift- und Druckdenkmälern jeder Art.

Diese Umstände, und überdies der ungenügende Raum von zwei, wenn auch großen Sälen, gestatteten leider auch nicht, der Aufstellung ein bestimmtes und ausschließliches Princip zu Grunde zu legen. Doch durfte dem von vielen Seiten ausgesprochenen, provincial-patriotischen, vielleicht etwas engherzigen Wunsche, die Gegenstände nach Ländern aufzustellen, als für das Comité vor Allem maßgebend, weil einem nur äußerlichen Grunde, wegen des dadurch bedungenen Ausschlusses jedes inneren, wissenschaftlichen Zusammenhanges und der dadurch zu erwartenden außerordentlichen Schwierigkeiten der Aufstellung, auch nicht völlig entsprochen werden. Das Comité suchte vorerst, wo möglich gleichartige und gleichzeitige Gegenstände in Gruppen zu vereinigen, und erst in zweiter Linie jenem Wunsche Rechnung zu tragen. Dadurch wurde es möglich, in dem einen Saale in einem Kasten römische und keltische Gegenstände, in einem Schreine vornehmlich Gegenstände romanischer Kunst, in einem anderen solche des gothischen Stiles, in einem dritten der Renaissance aufzustellen, meistens durch Aussteller aus Nieder- und Oberösterreich, Salzburg, Kärnten, Krain, Tirol und Steiermark eingefendet, u. s. w., in dem anderen Saale konnte man Gegenstände aus Mähren, Böhmen, Galizien und der Bukowina aufstellen.

Gegen Ende April konnte man bereits das Ergebniss der Bemühungen des Comité's überblicken und erkennen, das das Zustandekommen der Ausstellung mittelalterlicher gewerblicher und Kunst-Producte gesichert sei. Freilich wohl fanden nicht nur die Schreiben und mündlichen Ersuchen fast allerorts günstige Aufnahme, sondern es gesehten sich in einigen Ländern diesem Unternehmen Männer zu, durch deren Unterstützung daselbe wesentlich gefördert wurde, so für Oberösterreich der pensionirte k. k. Rittmeister Winkler, für die Steiermark Graf Heinrich Attems, insbesondere Dr. Beda Dudik für Mähren und der Secretär des Prager Kunstvereines, Czermak für Böhmen, welche beide letztgenannte Herren diese Angelegenheit für die benannten Länder fast ausschließlich durchführten.

Die Einfendungen begannen gegen Ende April und schon am 3. Juni konnte die Ausstellung eröffnet werden, die, wenn auch nicht mehr im Sinne des ersten Programmes eine Exposition des amateurs, so doch eine der interessantesten Ausstellungen älterer Kunst- und gewerblicher Producte bildete.

Leider theiligten sich an dieser Ausstellung nicht alle Provinzen mit gleich reger Theilnahme. Nur etliche Provincial-Museen, wenige Domcapitel, dafür aber zahlreiche Kloster-Schatzkammern und etliche Kunstfreunde haben ihre Kostbarkeiten bereitwillig eingefendet. Es bot sich dadurch eine Gelegenheit, die kaum so bald wieder kommen dürfte, an einem Punkte das vereinigt zu sehen, was sich sonst an den verschiedensten Orten des Kaiserstaates zerstreut findet und mitunter nicht sehr leicht zugänglich ist.

Die Sammlungen des cisleithanischen Oesterreich waren in zwei getrennten Sälen des südlichen Amateurpavillons aufgestellt. Bei der Besprechung der Gegenstände wollen wir weder der räumlichen Anordnung noch der Reihenfolge des Kataloges folgen, sondern, um wo möglich dem Entwicklungsgange der Kleinkünste zu entsprechen, die chronologische Reihenfolge acceptiren.

### Denkmale der vorhistorischen und classischen Zeit.

Die vorhistorische Zeit repräsentirten mehrere vom Joanneum zu Graz zur Ausstellung gebrachte Gegenstände. Wir fanden darunter einen sehr beachtenswerthen Repräsentanten einer, wenn auch höchst primitiven und erst im Beginne sich befindenden Kunstthätigkeit der Bewohner der Steiermark während der sogenannten Bronzezeit; es ist dieß der bei Strettweg nächst Judenburg im Jahre 1851 gefundene Opferwagen, eigentlich das in Bronze ausgeführte circa 1 Fuß große Modell eines mit je einem Hirschhorn vorne und rückwärts bespannten

vierrädrigen Wagens von zahlreichen Priester- und Kriegerfigürchen umgeben; je zwei Männer halten jeden der beiden Hirsche bei dem Geweihe, dahinter je zwei Figuren, davon die männliche eine Axt schwingt, endlich an jeder der vier Ecken der Gruppe je ein Reiter mit spitzer Kopfbedeckung, Speer und Schild. In der Mitte des Wagens steht eine in größeren Proportionen ausgeführte, nackte weibliche Figur mit einem breiten Gürtel um den Leib, die nach Analogie mit einem in Mecklenburg gefundenen ähnlichen Wagen, auf dem Kopfe ein Gefäß trug, das wahrscheinlich das Opferwasser enthielt. Die Figuren, obwohl schlank, erscheinen doch in Form und Bildung barbarisch roh.

Gleich primitiven Charakter haben die weiteren hieher gehörigen, dem Joanneum entnommenen Objecte, sämmtlich Fundgegenstände aus einem Grabhügel bei Klein-Glein im Saggauthale der Steiermark. Es sind durchgehends getriebene Arbeiten, nämlich: zwei aus Bronzeblech ausgeschnittene und mit Ornamenten bedeckte Hände mit ausgepreizten Fingern; sie können nicht Rüstungsstücke gewesen sein, sondern wurden sicherlich als Votivgaben den Verstorbenen ins Grab gelegt, und zur Sühnung für die mit den leiblichen Händen verrichteten ungeredeten Thaten, in einer ähnlichen Weise wie die in den germanischen Gräbern von Oberflacht in Württemberg gefundenen hölzernen Hände und Füße, als Zoll beim Eingang ins Todtenreich den Leichen mitgegeben. Ferner sind da zwei Schilde aus sehr dünnem Bronzeblech, am Rande mit den bei Kelten so sehr beliebten Klapperblechen besetzt, auf der Oberfläche mit schreitenden menschlichen Figürchen, Kreuzen, Rädern und Schwänen bedeckt, alles Symbole der Gestirne und Elementarkräfte, welche als Gottheiten verehrt wurden. Auch diese kleinen Schilde sind nur Ehrengaben für den Verstorbenen, Weihgeschenke, zum Gebrauche für das jenfeitige Leben bestimmt, welchen Sinn die gesammte Ausstattung der Gräber bei den Heiden überhaupt hatte. Vollendeter, wenigstens in technischer Beziehung, ist ein nach der Form des Körpers getriebener Panzer, bestehend aus Brustkürass und Rückenstück, ein wahres Prachtstück, das einzige dieser Art, welches dießseits der Alpen bisher zum Vorschein kam.

Der bei Negau (Steiermark) gefundene, mit Palmetten verzierte Bronzehelm zeigt entschiedene Aehnlichkeit mit etruskischen Rüstungen.

Noch haben wir zu verzeichnen drei Bronzeschwerter mit Schilfblatt-Klingen und kleinem, halbmondförmigem Griffe, davon eines ebenfalls in Klein-Glein gefunden wurde, ferner, wie der Katalog sagt, das Fragment eines Kessels mit erhabenen Querwulsten und einem aus Buckeln und Sonnenrädern in getriebener Arbeit gebildeten herumlaufenden Ornamente. Ob diese Bezeichnung unantastbar ist, oder ob nicht dieses Fragment einem breiten Leibgürtel als Rüstungsbestandtheil angehörte, das zu entscheiden, muß gewiegteren Sachverständigen überlassen werden.

Wir fahen daselbst ferner ein kurzes Schwert, Messer und Nadel aus Bronze, auch Bruchstücke eines entweder als Halschmuck oder als Rasirmesser zu deutenden Gegenstandes aus fast unlegirtem Kupfer. Sämmtliche Gegenstände wurden einem intact gewesenen Tumulus mit Steinkiste auf dem Plateau nächst Warmbad Villach entnommen; vier dabei befindlich gewesene prachtvolle aus freier Hand gearbeitete Thonurnen enthielten die Brandknochen von zwei Individuen, einem älteren und einem jüngeren, wahrscheinlich weiblichen. (Dr. Lufchan.)

Die römische Kunst, und zwar ihren Verfall unter der Kaiserzeit repräsentiren nur zwei Stücke, nämlich: ein in das I. Jahrhundert gehöriger bronzener Kochtopf mit breitem Griff und an der Innenseite des Bodens mit einer sehr schön ausgeführten Medusenmaske aus Silber in Relief verziert. Diese Ausstattung läßt die Vermuthung zu, daß dieser Topf nicht für den Gebrauch, sondern als Prunkstück oder zum Weihgeschenk bestimmt war.

Das zweite Stück ist eine bei Cilli gefundene Broncestatuette, darstellend eine weibliche Figur auf einer Art Thronstuhl sitzend, mit einer Zackenkrone und den Symbolen der Bodenfruchtbarkeit, vielleicht die Darstellung der von den

Norikern verehrten Göttin Celeja. Endlich war noch eine hübsche Marmorstatuette — ein sitzendes Kind vorstellend — ausgestellt, die ebenfalls der Antike angehören dürfte. (Dr. Göfzy).

### Werke aus dem Früh-Mittelalter.

Das älteste Stück frühmittelalterlicher Kunstwerke, und zwar aus deren Frühzeit, ist jener Kelch, welcher sich in der Abtei *Kremsmünster* befindet und durch seine Inschrift: „*Tassilo dux fortis Luitpurg virga regalis*“ als Widmung des Baiernherzogs Tassilo, welcher das Kloster 777 gegründet hat, bezeichnet wird.

Seine humpenähnliche Form ist primitiv und wenig gegliedert, der trichterförmige Fuß und Knauf gehen in einander über und nur die sechs Zoll weite stark ausgebauchte, eiförmige Cuppa wird durch einen Perlenstab von den unteren Theilen gefondert. Die Höhe des ganzen Kelches beträgt elf Zoll. Das Material ist Kupfer, welches mit silbernen niellirten und golden verzierten Blättchen besetzt ist. Die Brustbilder Christi, der Evangelisten mit ihren Symbolen und vier männlicher Heiligen in Medaillons auf der Cuppa und dem Fuße angebracht, sind interessante Zeugen der barbarischen, noch rohen und stillosen, fränkischen Kunst. Ob der Kelch, der mit Rücksicht des Charakters der Ornamente ein heimisches Werk vermuthen läßt, ursprünglich kirchliche Bestimmung hatte, darüber sind die Archäologen verschiedener Meinung. Referent neigt sich der Anschauung hin, daß der Kelch stets nur profane Bestimmung hatte.

Hier fanden sich auch zwei Standleuchter aus Kupfer mit aufgelegten niellirten und vergoldeten Silberplättchen, 15½ Zoll hoch. Auf der Oberfläche des dreieckigen, kleeblattförmigen Fußes sind als Hauptrelief Thiergestalten und an den Kanten gleichsam als Widerlager drei vorspringende Salamander oder Greife angebracht. Freistehend und aufgelöthet befinden sich ferner noch an den Plattflächen des Fußgestelles drei Thierunholde mit aufgesperrtem Rachen und umgelogenem Halbe. Der Fuß ist ciselirt, polirt und vergoldet; die Gestalten der Thiere sind mit kleinen aufgelegten Silberstreifen ornamentirt. Aus dem Fuße baut sich der Ständer auf, der an drei Stellen von Knäufen unterbrochen, und mit Bandstreifen aus aufgelegten und mit Laubornamenten geschmückten Silberplatten bestehend umwunden ist. Auf jedem der drei Knäufe sind Kreise, worin als Basreliefs Tiger angebracht sind. Oben schließt der Ständer mit einem flachen Schüsselchen ab. Bei dem Streben der romanischen Kunst, ihren Erzeugnissen einen tieferen Sinn unterzulegen, dürfte in den an den Leuchtern herumkriechenden Bestien wohl das böse Element dargestellt sein, welches das darüber befindliche, siegreiche Licht der christlichen Lehre fruchtlos bekämpft. Ob man so ganz richtig diesen beiden Leuchtern den gleichen Ursprung wie dem Kelche zuschreibt, ist, wenn sie auch im Stifte *Kremsmünster* aufbewahrt werden und die Tradition sie dem Baiernherzoge zuschreibt, nicht außer Zweifel, denn sie zeigen entschieden einen etwas jüngeren Formenkreis.

Auch Gegenstände der Elfenbein-Plastik aus dem frühen Mittelalter fanden sich in dieser Ausstellung. Es ist eigenthümlich, mit welcher Zähigkeit die Kunst des Elfenbein-Schnittes an den antiken Traditionen festhielt; durch diese fortwährenden Reminiscenzen wird die Unterscheidung zwischen den spätromischen Diptychen und den Arbeiten bis zum Jahre Tausend sehr schwierig.

In die carolingische Epoche gehören jene zwei bekannten Elfenbeinhörner, welche unter dem Namen der Rolandshörner in archäologischen Fachschriften schon wiederholt besprochen wurden. Derlei hauptsächlich als Jagd- und Kriegshörner dienende Denkmale finden sich außer diesen nur in wenigen Sammlungen, wie zu Aachen, Upala, Angers, Jaszbereny im Welfen-Schatze und in der Ambraser-Sammlung zu Wien. An denselben wurde die durch den Elefantenzahn vorgezeichnete Form beibehalten und ihnen durch meist sehr roh ausgeführte Ornamentstreifen und figürliche Darstellungen eine Verzierung gegeben, die gewöhnlich Anspie-

lungen auf die Jagd enthielten. Wo Kaiser Karl IV. diese Hörner, die wahrscheinlich außer Europa angefertigt wurden, erworben hat, ist nicht sicher bekannt. Obwohl eine Tradition wissen will, daß sie aus dem am Rhein gelegenen Kloster Nonnenwörth stammen, so ist doch anzunehmen, daß er sie auf seiner ersten Römerfahrt erwarb. Das grössere und reicher verzierte Horn, daran das Mundstück fehlt, ist in vier dessen Körper quer umziehende Streifen abgetheilt, die durch ein Band von schönen Blattornamenten begrenzt sind. Der oberste und unterste Streifen enthält Medaillons mit Thierköpfen und Gladiatoren, die beiden mittleren in Galopp dahineilende Viergespanne, dabei in der dritten Reihe von Hunden verfolgt. Das thierähnliche Ornament bei dem Luftloch des Hornes ist leider verstümmelt. Das zweite Horn ist weit einfacher und in der Hauptsache nur mit Bandverfächtigungen decorirt, die Mitte davon nimmt ein landschaftliches Reliefbild und eine Jagdszene ein. Beide Hörner gehören in den Prager Domschatz.

Als einen höchst merkwürdigen Gegenstand müssen wir jenes Elfenbeinschnitzwerk bezeichnen, das das Stift Heiligenkreuz ausstellte. In einer Umrahmung von Akanthusblättern ist der heilige Gregor dargestellt, er sitzt am Schreibpulte mit dem Griffel in der Hand, die Taube schwebt, ihn inspirirend, an seinem Ohre. Ueber dem Schreibpulte erhebt sich, von zwei Säulen getragen, ein Baldachin sammt Thürmen und Zinnen und vom Gewölbobogen hängt eine Lichterkrone herab. In der unteren Abtheilung des Schnitzwerkes sieht man drei schreibende Mönche. Gregor hat als Bekleidung eine lange Tunica, ist bartlos, mit etwas breitem Gesichte und kurzer Gestalt; ebenso bekleidet sind die Mönche, sämtliche Figuren überhaupt kurz und gedrungen. Vortreffliche Arbeit mit der grössten Präcision bis in das kleinste Detail ausgeführt! Die ganze Architektur der ober dem Baldachin dargestellten Stadt hat entschieden spätrömischen Charakter und erinnert viel an die frühchristlichen Darstellungen. Die Meinung über das Alter dieses Schnitzwerkes ist sehr abweichend: während einerseits von einigen Fachmännern noch das XI. Jahrhundert angenommen wird, setzen andere dafür das VI. Jahrhundert an, wofür nach der Ansicht des Referenten, im Hinblick auf die Zartheit und weiche Behandlung, die unzweifelhaft von der Antike herübergenommen wurde, die grössere Wahrscheinlichkeit spricht. An dieser Stelle sei auch das in Serpentin geschnittene, vom Stifte Heiligenkreuz ausgestellte Relief von 6 $\frac{1}{2}$  Zoll im Durchmesser und byzantinischen Ursprungs, erwähnt. Es zeigt das Brustbild der Mutter Gottes ohne Kind in gerader Ansicht, zu beiden Seiten die abbrevirte griechische Inschrift: mater dei. Der Stein ist gesprungen, zusammengekittet und in einen neuen Holzrahmen gebracht. Das Alter dieses Schnittes läßt sich nicht bestimmen, doch spricht die Vermuthung für dessen Entstehung zur Zeit des byzantinischen Reiches.

### Kunstproducte des romanischen Stiles.

An Kunstwerken dieses Stiles war die österreichische Abtheilung sehr reich. Es waren fast ausnahmslos kirchliche Gegenstände aufgestellt, für deren Erhaltung wir den Klöstern und Pfarrkirchen einigermaßen zu Danke verpflichtet sind. Obwohl die meisten dieser Gegenstände der wissenschaftlichen Welt durch Schrift und Bild, namentlich durch die Mittheilungen der k. k. Centralcommission für Kunstdenkmale bekannt geworden sind, so war es doch ein Genuß, die Originale selbst zu sehen.

Die Kunst des XI. bis XIII. Jahrhunderts liegt unseren heutigen Anschauungen sehr ferne und bietet für Viele nur historisches Interesse; allein es findet sich in ihr der Ausdruck christlichen Sinnes, eine solche Fülle echter Poesie und tiefer mystischer Gedanken, was diese Kunst eines eingehenden Studiums würdig erscheinen läßt.

Gegenstände der romanischen Kunst aus Elfenbein, Bell u. s. w. Die romanische Kunst verwendete mit Vorliebe zur Ausstellung gewisser kirchlicher Gegenstände, wie Tragaltäre, Buchdeckeln u. s. w. das Elfenbein, das dann mit Sculpturen geziert wurde. Von solchen Gegenständen enthielt die Ausstellung Einiges, und zwar sehr werthvolles.

Wir nennen zuerst die zu den seltenen kirchlichen Gegenständen gehörenden beiden vom Stifte Melk zur Ausstellung gebrachten Tragaltäre. Es sind die kleinen Kästchen mit flacher Oberplatte und auf vier Füßen ruhend. Der innere Raum hatte die Reliquien aufzunehmen, auf der Tischfläche lag die Hostie sammt Patena und stand der Kelch. Das eine dieser beiden Gestatorien gehört noch dem XI. Jahrhundert an, das andere ist etwas jünger. Der in der Mitte der mit reichem Elfenbeinbesatz geschmückten Deckplatte des älteren Kästchens befindliche Altarstein, ein Serpentin, ist sehr klein und von oblonger viereckiger Form. Ein schmaler Silberstreifen bildet seine eigentliche Einfassung. Die weitere Umrahmung besteht aus einem breiten Elfenbeinbande mit kleinen, aber höchst interessanten Sculpturen, als: nimbirte Engel, eine Scheibe, darin das Lamm Gottes, in einem Kranze die Hand Gottes auf dem Kreuze ruhend, Prophetengefalten, Evangelistensymbole etc. Nach aufsen ist die Deckplatte von einem Silberbande eingefasst, das leider nicht mehr ganz erhalten blieb, was um so mehr zu bedauern ist, als die Inschrift Aufschluss gab über die Spenderin dieses Kleinods. Aus dem Inschriftfragment ist zu ersehen, dass dieses Tragaltärchen ein Geschenk der Markgräfin Swanhilde, Gemalin Ernst des Tapferen (1056—1075) aus dem Hause Babenberg, war, dessen Gunst sich das in der markgräflichen Residenz Melk errichtete Stift weltlicher Chorherren zu erfreuen hatte. Die Seitenwände des Schreines sind ebenfalls mit Elfenbein-Schnitzereien geziert, doch hat bedauerlicher Weise eine Schmalseite diesen Schmuck bereits verloren. Die Vorstellungen sind Mariä Verkündigung, deren Besuch bei Elifabeth, die Geburt Christi und deren Verkündigung an die Hirten, die Anbetung durch die drei Könige, die Taufe, der Einzug in Jerusalem und das Abendmahl.

Der zweite Schrein hat in der Mitte der Deckplatte einen Porphyrtstein eingelassen, auf dessen bandförmiger, kupfervergoldeter Einfassung eine Inschrift angebracht ist, die dahin deutet, dass der Altar eine Reliquie des heiligen Johannes des Täufers enthalten hat. Die Seitenwände sind ebenfalls mit Elfenbeinreliefs geziert, doch haben dieselben, wenigleich werthvoll, doch einen minderen Kunstwerth als die des anderen Schreines. Wir sehen Christus aus Wolken herabreichende Hand mit einem Kranze, Christus umgeben von mystischen Gestalten und endlich eine Wiederholung der ersten Vorstellung, die Figuren sind derb und hart, doch ist daran keineswegs byzantinischer Einfluss zu erkennen.

Der an älteren Kunstgegenständen nicht reiche Wiener Domschatz stellte ein kleines Reliquienkästchen aus, das noch dem XIII. Jahrhundert angehören mag. Es ist von Holz und mit beinernen Plättchen überzogen. Dasselbe zeigt auf den Außenflächen theils Laubwerk, theils drachenartige, in einander verchlungene Thiere eingravirt. Die Linien der Gravirung sind schwarz oder roth ausgefüllt. Ein ähnliches und aus derselben Zeit stammendes Reliquienkästchen stellte das Salzburgische Stift St. Peter aus. Dasselbe ist an der Außenseite mit zierlich durchbrochenen, sehr feinen Elfenbein-Schnitzwerken bedeckt. Auch das Giebeldach ist mit solchen Elfenbeinplättchen geziert. Durch diese feinen, äußerst zierlichen Elfenbeinbekleidungen schimmern überall feine Goldplättchen durch, welche zwischen den Wandflächen des Kästchens und den Schnitzereien eingefügt sind.

Eingehende Beachtung verdienen auch die beiden ausgestellten Elfenbein-Reliefs. Das eine, dem Stifte Seitenstetten gehörig und dem Ende des XII. Jahrhunderts entstammende Schnitzwerk (4½ Fufs lang, 4 Fufs breit,

zeigt in der Mitte den sitzenden Christus, die Füße auf den in einem Kranze befindlichen Bogen gestützt, in der Linken das Buch, die Rechte wie segnend ausgefreckt gegen ein Kirchenmodell, welches eine zur Seite stehende kleinere Figur in der Hand hält. Ein Heiliger führt diesen Donator vorwärts und nimmt ihn dabei gleichsam in Schutz; an der anderen Seite steht Petrus mit den sein Monogramm bildenden Schlüsseln und noch zwei Heilige. Die andere Elfenbeintafel zeigt die Darstellung des Todes Mariens. Maria liegt umgeben von sämtlichen Aposteln auf einem hohen Bette, Petrus steht am Kopfende desselben und schwingt das Rauchfass. Gegen die Mitte des Bettes zu steht Christus, mit beiden Händen die Seele Mariens in Gestalt eines Wickelkindes emporhaltend. Ueber der ganzen Gruppe schweben zwei Engel, wovon der eine einen Schleier und der andere gleichfalls eine Kindesgestalt, ähnlich der früheren, in den Armen hält und — wie aus den Händen Christi erhalten — in den Himmel trägt; die dreizehnte Figur zu Füßen Mariens könnte, da sie nicht nimbirt ist, möglicherweise jenen Israeliten darstellen, von dem die Legende erzählt, daß er freventlich den Leichnam berührte und die Hände davon nicht mehr wegbrachte. Mit Rücksicht auf die kurz gedrungenen Formen der Figuren, auf deren Bekleidung und Gesichtstypus, endlich auf das Festhalten der Körperbewegungen an gewissen conventionellen Formen läßt sich annehmen, daß dieses Schnitzwerk im Beginne des XIII. Jahrhunderts entstanden ist.

Als einen sehr hervorragenden Gegenstand müssen wir die reizende Figurengruppe aus Elfenbein bezeichnen, die das Stift *Zwettel* in *Niederösterreich* aufstellte. Die ursprünglich, wenigstens nicht in der gegenwärtigen Anordnung zusammengehörigen Figuren soll *Abt Bohuslav* (1248 bis 1258) von seinen Reifen nach *Citeaux* mitgebracht haben. Sie werden für ein Geschenk *König Ludwig XI.*, der oft den *Generalcapiteln* der *Cistercienser* beiwohnte, gehalten. Auf einem Postamente steht *Maria* (das Figürchen einen Schuh hoch), auf dem Arme das ganz bekleidete Kind, welches seinen rechten Arm um ihren Hals schlingt; sie blickt es freundlich an, und zeigt ein Spielzeug, das sie in der rechten Hand hält. Daneben die Verkündigung in drei Zoll hohen Figürchen, *Maria*, eine feine, liebliche Gestalt, der Engel ohne Flügel, die rechte Hand in eigenthümlicher Haltung gegen *Maria* ausgefreckt, ferner ein Mann, vorwärts schreitend, in der rechten eine Krone (vielleicht einer der drei Könige), endlich unten vier kleine Halbfiguren von freundlichem Gesichtsausdrucke, Kronen auf den Händen tragend, möglicherweise die *quatuor coronati*. Diese Figürchen scheinen Bestandtheile eines größeren Reliquienkästchens oder eines Schreines gewesen zu sein. Haare und Verzierungen sind vergoldet, Augen, Wangen, Lippen, so wie das Futter der Gewänder sind leicht bemalt. Die Köpfe erhalten einen eigenthümlichen Ausdruck durch den lächelnden Mund mit hinaufgezogenen Winkeln und durch die schmal geschlitzten Augen. Dies, so wie die leicht geschwungene Haltung, die mageren Hände mit eckiger Bewegung, die etwas verkürzten Figuren, die feinen Falten der Gewandungen bezeichnen die Kunstrichtung der Mitte des XIII. Jahrhunderts, wo bei lebendiger Empfindung und Streben nach Charakteristik eine gewisse gefuchte Zierlichkeit die Stelle der Anmuth vertritt.

Von *Bischofsstäben* der romanischen Stilperiode waren zahlreiche und werthvolle Exemplare aufgestellt. Zwei davon werden wir später gelegentlich der mit *Emailschmuck* ausgestatteten Gegenstände dieser Kunstperiode erwähnen. Fünf haben wir hier zu besprechen, da sie aus *Elfenbein* angefertigt sind.

Der *Stab*, eines der wesentlichen Abzeichen der *bischöflichen* und *Abtenwürde*, soll die *Fülle der Macht* derselben, die dem *Bischofe* oder *Abte* anvertraute *kirchliche Kraft*, dessen *geistliche Gewalt* anzeigen. Seit welcher Zeit der Gebrauch des *Stabes* besteht, läßt sich nicht genau bestimmen, doch ist derselbe sicherlich über das *XI. Jahrhundert* hinauszufchieben.

Der älteste der ausgestellten Stäbe, und zwar von einer nur bis ins *XI. Jahrhundert* üblichen Form des oberen Abchlusses, ist der im *Benedictiner*

Stifte St. Peter zu Salzburg aufbewahrte. Dieses Pastorale, welches der Tradition nach vom heiligen Rupert herrühren soll, hat im Ganzen eine Höhe von circa vier Schuh; der Schaft ist von Holz, dessen oberes Ende ist mit einem kupfernen, mit Silber überzogenen Reife verziert, darauf ciselirte Arabesken und eine Inschrift. Den Abschluß des Stabes bildet eine Krücke von Elfenbein, an beiden Enden eingerollt, wofelbst je ein Thierkopf angebracht ist.

Der Krummstab des Stiftes Götweig stammt aus dem Ende des XI. Jahrhunderts. Von demselben ist nur mehr die elfenbeinerne Krümmung vorhanden, der Schaft ist verloren gegangen. Die Krümmung ist fast kreisrund und wird durch einen Schlangenleib gebildet. Obwohl dieses Fragment in künstlerischer Beziehung von sehr geringer Bedeutung ist, so hat es eine um so größere Wichtigkeit, rückfichtlich der daran befindlichen Darstellung inner der Krümmung. Es sind dies zwei Vögel, vielleicht Tauben oder Pfauen, sie stehen gegen einander gewendet auf dem Schlangenleibe und haben ihre langen Hälfe in einander verschlungen. Mit ihren Schnäbeln halten sie gemeinschaftlich den Stiel einer in die Höhe gerichteten, kreuzförmig gebildeten Pflanze, gegen welche der Rachen der Schlange gerichtet ist. Die Auslegung dieser Darstellung ist eine verschiedene, je nach der Art der beiden Vögel. Sind es Tauben, so ist es die Vorstellung des Schutzes des Glaubens durch den heiligen Geist gegen die Macht des Bösen; sind es Pfauen, die Symbole der Hoffart, so ist es die Vorstellung des Anstürmens des Bösen gegen das Christenthum, was wahrscheinlicher ist.

Aus demselben Jahrhunderte stammt auch der vom Stifte Altenburg angestellte Stab, ebenfalls nur mehr aus dem krystallinen Nodus und der Krümmung bestehend. Auch hier findet sich eine der früheren ähnliche Darstellung innerhalb der Krümmung. Es sind zwei Vögel, der untere ein Pfau, der obere eine Taube, sie breitet die Flügel aus und trägt im Schnabel ein Kreuz, gleichsam als wolle sie es in die Höhe tragen und gegen jeden Angriff, insbesondere gegen den der Schlange, die bereits ihren geöffneten Rachen dahin wendet, schützen.

Ein dritter, nahezu gleich alter Stab gehört dem Stifte Admont. Die ganze Krümmung und die beiden Noden sind von Elfenbein, der mit dem Obertheile nicht gleichzeitige Schaft und das Vermittlungsglied der Noden von Holz. Die Krümmung bildet einen Schlangenleib, der mit einem abwärts gewendeten Knopfe endigt. Interessant ist die Gruppe inner der Krümmung: ein geflügeltes, ganz ruhig stehendes Pferd, dessen Maul ein ornamental gehaltenes Kreuz berührt. — eine sehr seltene Darstellung.

Der Krummstab aus dem Nonnenstifte zu Salzburg entstammt der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts, als der Zeit, in welcher die Abtei mit dem Rechte des Stabes ausgezeichnet wurde. Der ganze Stab besteht aus Elfenbein und ist gegenwärtig noch vollständig erhalten. Der Schaft ist mit Blattornamenten, die Krümmung mit einer Inschrift in Roth, Schwarz und Gold bemalt. Die Krümmung wird wieder von einem Schlangenleibe gebildet, der mit einem Ungethümekopfe endigt, aus dessen mit starken Zähnen bewaffnetem Rachen die Zunge herausgestreckt ist. Inner der Rundung erblickt man das nimbirte Osterlamm mit dem Kreuze; der Kopf des Lammes ist gegen das Kreuz zurückgewendet, dahin auch der offene Schlangenrachen gerichtet. Der Außenrand der Krümmung ist mit flachen Blättern strahlenförmig besetzt. Die Radialverzierung und die Gruppe sind mit goldfarbigen, grün eingefassten Ornamenten bemalt.

Von ganz eigenthümlicher Form in seinem oberen Abschlusse ist das Pastorale aus dem Stifte Klosterneuburg (Ende des XIII. Jahrhunderts). Dasselbe ist vollständig erhalten und ganz aus Elfenbein angefertigt. Der runde Schaft besteht aus vierzehn gleich großen Theilen, die durch Schrauben und Stifte miteinander verbunden und mit roth-schwarz-gelben zweigartigen Ornamenten bemalt sind. Ebenso bemalt ist der kugelförmige Knauf, aus dem ein Schlangenkopf sich entwickelt, dem zunächst nach zwei Seiten gerichtet je eine in einem muschelförmigen Ornamente sitzende, ungewöhnlich bekleidete Figur mit jüdischem Typus ange-

bracht ist, deren Kopf nach der in der Krümmung befindlichen Vorstellung gerichtet ist. Das obere Ende des Stabes bildet statt einer Krümme einen aufrecht gestellten Ring, der am Aufsensrande mit Blattornament in Strahlenform besetzt ist. Das oberste Blattornament ist doppelt und findet sich darauf die sitzende Figur Gott Vaters. An den Flachseiten des Ringes finden sich in Farben ausgeführte Inschriften. Inner des Ringes ist eine ziemlich roh ausgeführte bemalte Gruppe angebracht, den englischen Grufs vorstellend.

Das Faltstorium aus dem Frauenstifte in Salzburg gehört zu den interessantesten Ueberresten der romanischen Kunst. Dieser Faltstuhl, ohne Rück- oder Armlehne, ist aus Holz angefertigt, roth angestrichen, an den Fußenden mit Broncebesatz versehen, vorstellend Löwentatzen, in deren Klauen sich verschiedene Figuren in Todesqualen winden. Die Obertheile schliessen mit prachtvoll ausgeführten, stilisirten Löwenköpfen aus Elfenbein. Die Flachseiten sind ebenfalls mit kleinen Elfenbein-Reliefs geziert, wahrscheinlich irgend einer Legende oder Sage entnommen. Die Seitentheile, zwischen welchen das Sitzleder eingespannt ist, sind am Rande mit zwei sehr schön stilisirten Drachen ausgestattet. Die Zeit der Anschaffung dürfte mindestens mit jener der Verleihung des Rechtes an die Aebbtissin, sich des Stabes und Thronstuhles bedienen zu dürfen, zusammentreffen (das ist 1235). Die Schnitzwerke hingegen erscheinen älter und mögen dem XI. Jahrhunderte angehören und italienische Arbeit sein. Die an einigen Stellen der Seitenlehne angebrachten Temperamalereien sind bedeutend jünger. Jedenfalls hat diesem Stuhle ein weit älterer zum Vorbilde gedient, dem vielleicht diese Schnitzwerke entnommen wurden.

Die Goldschmiede-Kunst des romanischen Stiles. Sie wird repräsentirt vornehmlich durch eine Reihe von Kelchen, mitunter von ungewöhnlicher Gröfse und reicher Verzierung. Der Kelch nimmt in der katholischen Kirche die wichtigste Stelle unter den Gefäßen ein. Die Form desselben ist in der Wesenheit noch gleich jener der antiken Trinkgefäße. Der Kelch besteht aus drei Theilen, dem Fusse zum Aufstellen des Gefäßes, dem Stiel sammt Knauf zum Anfassenden und der Cuppa oder Trinkschale. In den ersten christlichen Zeiten bediente man sich bei Verrichtung des Mefsopfers hölzerner oder gläserner Kelche, ja auch solcher von Zinn oder Elfenbein, allein schon im III. Jahrhunderte blieben die edlen Metalle das ausschließliche Material dieser Gefäße, welche allmählig durch künstlerischen Schmuck, namentlich Emails und Niellen, kostbare Steine, Filigranbesatz, noch höheren Werth erhielten. Besonderen Einfluss nahmen in dieser Beziehung die verschiedenen Stilrichtungen, die übrigens auch auf die Form des Gefäßes und das Verhältniß der erwähnten drei Hauptbestandtheile zu einander einige Aenderungen bewirkten. Zu unterscheiden sind die zum gewöhnlichen Gebrauche des Priesters bei der Messe bestimmten kleineren Kelche, die je nach den feierlichen Anlässen, bei denen sie gebraucht wurden, mehr oder minder reich ausgestattet waren, und die großen Speisekelche, die zur Austheilung des Abendmahles, ehe den Laien die Communion unter beiden Gestalten entzogen war, bestimmt waren; die letzteren mußten größer als die gewöhnlichen Priesterkelche sein, da man in der Regel zu gleicher Zeit einer größeren Anzahl Gläubiger das heilige Abendmahl spendete. Sie sind mit Handhaben versehen, um den Diakonen den Gebrauch dieses Gefäßes zu erleichtern. Die Austheilung des Weines geschah alsdann mittelst eines kleinen Saugrohres (fistula) aus Gold, Silber, Elfenbein, welches mit einer oder mehreren Handhaben versehen war. Wir hielten die Voraussetzung dieser kurzen Erklärung für nothwendig, um unseren Lesern, bei denen ein eingehendes archäologisches Wissen nicht vorausgesetzt werden kann, das Verständniß der diesfälligen Partie unseres Berichtes möglich zu machen.

Beispiele solcher Gefäße lieferten der aus dem Prämonstratenserstifte Wilten in Tirol und ein zweiter aus dem St. Peters-Stifte in Salzburg ausgestellte Communion-Kelch.

Ersterer ist aus im Feuer vergoldetem Silber angefertigt, und stammt aus dem XII. Jahrhunderte. Der große, flache Fuß ist kreisrund und hat 6 Zoll 8 Linien im Durchmesser. Der Schaft ist cylinderförmig mit einem runden Knauf versehen. Als Trennungsglieder zwischen Cuppa und dem Knauf, sowie zwischen diesem und dem Fuße sind Ringe in Form von Eierstäben angebracht. Einen besonderen Werth hat dieser Kelch durch den Reichthum ornamentaler Ausschmückung, mit der er im wahren Sinne des Wortes so übersät ist, daß nicht der kleinste unverzierte Fleck übrig bleibt. In ornamentaler Beziehung tritt als Hauptanordnung an dem Kelche die Eintheilung der Flächen des Fußes und der Cuppa in runde, ausgeklügelte Bandstreifen gebildete Felder hervor, von denen jedoch nur jene des Fußes eine regelmäßige Kreislinie bilden, während jene der Cuppa etwas verzogen erscheinen. Sämmtliche Felder sind mit Scenen des alten und neuen Testaments geschmückt. Die ornamentale Technik besteht theils in Gravirung und Niellirung vorzüglichster Art, theils in getriebener und gegoffener Arbeit; letzterer Art sind der Knauf mit den beiden Ringen und die Henkel, deren Ornament aus stillirtem Laubwerke mit zwei Perlenstreifen an der Randseite besteht. Der Knauf ist beinahe ringförmig und zeigt in erhabener Arbeit in Medaillons je eine Figur, die aus einem Gefäße reichlich Wasser ausgießt (die vier Flüsse des Paradieses). Die am senkrechten Rande der Schale angebrachte Inschrift nennt als die Stifter dieses Gefäßes einen Berthold, wahrscheinlich einen Grafen von Andechs, womit auch eine Klostertradition übereinstimmt.

Die Patena ist auf beiden Seiten mit figuralen Darstellungen geschmückt; die in der Mitte der Rückseite sind in Relief, die der Vorderseite in Niello ausgeführt. Die Darstellungen auf der äußeren Randung sind auf die Fläche gravirt und nur einzelne Theile davon niellirt oder in Silber belassen. Wir sehen auf der vertieften unteren Seite die Kreuzigung, am Rande die Synagoge in die Pforten der Vorhölle einziehend, die Befreiung der Voreltern aus derselben und deren Einführung in den Himmel, dann als Mittelbild der oberen Seite, die Frauen beim heiligen Grabe, Christus als Gärtner, auf dem Wege nach Emaus und dortselbst, die Scene mit dem heiligen Thomas und die Himmelfahrt. Die beiden jedoch nicht ausgestellten Fistulæ sind von Silber, kleine dünne Röhrechen,  $7\frac{1}{2}$  Zoll lang, an der einen Seite enger und in der Mitte mit einer kleinen, herzförmigen Handhabe versehen.

Der aus dem XIII. Jahrhunderte stammende Speisekelch im Schatze des Benedictinerstiftes zu St. Peter in Salzburg ist  $9\frac{1}{2}$  Zoll hoch und 8 Zoll breit, aus Silber gegossen und vergoldet. Die Fläche des kreisrunden und am äußersten Rande mit Steinen gezierten Fußes schmücken zwölf umgestürzte Bogenreihen, die gegen den Knauf zu strahlenförmig zusammenlaufen, in denen aus einer thurmartigen Architektur en relief die Brustbilder von zwölf männlichen Gestalten mit Palmen in den Händen (Martyrer) sichtbar sind. Auf diesem Fuße ruht, und zwar von demselben nur durch den aus Kry stall geformten, runden Nodus getrennt, die Cuppa, die jedoch, abweichend von der Gestalt der gewöhnlichen romanischen Kelche, sich der Vasenform nähert und in dieser Beziehung zu den eigenthümlichsten Erscheinungen unter den liturgischen Gefäßen dieser Gattung gehört. Auch die Ausschmückung der mit zierlichen Henkeln versehenen Cuppa ist ähnlich jener des Fußes. In den zwölf ovalen Feldern ihrer unteren Hälfte sind gleichfalls en relief zwölf männliche als Propheten erkennbare Gestalten angebracht, die theils aufwärts schauen, theils mit erhobener Hand hinaufweisen. Sämmtliche Brustbilder sind ziemlich roh gearbeitet. Die Fläche des oberen Theiles der Cuppa ist mit einem Inschriftstreifen geschmückt, unterhalb dessen ein mit Ornamenten ausgefülltes Zierband herumläuft, das in seiner Form an slavische Inschriften erinnert und auch durch lange Zeit dafür gehalten wurde, was aber nicht der Fall ist.

Auf der Patene ( $10\frac{1}{2}$  Zoll im Durchmesser) ist in der eine dreizehnbliättrige Rose bildenden Vertiefung Christus mit den zwölf Aposteln dargestellt.

und zwar wurde gerade jener Moment gewählt, wo eilf der Apostel fragend die Rechte emporheben, während Judas gleichzeitig mit dem Heilande die Hand in die rosenförmige Schüssel taucht; in der Mitte der Patene sehen wir das Lamm Gottes in der üblichen Darstellungsweise. Am äußeren Rande wiederholt sich durch vier Engelsbüsten unterbrochen der ornamentale Rand des Kelches mit der vermeintlichen kufischen Inschrift. Sämmtliche Darstellungen sind in feiner Gravirung ausgeführt.

Den gewöhnlichen Messkelch dieses Stiles repräsentirt ein Kelch aus dem Stifte St. Peter. Er ist aus Silber angefertigt und theilweise vergoldet, hat eine Höhe von  $4\frac{1}{2}$  Zoll und gehört dem XII. Jahrhunderte an. Der Fuß ist rund und steigt trichterförmig an, der eigentliche Schaft fehlt und wird durch einen runden, ziemlich breiten Nodus ersetzt, die Trinkschale ist halbkugelförmig mit etwas ausgebogenem Rande gebildet. Zwischen Nodus und Schale ist ein kleiner Ring mit Perlenornament eingesetzt. Die Patene, welche ursprünglich nicht zum Kelche gehörte, hat einen Durchmesser von  $5\frac{1}{2}$  Zoll und trägt in der vertieften Mitte innerhalb eines Sechspasses das Bild des Osterlammes mit dem Kreuznimbus. Von der Brust geht ein Blutstrom zur Erde und mit dem Vorderfusse rollt es eine Schriftrolle auf. Ueber dem Lamme sieht man eine segnende Hand sich herabsenken. Kelch und Patene sind mit Inschriften versehen, die uns belehren, das Angehörige des Grafengeschlechtes von Burghausen, das wiederholt die Schutzvogtei über das St. Peters-Kloster innehatte, diese Patene sammt einem Kelche dem Stifte im Laufe des XII. Jahrhundertes geschenkt haben und das der jetzige Kelch gegen Ende des XI. oder Anfang des XII. Jahrhundertes von einem gewissen Gerhochus geopfert wurde.

Das Muster eines Pontificalkelches liefert der vom Stifte Lambach ausgestellte Kelch. Der Fuß ist modern, die silbervergoldete, halbkugelförmige Cuppa hingegen gehört dem XIII. Jahrhunderte an. Die Außenseite derselben ist mit in Umrissen gravirten Darstellungen, wie der englische Grufs, Johannes Evangelist, St. Kilian, die Evangelistenymbole und mit ebenso ausgeführten Inschriften geschmückt.

Eines der seltensten kirchlichen Gefäße ist die sogenannte Columba, davon zwei Exemplare ausgestellt waren. Das eine gehört dem Domschatze zu Salzburg, das andere, bei Weitem minder gut erhaltene, der Benedictinerabtei zu Göttweig. Das erstere Gefäß hat eine Höhe von 9 Zoll, ist aus Kupfer angefertigt und vergoldet. Es führt seinen Namen von seiner taubenförmigen Gestalt; die ganze Figur ist stilisirt und wenig zierlich aufgefaßt, der Leib und die stelzenähnlichen Beine, die auf einem flachen Postamente befestigt sind, werden durch federförmige Eingravirungen charakterisirt. Der Schnabel und der mit einer besonderen Stütze versehene Schweif sind glatt, die Augen aus blauem Glasfluß gebildet. Mit besonderem Schmucke wurden die Flügel ausgestattet, es ist herrliches blaues, rothes und weißes Email champlevé, das nach der Zeichnung der Flügelfedern entsprechend aufgelegt wurde. Der nur mit Gravuren ausgeschmückte Deckel zum Öffnen des aus dem Leibe der Taube gebildeten Gefäßes ist am Rücken der Figur angebracht.

Am zweiten Gefäße, das jedoch nur 7 Zoll hoch ist, findet sich die Taubengestalt mehr entwickelt. Es ist aus Messing angefertigt, glatt, ohne Emailschmuck, in neuerer Zeit vergoldet, und dürfte ebenfalls aus dem XII. Jahrhunderte stammen. Stellt man die Frage, welchen Zweck diese Gefäße in der kirchlichen Kunst des Abendlandes hatten, so muß man bemerken, das schon im IV. Jahrhunderte Spuren von in den christlichen Kirchen im Gebrauche stehenden goldenen und silbernen Gefäßen in Taubengestalt vorkommen; sie wurden peristerium oder columba, auch ciborium benannt, in welchem Falle sie dann zur Aufbewahrung der Hostie dienten; diese letztere Bestimmung war auch die am meisten übliche. Der Platz, den die Columba mit der Eucharistie einnahm, war auf dem Altare; meistens stand dieselbe in einer von der Decke des Ciboriumaltars herabhängend.

den Schale oder Schüssel, die dann heraufgezogen oder niedergelassen werden konnte. Oesters hing dieses Gefäß auch über dem Taufbecken und dürfte dies mit der Uebung im Zusammenhange gestanden sein, daß Täuslinge nach dem Taufacte das heilige Abendmahl empfangen. Da aber seit dem späteren Mittelalter eine andere Behältnisform für die Aufbewahrung der Eucharistie gewählt wurde, so verschwand die Columba aus dem kirchlichen Gebrauche. Die zweite, aber seltener vorkommende Bestimmung der Columba ist die des Chrismariums, zur Aufbewahrung des Chrismas, eine Bestimmung, welche die beiden in Rede stehenden Gefäße mit Rücksicht auf ihre ganz kleine, büchsenartige Höhlung gehalten haben dürften.

Von eigenthümlicher Form ist das vom Stifte Melk ausgestellte und aus dem XII. Jahrhunderte stammende Reliquiar. Es ist aus Kupfer angefertigt und vergoldet, 1 Fuß hoch, mißt 6 Zoll im Durchmesser und stellt in ziemlich plumper Arbeit einen weiblichen, mit einer Krone bedeckten Kopf vor, dessen Haare in zwei nach rückwärts hängenden Zöpfen geflochten sind. Den Kronreif zieren eingravirte Ornamente und ein abwechselnd aus Kleeblättern und vier einfachen Rundblättern gebildeter Diadembesatz. Augen und Mund scheinen bemalt gewesen zu sein. Am Scheitel des Kopfes ist ein großer Deckel zum Oeffnen des Gefäßes; derselbe ist auf der Aufsenseite mit schwungvollen, romanischen Laubornamenten und Thiergestalten reich geschmückt. Der ungarische Archäolog Arnold Ipoly-Stummer, Bischof von Neufohl, will in diesem Gefäße das Behältnis für die aus dem Kopfe bestehende Reliquie des heiligen Koloman erkennen.

Große Bewunderung fand in archäologischen Kreisen das bisher unbekanntes Reliquienkreuz aus dem Stifte St. Paul, auf dessen Existenz Prälat Sebastian Brunner zuerst aufmerksam gemacht hat. Die Kreuze, deren Gebrauch sich in der christlichen Kirche schon bis in die Zeit der diocletianischen Verfolgung erweisen läßt, wurden in der romanischen Periode je nach ihrer Bestimmung als Vortrage- oder Standkreuz, oder als Brustkreuz mit großem Luxus ausgestattet.

Das erwähnte Reliquienkreuz, im Innern aus hartem Holze gebaut, zeigt nach Außen auf der Vorderseite eine aus dünnen Goldplatten gebildete Verkleidung, besetzt mit Edelsteinen und Gemmen, auf der Kehrseite Metallplatten und darin gravirte Inschriften und Vorstellungen. Das Kreuz ist 83 Centimeter hoch, der Querbalken hat 66 Centimeter und ist an seinen Enden, wie auch das Kopfende, mit je einem Qu. drate abgeschlossen, welches um einen Centimeter über das Kreuz herausragt. In der Mitte des Kreuzes wird unter einer Krytall-Glas-scheibe der eigentliche Kreuzpartikel aufbewahrt. Im Ganzen ist die vordere Kreuzfläche mit 170 Steinen geschmückt, die den dünnen Goldblechen angefügt sind, darunter Saphire und andere werthvolle ungeschliffene Edelsteine, auch finden sich werthvolle Onyx und Carneole; mitunter wurde auch an Stellen, wo Edelsteine abhanden gekommen, geschliffenes, farbiges Glas eingefügt. Unter diesen Steinen befinden sich 3 egyptische Skarabäen, 1 geschnittener Amethyst, 2 Carneole, dann 24 verschiedene alte Gemmen in Carneol, Amethyst, Lapis lazuli, Achat und Onyx geschnitten. Die Zwischenräume der gefassten Steine sind mit feinem doppeldrätigem Filigran decorirt. Die Rückseite des Kreuzes ist durchwegs mit vergoldetem Silber überzogen. In fünf Oeffnungen, die mit feiner, durchbrochener Arbeit geschlossen sind, waren früher an hundert Heiligenreliquien aufbewahrt. Selbe sind nicht mehr darin, die Verkleidung ist gegenwärtig zum Theil weggerissen, die Namen der Heiligen aber befinden sich auf der Metallfläche eingravirt. Um diese fünf Oeffnungen zeigen sich gravirte Heiligen-gestalten. An den vier Enden des Balkens sind die Symbole der vier Evangelisten angebracht. Die Geschichte dieses Kreuzes läßt sich in Folgendem zusammenfassen: Die Kreuzpartikel wurde vor dem Jahre 1077 durch die Königin Adelheid dem Stifte St. Blasien übergeben. Selbe bekam von dem Abte Uto (1100 bis 1108) eine Fassung von Bronze. Abt Guntherus (1141 bis 1170) entkleidete sie dieser und

gab ihr dafür das gegenwärtige, weit kostbarere Gewand von Edelsteinen, Gemmen und Reliquien, das aber durch die Ungunst der Zeiten bedeutende Schäden erlitten hat, in der Hauptsache aber erhalten blieb.

Noch vier andere Kreuze sind hier zu erwähnen, zwei davon gehören ebenfalls dem Stifte St. Paul; das eine, das erst in neuerer Zeit auf Holz befestigt wurde, ist höchst einfach und roh, die Figur aus Bronze, mit langem gemusterten Schurze, die Füße abgeondert genagelt, das Antlitz mit jugendlichem Ausdrucke, das Haupt gekrönt, an der Stelle der Augen Löcher, die ehemals mit Steinen ausgefüllt waren; es dürfte in das XI. Jahrhundert zurückreichen. Beim anderen Crucifix, dessen Figur ganz ähnlich, aber schwungvoller behandelt ist, und das um ein Jahrhundert jünger sein dürfte, hat sich das Kreuz selbst erhalten. Es besteht aus einer Kupferplatte, die auf der Vorderseite mit herrlichem Email-champlevé, lineare und Blumenornamente vorstellend, geschmückt ist. Das dritte, ebenfalls aus dem XII. Jahrhunderte stammende Crucifix ist auf beiden Seiten mit prachtvollen Emails verziert, wie auch die Christusfigur damit ganz überzogen ist. Es gehört dem kleinen Kirchlein am Bartholomäiberge in Vorarlberg. Das vierte Kreuz, dem Domschatze zu Salzburg entnommen, stammt aus zwei verschiedenen Zeiträumen, der Fuß ist ein Werk des XV. Jahrhunderts, während das eigentliche Kreuz sicherlich um drei Jahrhunderte früher entstanden sein mag. Dasselbe ist aus Holz angefertigt, hat doppelte Querbalken und ist ganz mit Silberplättchen und darauf mit reichem Filigranschmucke belegt. In einer kreuzförmigen Vertiefung inmitten des durch den unteren Querbalken gebildeten Kreuzes ist die Particula S. crucis eingelegt. Oberhalb befindet sich ein grüner Stein mit der eingesechnittenen Vorstellung des Kampfes des heiligen Georg mit dem Drachen. Als Nodus ist ein Stück geschliffenen Bergkrystalls verwendet.

Mit der Bezeichnung „Trinkbecher des heiligen Ulrich“, Bischofs zu Augsburg (923—973), fand sich ein dem Stiftschatze zu Melk entnommenes Gefäß das aus der größeren Hälfte eines ausgehöhlten Kirbisses besteht, doch ist dieser bereits an vielen Stellen schadhast, löcherig, daher in neuerer Zeit etliche Metallspangen zum Zusammenhalten desselben angelegt wurden. Innen ist die Schale mit Silberblech bekleidet und am Boden mit einem vergoldeten Medaillon belegt, darinnen auf punzirtem Grunde in Relief die auf einem Faltstuhl sitzende Figur des Bischofs angebracht ist. An der Aufsenseite ist der Rand der Schale mit einem dreitheiligen, schwungvollen Blattornamente verziert. Ueber den ganzen Schalenkörper laufen vom Rande entspringend zwei sich kreuzende, mit hübschen Laubornament geschmückte Spangen und ist jedes der sich dadurch auf der Schale bildenden dreieckigen Felder mit einer Rosette geziert. Der allgemeinen Annahme nach gelangte diese Schale als ein Geschenk des Markgrafen Ernst an das Stift, die Fassung gehört mit Rücksicht auf das romanische Laubornament und das siegelähnliche Medaillon dem XIII. Jahrhunderte an.

Wir haben bereits bei einigen Gegenständen, wie bei den Kreuzen von St. Paul und Bartholomäiberge der in Emails ausgeführten Verzierungen erwähnt; außer diesen haben wir noch vieler Gegenstände zu gedenken, die ebenfalls mit Emails reichlich ausgestattet sind. Es dürfte daher gerechtfertigt sein, eher nur mit wenig Worten der Emailkunst zu erwähnen.

Alter und Ursprung des Email sind nicht festgestellt. Gewiss ist, das die Völker des Orientes schon mit der Behandlung der Glasur und des Glasflusses vertraut waren, und zu Byzanz, dann in Sicilien, in Deutschland (den Rheingegenden) und endlich in Frankreich die Emailkunst betrieben wurde; besonders in Frankreich zu Limoge blühte diese Kunst und manches auf uns gekommene Denkmal gibt uns Zeugnis von der Kunstfertigkeit der damaligen Zeit.

Man unterscheidet dreierlei Emails, den Zellenchmelz (Email cloisonné) Grubenschmelz (champlevé) und durchsichtigen Schmelz (Email translucide). Bei ersteren wird die Oberfläche des Metalles, auf der es aufgeschmolzen werden soll,

nach Maßgabe der Zeichnung in Felder getheilt, welche Untertheilung durch dünne Metallfäden hergestellt wird. Bei der zweiten Art wurden in der Metallplatte die betreffenden Stellen mittelst des Grabstichels vertieft, dabei die Ränder erhaben belassen, und diese Vertiefungen mit Email ausgefüllt. Bei der dritten Art des Emails führte man die Zeichnung auf dem Metall in mehr oder weniger vertieften Linien aus und überzog dieselben mit durchsichtigem Email, eine Kunst, die in Italien aufkam, aber im XIV. und XV. Jahrhunderte in Frankreich und am Rhein ganz besonders blühte.

Als hervorragende derartige Werke der Goldschmiede Kunst müssen wir nun eine Reihe ganz bedeutender Gegenstände erwähnen. Durch Emailschmuck zeichnen sich zwei Krummstäbe aus. Der eine gehört der Pfarrkirche zu St. Wolfgang in Oberösterreich; dessen bronzener Obertheil unzweifelhaft eine herrliche Arbeit des XII. Jahrhunderts ist. Die Aufsteckhülse ist gleich dem ganzen Obertheile mit buntpfarbigem Email verziert und zeigt etliche theils aufrecht stehende, theils vorwärts schreitende Greife mit erhabenen Flügeln und verschlungenen Schweifen, die bösen Dämonen symbolisirend, welche als Feinde der Kirche der Hölle entsteigen. Den Nodus, welcher mit einer kleinen Blätterkrone bedeckt ist, wodurch er das Ansehen eines Granatapfels bekommt, zieren Sterne und Blumen auf blauem Emailgrund, dazwischen die eingravirten, mit Schmelz ausgelegten Halbfiguren der vier Evangelisten, deren Köpfe aus Messing gegossen, vergoldet, reliefartig hervortreten. Der Krone entsteigt ein gekronter Engel mit entfalten und nach rückwärts in die Höhe gebogenen, geöffneten Flügeln, in den Händen ein geschlossenes Buch haltend; Augen, Krone und Gewandfaun sind gegen den Hals hin mit Edelsteinen besetzt, die Flügel mit herrlichen Schmelzfarben überzogen, das Uebrige des Engels ist überfilbert. Diese vortrefflich gearbeitete Figur und insbesondere deren Bekrönung bildet den Vermittler zwischen dem Nodus und der Curvatura, welche aus zweimal gewundener, sich verjüngender Schnecke des vierseitigen Krümmungskörpers besteht, der mit farbigen, dreitheiligen Wolken in Schmelzfarben bemalt ist und mit einer zierlichen, aus fünf mandelförmigen Blättern gebildeten Blume endigt. Der mit Elfenbein-Befatz verfehene Schaft stammt aus dem XVI. Jahrhunderte. Der andere gleich alte Krummstab gehört dem wegen seiner reichen Schatzkammer schon wiederholt genannten Stifte St. Peter in Salzburg. Er ist vollständig erhalten. Der Obertheil ist aus Bronze, der Schaft aus Holz und mit rother Farbe bemalt, die aber gegenwärtig fast ganz verschwunden ist. Durchmesser der Krümmung 3 Zoll 8 Linien. Die mit dem bronzenen Obertheile verbundene Hülse, bestimmt zur Befestigung am Schaft, ist mit Ornamenten in Email und den eingravirten Halbfiguren zweier Engel auf blauem Grunde geziert. Der kugelige, gegen oben und unten etwas gedrückte Nodus zeigt zwischen Arabesken in durchbrochenen Rundungen Thiergestalten mit menschlichen Köpfen. Oberhalb des Nodus befindet sich eine kleine Krone von spitzen Blättern gebildet, aus welcher der sehr zarte, fast cylindrische Krümmungskörper emporsteigt. Die gegen vorwärts gebogene offene Krümmung wird durch einen dünnen, sich allmählig verjüngenden, zweimal gewundenen Schlangenkörper gebildet, der an den beiden Außenseiten mit einem zierlichen romanischen Bandornamente in Email geschmückt ist. Außer diesen Emails zeigt die Krümmung nur blankes Bronze. Der Sattel der Windung ist mit kugelartigen Knorren besetzt. In der Krümmung befindet sich ein das Ende der Windung bildender, phantastisch geformter Schlangenkopf, welcher ein breites, bunt emailirtes Laubornament im Rachen hält.

Ein beachtenswerthes Ausstellungsobject, sowohl der Form und Bestimmung nach, wie auch wegen des herrlichen Emailschmuckes ist das in den Stiftsschatz von Kremsmünster gehörige Reliquiar, welches mit Rücksicht auf seine Form unter dem Namen Rotula bekannt ist. Dieses liturgische Schaugeräth ist aus einem mittelst eines Stieles in einen pyramidal gestalteten Fuß eingefügten Scheibe gebildet. Der Fuß von emailirten Kupfer besteht aus drei Dreieckflächen und ruht auf drei

Drachen, deren Flügel in die angrenzenden Flächen eingravirt und emaillirt sind. In jedem der drei Felder ist ein Medaillon angebracht, darin in prachtvollen Emailfarben „das Schreiben des T“, „die Erhöhung der ehernen Schlange“ und „Samson trägt die Thorflügel von Gaza“ dargestellt ist. Die Scheibe hat 28 Centimeter im Durchmesser, ist von einem breiten Rande umschlossen und durch gekreuzte Stäbe in vier Felder getheilt, welche in durchbrochener Weise figurale und ornamentale Gestaltungen aus starkem, vergoldetem Kupfer getrieben zeigen, als: das Grab Christi, die Himmelfahrt, den symbolischen Löwen und den zur Sonne aufsteigenden Adler. Diese Darstellungen sind mit entsprechenden Beischriften versehen. Leider ist die Scheibe nicht mehr vollständig, denn ohne Zweifel dürfte auf dem jetzigen Rand ein Zierrand aufgelegt gewesen sein, der mit Steinen geschmückt war. Die Bestimmung dieses in das Ende des XII. oder beginnenden XIII. Jahrhunderts gehörigen Geräthes ist nicht mehr klar zu erkennen, doch ist es wahrscheinlich, daß sie die Fassung für eine Reliquie des heiligen Kreuzes gebildet haben mag.

Vorzügliche Beispiele der Emailkunst sind auch die fünf Reliquienkästchen in Formen von Häuschen mit schiefer Bedachung, die aus Holz angefertigt, mit reich emaillirten Kupferplatten und theilweise in Relief aufgelegten Figürchen oder doch einzelnen Theilen derselben belegt sind. Die Reliefs sind aus Messing angefertigt und vergoldet, die Emails zeigen auf blauem Grunde buntfarbiges Rankenwerk als Belegung der Flächen. Die Darstellungen variiren nur wenig, wir sehen Christus als Weltenrichter oder am Kreuze, daneben Maria und Johannes, die vier Evangelistenymbole, Engel im Brustbilde, bisweilen die Personificirung des Christenthums und des Judenthums, u. s. w. Zwei dieser aus dem XII. oder beginnenden XIII. Jahrhunderte stammenden Schreimchen sind mit durchbrochenem Firskamme geschmückt. Drei gehören dem Stifte Klosterneuburg, je eines dem Prager Domschatze und dem Stifte Kremsmünster.

Das Stift Vörs in Steiermark stellte auch ein Reliquiengefäß aus, doch hat daselbe nicht mehr die ursprüngliche Form, nur die Metallplatten der Außenbekleidung blieben erhalten, die in neuester Zeit zu einem höchst geschmacklosen Kästchen, ähnlich einer Rauchtobacks-Dose zusammengestellt wurden. Die Platten sind von vergoldetem Kupfer, und mit herrlichen Emails *champlevés* geschmückt. Eines kleinen Reliquienkästchens ist hier zu erwähnen, das der reichhaltigen und vieles Interessante bergenden Sammlung des Carl Ritter v. Pichler in Graz angehört. Es hat ebenfalls die Häuschenform, ist mit Steinen und emaillirten Halbfiguren, deren Körper mumienartig eingewickelt und am unteren Ende wie abgeschnitten dargestellt sind, besetzt, und mit durchbrochener Gallerie geschmückt. Die Rückseite dürfte in neuerer Zeit hinzugefügt worden sein. Beide Reliquiare gehören dem XII. Jahrhunderte an.

Das Stift Lambach und Gundacker Graf Wurmbbrand stellten je ein kupfernes emaillirtes Weihrauch-Schiffchen aus, das im XIII. Jahrhundert entstanden sein mag. Die Bronzeschüssel aus dem Stifte Tepl, der Tradition nach, in dem Grabe der Ilroznata gefunden, ist ganz mit Emails überzogen; die Mitte bildet ein Kreis, darinnen ein dreieckiger Schild mit Lilien, um den Kreis eine breite Bordure mit sechs Bogenfeldern, drinnen je zwei Figuren; die Verzierungen sind emaillirt, die Technik und die künstlerische Ausführung weisen diese Schüssel als ein Werk der Schule von Limoges in das XIII. oder XIV. Jahrhundert.

Wir kommen nun zu dem bedeutendsten, zum hervorragendsten Gegenstand der ganzen Amateursausstellung. Es ist das große, weit berühmte Altarwerk aus Klosterneuburg, bekannt unter der Bezeichnung der „Verduner Altar“. Es besteht aus 51 Tafeln mit sehr interessanten Darstellungen, ausgeführt auf vergoldetem Kupfer in Email *champlevé*. Die Darstellungen gruppiren sich in drei Horizontalreihen, von denen die mittleren 17 Bilder von Begebenheiten aus dem Leben Christi (*sub gratia*), die obere die typologischen Vorbilder derselben aus dem alten Testamente vor der Gesetzgebung Mosis (*ante legem*) und die untere jene nach

Moses (sub lege) enthält. Es ist somit ein typologischer und zwar sehr vollkommener Bilderkreis. Die Typologie sucht nämlich durch die Zusammenstellung ähnlicher oder ähnlich gedachter Momente der beiden Testamente den Beweis einer ununterbrochenen göttlichen Offenbarung zu führen und Begebenheiten des alten Testaments als Vorbilder bestimmter Ereignisse des neuen hinzustellen.

Zwischen diesen Bilderreihen und den einzelnen Tafeln sind in Hallfiguren in der oberen Reihe Engel, in der Mitte Propheten, unten die Tugenden dargestellt. Jede Darstellung wird durch einen leonischen Vers erläutert.

Endlich ist noch zu erwähnen, daß das ganze Werk mit kleinen Plättchen eingefaßt ist, die mit in verschiedenfarbigem Email ausgeführten Ornamenten geziert sind. Man zählt davon 44 Muster, davon die meisten sich durch besonderen Geschmack auszeichnen. Die Farbenstimmung der Bilder und der erwähnten Umrahmung setzt sich aus Blau, Roth und Gold zusammen, hier und da, besonders in den Heiligenscheinen findet sich ein mattes Grün, dann auch noch Weiß, Schwarz und ein Gemengfel aus Grau, Weiß und Roth, in welchem Tone vornehmlich die Trennungsfälchen im Rahmen der einzelnen Bilder ausgeführt sind. Zufolge der Inschrift wurde dieses großartige Werk, das bedeutendste Emailwerk des Mittelalters, das man kennt, als Widmung des sechsten Probstes Wernher durch Nikolaus von Verdun im Jahre 1181 ausgeführt, und zwar als Verkleidung eines Lesepultes (Ambo), später als Antependium des Kreuzaltars; erst nach dem Brande des Stiftes wurde es über Wunsch des Probstes Stefan von Sierndorf (1322) zu einem Altaraufsatz in Form eines Flügelaltars umgestaltet und durch Einfügung von sechs Bildern, die in Wien angefertigt wurden, vergrößert.

Die conventionelle Richtung des XII. Jahrhunderts bildet an diesen Tafeln die entschiedene Grundlage ihrer stilistischen Behandlung. Aber sie entwickelt sich, wie Kugler treffend bemerkt, von solcher Grundlage ausgehend, zu einem bewegten Leben, das bei manchem auffälligen Ungeschick, bei manchem sehr Uebertriebenen, die beredteste dramatische Aussprache des Moments zum Ausdruck bringt, sie gestaltet sich bei einzelnen, namentlich weiblichen Gestalten zu den durchgebildeten Grundzügen eines classisch geläuterten Adels, der mit Empfindung auf die Muster der Antike zurückgeht und in staunenswürdiger Meisterschaft bereits das vorweg nimmt, was erst in neuer jüngerer Zeit zur umfassenden Ausbildung gelangte.

Mag man auch Camefina's prachtvolle und höchst getreue Publicationen dieses Altarwerkes noch so gut kennen, mag man das Original in seiner ungünstigen Aufstellung im ehemaligen Kapellenhause des Stiftes, beeinträchtigt durch die ungenügende Beleuchtung, noch so fleißig studirt haben, erst hier — in Folge der guten Aufstellung und günstigen Beleuchtung konnte man sich dieses Kunstwerkes ordentlich erfreuen.

Wir wollen, obwohl mit Rücksicht auf die Anfertigungszeit nicht hieher gehörig, erwähnen, daß die Rückseite dieses Altars mit vier Temperagemälden auf Holzgrund geziert ist, die Probst Stefan von Sierndorf in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts bei der eben erwähnten Umgestaltung zu einem Flügelaltar anfertigen ließ. Jeder Flügel enthält eine Tafel, das doppelt so breite Mittelstück zwei. Erstere wurden, wie dies bei Flügelaltären gewöhnlich, während der Fastenzeit geschlossen, in welchem Falle zwei Hauptmomente der Passion, die Kreuzigung und die Frauen am Grabe, dabei Christus als Gärtner sichtbar wurden. Die Rückseite enthält Bilder aus der Legende Mariens: ihren Tod und ihre Krönung. Diese interessanten Gemälde sind die ältesten bisher datirten Tafelgemälde Oesterreichs und gehören zu den frühesten Producten deutscher Malerei.

Als dieser Stilperiode angehörig haben wir zweier charakteristischer Bronceleuchter zu gedenken, die, dem XII. oder beginnenden XIII. Jahrhunderte entstammend, vom kärntnerischen Landesmuseum ausgestellt wurden; Professor Klein hatte einen einfacheren, romanischen Leuchter ausgestellt.

Denkmale der Textilkunst des romanischen Stiles. An Denkmalen dieser Kunst fand sich Bedeutendes und Hervorragendes in den Kästen der österreichischen Amateurexposition.

Wir nennen zuerst die drei Priefstergewänder, die das kärntnerische Stift Sct. Paul ausstellte, die gleich den übrigen Schatzgegenständen ehemals dem Stifte Sct. Blasien im Schwarzwalde gehörten und, als zu Beginn dieses Jahrhunderts Kaiser Franz den obdachlosen Conventualen aus dem Schwarzwalde eine neue Heimat in Sct. Paul gastlich eröffnete, dahin mitgebracht wurden.

Da ist eine Casula von altem Schnitte, ohne Ausschnitt für die Arme, im Halbmesser 1 Meter 67 Centimeter weit, die ganze Fläche durch ornamentale Streifen, die vertical und horizontal gezogen sind, in quadratische Felder getheilt und unterhalb mit einer Bordure abgeschlossen. Im Ganzen sind 38 Felder geschaffen, doch bilden davon nur 26 vollkommene Quadrate. Die Nadelmalerei ist in vortrefflicher Seidenstickerei auf stark gewebtem, ungebleichtem Straminleinen, im Zopf- und Kettenstil ausgeführt. Die Farbenwirkung ist eine sehr einfache. Die zwei Hauptfarben, in denen mit nur vereinzelt Ausnahmen der Grund der figuralischen Darstellungen ausgefüllt ist, sind gelb und blauroth. Außer diesen finden wir noch Blau, Grün, Braun, Weiß und eine tiefere Abstufung des Roth. Vom Golde wurde nirgends Gebrauch gemacht. Die Felder sind entweder mit figuralen Darstellungen oder mit Thiergestalten geschmückt. Alle Verzierungen zeigen entschieden den Charakter des entwickelten Romanismus, wie er sich vom Beginne des XII. Jahrhunderts bis in die erste Zeit der Gothik in steter Fortbildung erhalten hat. Die Darstellungen in den Quadratfeldern beziehen sich auf neutestamentarische Begebenheiten, Prophetengestalten, typologische Bilder aus dem alten Bunde, Heiligengestalten, endlich werden in den 35 Medaillons der Bordure Evangelisten, Apostel und einzelne historische Personen (Kaiser Otto) vorgeführt. Dr. Heider spricht die Vermuthung aus, daß dieses im zweiten Viertel des XII. Jahrhunderts entstandene kirchliche Kleid in dem Frauenmünster der Benedictinerinnen zu Zürich angefertigt wurde und entweder für das Stift Sct. Blasien oder für das berühmte Benedictinerkloster Sct. Gallen bestimmt war.

Das zweite liturgische Gewand ist ein im Beginn des XIII. Jahrhunderts entstandenes Pluviale (*cappa pluvialis*, *casula cuculata*, *processoria*, Mantel) von der gleichen Form wie die Casel, nur vorne offen und über der Brust mittelst eines Querstreifens zusammengehalten, rückwärts mit einer kleinen Capuze. Durch einen längs des Rückens herumlaufenden, ornamental verzierten Streifen wird der in seiner Ausbreitung einen Halbkreis bildende Mantel in zwei gleiche Theile geschieden. Auf jedem derselben sind neunzehn ganze Kreise und fünf theils größere theils kleinere Kreissegmente als Räume für figuralische Darstellungen hergestellt, deren jede durch eine dem Kreisumfang folgende, im leonischen Versmase gehaltene Umschrift erläutert wird. Die Zwischenräume, welche durch die aneinander gereihten Kreise gebildet werden, enthalten aus Blättern gebildete Ornamente. Die figuralischen Darstellungen führen auf der einen Hälfte die vollständige Legende des heiligen Vicentius, Schutzpatrones des Stiftes Sct. Blasius vor. Rücksichtlich des Stoffes, der Stickerei und Farben gilt das vom ersten Gewande Gesagte, nur erscheinen hier auch noch Goldfäden verwendet.

Das dritte liturgische Gewand ist eine der früheren gleichgeformte Casula aus dem beginnenden XIII. Jahrhunderte, die jedoch im XVIII. Jahrhunderte in ihrer Form etwas verstümmelt wurde. Auch sie wird durch einen längs des Rückens herablaufenden Stab in zwei Theile getheilt, deren jeder 18 zum Theile verschnittene Quadrate als Räume für figurale Darstellungen enthält. Die Abgrenzung dieser Felder bilden Streifen, welche oberhalb jeder Darstellung zur Anbringung der sie charakterisirenden, im leonischen Versmase gehaltenen Umschriften, zur Seite der Darstellungen aber mit verschiedenen Band- und Laub-

Verzierungen geschmückt sind. Was die Stichweise und den Wechsel der Farben betrifft, so gleicht diese Casula dem eben besprochenen Pluviale so vollständig, daß kein Zweifel über die gleichzeitige und örtlich zusammenfallende Anfertigung beider zulässig erscheint. Hinsichtlich des Inhaltes der Darstellungen ist zu bemerken, daß sie entweder neutestamentarische Scenen vorbringen, oder solche aus dem Leben des heiligen Nikolaus, Bischof von Nicea. In den neun Medaillons des Stabes sieht man das Lamm Gottes, die Bilder der Evangelisten und die vier großen Propheten.

Nicht minder werthvoll, wie die kirchlichen Gewänder von St. Paul sind jene aus dem aufgehobenen, ehemals in hohen Ehren stehenden Nonnenstifte Goëts in Steiermark. Dieselben stammen aus der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts und sind in ähnlicher Weise, wie die eben genannten, mit Seidenstickerei überzogen. Leider sind sie nicht so gut conservirt wie jene, und wurden die schadhafte Stellen durch andere Stoffe ergänzt.

Der Ornat besteht aus einer Casula, die nicht zur Ausstellung gelangte, zwei Dalmatiken, einem Pluviale und einem Antependium.

Auf der einen größeren Dalmatica ist oben beim Halsauschnitte am Rücktheile in einem Medaillon zum Theile die Darstellung der Verkündigung Mariens mit dem Legendarium des englischen Grufses sichtbar. Um dieselbe gruppirten sich die Symbole der Evangelisten, wovon noch zwei erhalten sind. Der übrigen Raum der Rückseite nehmen zwölf Darstellungen symbolischer Thiere gestalten ein. Diese sind auf farbige Flächen gestickt und theilweise von Inschriften umgeben. Die Darstellungen sind auf feinem Canevas zuerst in scharfen Contouren angedeutet, die sodann theils in Ketten- und Sprungstichen, theils in Flecht- und Flammenstichen bestickt wurden. Die Grundfarbe ist roth. Die zweite etwas kleinere Dalmatica ist in Bezug auf Reichthum bildlicher Darstellungen viel einfacher, doch in der Technik gleich. Der Chormantel hingegen ist eines der interessantesten Gewänder, er ist aus zwei Hälften zusammengesetzt, und in den Stickereien theils ornamental, theils figural gehalten. Als Mittelstück zeigt sich ein großes Rundmedaillon mit der Vorstellung der Mater Dei, auf einem Faltistorium sitzend. In der buntförmigen Umringung des Medaillons ein leider nicht mehr lesbares Legendarium und außerhalb die Evangelistensymbole. Der Mantel ist sehr beschädigt und wurden die Lücken durch nicht passende Stücke ausgefüllt; darau finden sich Darstellungen der Apostel. Auch unter der Madonna kniet als späteres, von einer anderen ursprünglichen Stelle entnommenes Flickwerk die Aebtissin Chunegunde, unter deren Amtsführung dieser prächtige Ornat entstand. Den übrigen Theil des Mantels füllen nur symbolische Thiergestalten in Quadratfeldern aus. Das dazu gehörige Antependium ist 9 Fufs 5 Zoll breit, 3 Fufs 2 Zoll hoch. Auf dieser pallas altaris sind in größeren, durch kleine Kreise mit einander verbundenen Medaillons dargestellt: Maria als Himmelskönigin, der englische Gruf und die Anbetung der drei Könige. Zu beiden Seiten Mariens, auferhalb des Medaillons knien weibliche Gestalten, wovon die eine die Stifterin (adula fundatrix) der Nonnenabtei mit dem Bildnisse der Kirche und die zweite (Chunegundis abbatissa me fecit) durch die Inschrift die Verfertigerin und Geschenkgeberin des Antependiums vorstellen. Ueber der Darstellung Mariens erblickt man zwei Engel, die in kniender Stellung dem Heilande zugewendet sind, zu beiden Seiten der drei Medaillons vielfarbig gestickte Ornamente, welche auf der einen Seite von Quadraturen eingeschlossen und auf der anderen Seite von rhomboidenförmigen Linien umgeben sind.

Das St. Petersstift in Salzburg exponirte eine Glockencasula aus einem sehr festen orientalischen Seidenstoffe von matt grüner Farbe. Als Dessin zeigt der Stoff Kreise, darin geflügelte Löwen und Vogelpaare. Als Verzierung trägt das Kleid nur vorne auf der Nath eine Goldborte und ebenso um den Hals herum welche auch stellenweise mit Perlenreihen und Edelsteinen geschmückt ist. Dieses Priesterkleid mag noch im XII Jahrhunderte angefertigt worden sein.

Wir haben hier auch der vier interessanten Mitren zu gedenken, die in die Zeit des XII. und XIII. Jahrhunderts fallend, uns die von den Bischöfen des Abendlandes damals allgemein angenommene Form dieser, einen integrierenden Theil des bischöflichen Ornaments bildenden Kopfbedeckung zeigen. Es ist dies eine Kappe, die vorne und rückwärts mit je einem dreieckigen, aufgestellten, aber sehr niedrigen Schilde versehen war. Man verwandte für die Außenseiten der Mitra kostbare Stoffe, fügte nicht minder kostbare Bandstreifen in bestimmter Zeichnung darauf und als rückwärtige Anhängsel bei, später kam noch Metall-, Stein- und Perlenbesatz hinzu.

Die eine, *mitra stellata* genannt, weil sie mit einer großen Anzahl kleiner Sterne, die mit verschiedenfarbigen Seidenfäden auf den Grundstoff gestickt wurden, verziert ist, zeigt an den Schilden im Stoffe eingearbeitete, größere Sterne mit ungleich langen Flammenstrahlen, welche dem Ganzen einen mehr phantastischen orientalischen Charakter verleihen.

Die andere, *mitra simpliciter aurifrigiata*, trägt im Allgemeinen denselben Kunstcharakter wie die vorige; ist aber bedeutend höher, was seinen Grund lediglich darin haben dürfte, daß am unteren Rande eine außerordentlich breite Goldborte von normänisch-sicilianischem Charakter herumläuft. Der Grundstoff ist weiße, desfinirte Seide. Besonders auffallend sind die an der Inself rückwärts herabhängenden langen Bänder, welche in sehr frischen Farben ein Gewebe mehr orientalischen Charakters repräsentiren. Beide Mitren gehören dem St. Peterstifte in Salzburg.

Zwei sehr interessante Mitren besitzt die Domkirche zu Salzburg, davon jedoch nur eine ausgestellt war. Dieselbe hat eine Breite von  $9\frac{1}{2}$  Zoll und 11 Zoll Höhe, ist aus weißem glattem Seidenstoffe angefertigt. Ein breites Band, von reichem Goldstoff dient als *aurifrisa in circuito* und *in titulo*. Das Band ist mit aufgelegten Perlen, theils in Linien theils in abwechselnden geometrischen Mustern zusammengestellt, geschmückt. Die durch das senkrechte Band getheilten Schilder sind in jedem der beiden Felder mit einem Medaillon geziert, das innerhalb einer Umrahmung aus Goldstoff und Perlenstickerei je ein Evangelistenymbol mit entsprechender Umschrift ebenfalls in farbiger Seide und mit Perlen gestickt enthält. Die breiten Stole sind von weißem Seidenstoffe, darauf in Gold gestickt ein romanisches, bandartiges Ornament, und endigen mit reichem Franzenbesatz.

Es war noch eine vierte derartige Mitra ausgestellt, die jedoch nahezu um ein Jahrhundert jünger sein, und in das XIII. Jahrhundert gehören dürfte, was sich besonders durch die darauf angebrachten, den Charakter der Uebergangszeit an sich tragenden Metallornamente rechtfertigt. Sie ist aus weißer Seide angefertigt und mit einer breiten Goldborte und außerdem mit sehr zierlichen Filigran-Agraffen geschmückt, davon einige kleeblattförmig, andere schneckenförmig, gewunden sind. Diese Mitra gehört ebenfalls dem Peterstifte

### Kunstproducte des gothischen Stiles.

Die sociale Umgestaltung, die sich bald allenthalben durch das sich kräftigende Bürgerthum und Städteleben Bahn brach, begünstigte eine neue zierliche Stilrichtung gegenüber dem in mächtigen Formen auftretenden Romanismus, diesem, man könnte sagen, mit dem beschaulichen Klosterleben entstandenen und nur von geistigem Gehalt belebten Principe. Natürlich stand wie bei jeder neuen Kunstrichtung die Architektur an der Spitze; dieser entsprach auch der neue Stil am meisten, von ihr ging der befruchtende Gedanke auf die anderen Künste und auf das Kunst-Handwerk über. In ihr blieb die leitende Idee, das Princip für die Formvollendung, für äußeren Glanz und für schwungvolle Ornamentik, doch gingen auch von ihr alle Ausartungen aus, und wurden von ihr in die Sculptur, Malerei und Kleinkunst übertragen, wo sie gehorsam übernommen und getreulich

nachgeahmt wurden. Die Gothik drang in alle Zweige der Kunst, wobei sie zu flatten kam, daß sie sich in ihrer Anwendung außerhalb der Architektur jenen bestehenden und noch so eigenthümlichen Grundgedanken zu accomodiren suchte.

Werke der gothischen Goldschmiede-Kunst. Wir wollen unsere Ueberschau von Kunstgegenständen der gothischen Epoche mit den Producten der Goldschmiede-Kunst beginnen. Da ist es wieder die Kirche, die uns für diese Gruppe die größten Kostbarkeiten liefert. Wir finden Reihen von Kelchen und Monstranzen, die alle mehr oder minder gelungen, diesen Stil repräsentiren. Wir nennen zuerst den Kelch von Admont. Derselbe vereinigt in sich die Reminiscenzen des romanischen Stiles und Vieles der Gothik. Auf der Fläche des noch runden Fusses sind vier ovale Medaillons mit Darstellungen aus dem Leben Christi angebracht, der Knauf ist ebenfalls noch rund, nur oben und unten etwas platt gedrückt und im Halbkreisbogen mit Thier- und Pflanzenbildungen geziert. Die Cuppa hat bereits die der Gothik charakterisirende, nach unten zugespitzte Form. Ueber die Entstehungszeit (1350) bringt eine zunächst des Knaufes angebrachte Inschrift Nachricht. Dieser Kelch, eine Ausnahme von der während des gothischen Stiles allgemein angenommenen Form, liefert den Beweis, daß selbst zur Zeit der Allmacht des gothischen Stiles die Formen des früheren Stiles in der Kleinkunst noch nicht ganz vergessen waren.

Die allgemeine Form der Kelche der gothischen Epoche charakterisirt sich durch den blattförmigen, meistens sechstheiligen Fuß, durch polygonen Nodus, der in der Spätgothik bisweilen bis zum Capellenbau sich erweitert und durch die nach unten sich verengende Trinkschale, welche letztere Eigenschaft sich in der Spätgothik ebenfalls abschwächt, indem man zur Tulpenform überging. Die darauf verwendete Verzierung ist theils Email, meistens durchschimmerndes, bisweilen Stein- oder Glasbefatz, ferner reiche Filigranirung und Befatz von Relieffiguren, die bisweilen in reicher Anzahl auf der Fußplatte, namentlich aber am Nodus angebracht sind.

Als ausgezeichnet durch Emailschnuck nennen wir jenen Kelch von Sct. Paul (XVI. Jahrhundert). Mit Filigranschnuck als der hauptfächlichsten Verzierung sind ausgestattet: Die beiden Kelche aus Ebenfurt (XVI. Jahrhundert, Ibbes (XVI.), Sct. Leonhard (XVI.), von Kloster Strahov und der Goldschmiede-Genossenschaft in Prag, endlich nennen wir noch die einfachen Kelche von Judenburg (XVI.), Oberdrnovitz (XV.), Brünn, Sct. Jakobskirche (1478), Kunewald (XV.), Selowitz (XV. Jahrhundert) und die drei durch ihre gewaltigen Noden, mit figuralem Schmucke eigenthümlichen Kelche des Tarnower Domes. Die Kirche zu Maria Saal hat einen schön eifelirten Kelch von ungewöhnlicher Größe mit eingravirten figuralischen Darstellungen am Fuße und an der Cuppa ausgestellt, der von Jörg Ungnad (1466) stammt.

Einen eigenthümlichen Kelch müssen wir hier erwähnen, es ist dies der sogenannte Reifelkelch aus Klosterneuburg, der wahrscheinlich im XV. Jahrhundert entstanden sein mag und die von uns beschriebene Form der gothischen Kelche hat. Seine Bestimmung als Reifelkelch charakterisirt sich dadurch, daß er in drei Theile zerlegbar ist, die mittelst eines am Fuße befindlichen Zapfens in einander geschraubt werden können. Die Messkännchen sind so geformt, daß sie der Fläche des Fusses aufgelegt werden können, worüber dann die Cuppa gestürzt wird. In die Höhlung des Fusses paßt die Hostienkapfel und als letzter Abschluß dient die Patene.

Um die Eucharistie würdig aufzubewahren, bediente man sich schon in altchristlicher und romanischer Zeit gewisser verschließbarer Gefäße, von denen jedoch keines auf die Ausstellung gebracht wurde, wenn man nicht die schon erwähnten taubenförmigen Gefäße als Ciborien annehmen will. In der gothischen Zeit erhielten die Ciborien eine schlanke, thurmartige Form und im Aufbau Gliederung und Verzierung nach dem Charakter dieses Stiles. Wir fanden vier derartige Gefäße; weitere drei Ciborien haben eine Form, die von den conventio-

nellen mehr oder minder abweicht. Wir nennen vor Allem das Ciborium von Klosterneuburg, aus vergoldetem Silber, 1 Schuh  $1\frac{1}{2}$  Zoll hoch. Der achttheilige Fuß ist ziemlich reich gehalten und auf der Fläche theils mit Medaillons, darin die Evangelistenymbole, theils mit Figuren und Blattornamenten geziert; den Ständer schmückt ein mit Glaspasten und Email ausgestatteter Nodus. Die Schale sammt Deckel ist ebenfalls achtseitig und vollständig mit in herrlichem Email auf blauem Grunde ausgeführten Darstellungen bedeckt. Auf dem Deckel finden sich acht Darstellungen, an der Schale ebenfalls acht Felder, doch sind sie für je zwei Darstellungen untertheilt und ist jeder Darstellung noch das Bild eines Propheten beigegeben. Der Bildercyklus beginnt mit der Verkündigung Mariens und endigt mit der Kreuzabnahme. Eine weitere Darstellung findet sich in der Cuppa, nämlich die Auferstehung, und in der Höhlung des Fußes die symbolische Beziehung auf die Auferstehung, nämlich der seine Jungen anhauchende Löwe. Cuppa und Deckel dürften dem Anfange des XIV. Jahrhunderts angehören, während der Ständer in der ersten Hälfte desselben Jahrhunderts entstanden und Wiener Arbeit ist.

Die Dekanalkirche zu Melnik stellte eine silberne, theilweise vergoldete Hostienbüchse aus. Sie ist kreisrund und hat inclusive der Figuren eine Höhe von 5 Zoll bei einem Durchmesser von  $4\frac{1}{2}$  Zoll. Das Gefäß, das mit Rücksicht auf die Ornamentation aus dem ablaufenden XV. oder beginnenden XVI. Jahrhunderte stammen mag, ruht auf drei Füßen, deren jeder einen knieenden, musizirenden Engel darstellt. Die Schale ist unten flach und hat senkrechte Seitenwandung, die nach oben mit einem fortlaufenden gothischen Liliornamente abschließt. Um die ganze Außenseite der Wandung schließt sich ein meisterhaft durchgeführtes Ornament aus rankenden Blumen und Blättern, das selbstständig ausgeführt, reliefartig aufliegt. Der abhebbare Deckel ist nach außen mit einem Zaune abgeschlossen, was die geflochtene Umzäunung des Oelberges vorstellen soll. Inner deselben ist die Todesangst Christi auf dem Oelberge dargestellt. Wir sehen Christus gegen einen Felsen gewendet knieen, darauf der Kelch steht, um ihn liegen schlafend seine Begleiter Petrus, Jacobus und Johannes. Die Figuren sind ungenügend, doch die Gruppierung lebhaft. Mit Rücksicht auf Zeichnung und Ausführung ist anzunehmen, daß dieses Werk ein Goldschmied von Strebbarkeit und künstlerischer Begabung angefertigt hat, dem manche bedeutende Werke dieses Kunst-Handwerkes aus früheren Zeiten nicht unbekannt geblieben sind, wodurch in ihm eine gewisse und an dem Werke deutlich merkbare Läuterung des Geschmacks bewirkt wurde.

Das Brüner Franzensmuseum stellte ein kugelförmiges Ciborium aus Messing aus, das auf schlankem Fuße steht und noch ins XVI. Jahrhundert gehören mag. Auch unter den aus Galizien eingefendeten Gegenständen fand sich ein Ciborium des nichtunirt-griechischen Klosters zu S u c z a w i c a und noch aus dem XVI. Jahrhundert stammend; es ist aus vergoldetem Silber angefertigt, stellenweise mit Emails geziert und stellt eine Kirche mit drei hintereinander gereihten Kuppelthürmen vor.

Wir kommen nun zu den Monstranzen, sie sind die jüngsten in der Reihe der kirchlichen Gefäße. Sie entstanden in Folge der Einführung des Frohnleichnamfestes, dessen Feier in Deutschland sich erst seit dem Beginn des XIV. Jahrhunderts allgemein verbreitete. Um das Venerabile bei dieser Gelegenheit dem Volke zeigen und im feierlichen Zuge entsprechend tragen zu können, schuf die gothische Kunst aus den zierlichsten Formen der Architektur jene prachtvollen Behältnisse oft von kolossalen Verhältnissen, die noch jetzt unsere lebhafteste Bewunderung erregen.

Der Fuß zum Aufstellen und der Stiel mit Knauf zur Handhabe sind den entsprechenden Theilen der Kelche nachgebildet, der obere das Retabulum bildende Theil entwickelt sich in der Regel zu drei zierlich durchbrochenen Spitzen, von denen die mittlere höher emporsteigt, während die seitlichen nach unten consolatig abgeschlossen sind. Das Retabulum selbst hat die Gestalt eines viereckigen

Kastens, oder einer kürzeren liegenden Hülse mit Krystallverschluss, oder eines aufrecht stehenden cylindrischen Behältnisses von Krystallglas, darinnen die Hostie von der halbmondförmigen Lunula umschlossen sichtbar ist.

Die Verehrung der Reliquien brachte es mit sich, daß die monstranzförmigen Gefäße auch für die Aufbewahrung und Schaustellung der Reliquien verwendet wurden.

Unter den ausgestellten Monstranzen verdienen als hervorragend besonders besprochen zu werden, das prachtvolle Reliquien-Ostenforium des Stiftes Klosterneuburg. Dasselbe aus vergoldetem Silber, 2 Schuh 4 Zoll hoch, baut sich auf einem achtseitigen, mit vier vorspringenden Feldern versehenen Fufse auf. Der polygone Ständer ist mit einem sechseckigen gothisch ornamentirten Knaufe besetzt. Der zur Aufbewahrung der Reliquie bestimmte, oben und unten mit einem Lilienbände geschmückte Glaszylinder ist zu beiden Seiten mit sich verjüngenden schlanken Streben umgeben und mit einer kleinen Capelle bekrönt, die mit einer zierlichen Spitze sammt Kreuzblume abschließt. Die Fußfläche zieren acht Vorstellungen in flach getriebener Arbeit auf Silberplatten. Der figurale Schmuck beschränkt sich bloß auf zwei Figuren, die an der Aussen Seite des Tabernakelbaues angebracht sind. Dieses herrliche Product der Goldschmiede-Kunst dürfte gegen Ende des XIV. Jahrhunderts angefertigt worden sein.

Von den aus dem XV. Jahrhunderte stammenden Ostenforien nennen wir vor Allem die schöne und große Monstranze aus der Sammlung von Kostbarkeiten und Prachtgegenständen des Freiherrn Anselm von Rothschild in Wien, der wir noch wiederholt werden zu gedenken haben. Sie ist aus Silber angefertigt und theilweise vergoldet, hat eine Gesamthöhe von 48 Zoll und charakterisirt sich durch einen äußerst schlanken Aufbau. Der Fuß zeigt die häufig vorkommende sechsblättrige Rose. Der Stiel ist sehr dünn und hoch, baut sich sechsseitig auf und ist mit einem kapellenartigen Nodus besetzt. Der eigentliche Kapellenbau ist ebenfalls sechsseitig construiert, das Hostienhäuschen ist cylindrisch. Figuraler ursprünglicher Schmuck findet sich an dem Gefäße nicht, obschon zahlreiche Nischen und Consolen an demselben angebracht sind. In das Hostienhäuschen ist in neuerer Zeit eine, jedoch nicht hineinpaffende zierliche Figur, dem heiligen Petrus vorstellend, eingesetzt worden. Wir erkennen an dieser Monstranze bereits den seit dem Beginne des XV. Jahrhunderts zunehmenden Einfluß des decorativen Elements gegenüber dem zurückgedrängten constructiven, auf Kosten des harmonischen und stilgemäßen Aufbaues. Die Strebepfeiler und Bogen erscheinen nicht mehr als Träger und Stützen des Gebäudes und sind ohne constructiver Bestimmung nur Spielzeug.

Die Monstranze aus der Sct. Leonhardskirche in Tamsweg, im Jahre 1412 aus Silber angefertigt und vergoldet, von 33 Zoll Höhe, ist von der gewöhnlichen Durchführung des gothischen Aufbaues, wesentlich abweichend construiert, daher man mit Recht annehmen kann, daß die Zeichnung für dieselbe kein Goldschmied entwarf, sondern daß mit Rücksicht auf die streng architektonische Gliederung und Durchführung der Entwurf aus der Hand eines geübten Architekten hervorging und daß bei der Ausführung sich der Goldschmied ängstlich an das ihm gegebene Vorbild gehalten hat. Der sehr flache Fuß bildet eine achtblättrige sehr breite Rose, die Oberflächen sind blank, der Stiel ist achtseitig mit einem kräftigen Nodus in Form einer Kapelle geziert. Auf dem Stiele ruht eine Platte als Trägerin der unteren Kapelle oder besser gesagt eines mächtigen Spitzbogens, unter welchem die über 5 Zoll hohe Figur des heiligen Leonhard steht. Die Figur ist vergoldet, Gesicht und Hände sind mit Oelfarbe bemalt. Eine auf diesen Spitzbogen ruhende, breitere und längere Platte trägt den eigentlichen Bau des Retabulums. Dasselbe ist viereckig, vorn und rückwärts mit einer Glasplatte versehen, damit man die darin in einer von Engeln gehaltenen Lunula getragene Hostie sehen kann. Der darüber sich entwickelnde Abschluß zeigt eine dreitheilige durchbrochene Kapelle, daran sich die beiden

Aufsentheile mit einer vierseitigen, mit Knorren und Kreuzblume besetzten Spitze anschließen. Die Mittelkapelle trägt noch einen weiteren auf vier Säulen ruhenden Aufbau, darin der *Ecce homo* steht. An der Schmalseite des Tabernakels erhebt beiderseitig sich eine offene Kapelle, darinnen je ein Figürchen, darüber steigt endlich eine weitere viereckige Kapelle empor, deren Fenster mit Maßwerkblenden auf blauem oder violett durchschimmerndem Emailgrunde geziert sind. Schliesslich bildet deren Abschluss gleich dem Mittelbau ein viereckiger massiver Spitzhelm.

Sodann eine Monstranze des Benedictinerstiftes St. Paul in Kärnten. Dieses schöne, kirchliche Gefäß, welches zweifelsohne aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts stammt, ist aus Silber gearbeitet, vergoldet und 19 1/2 Zoll hoch. Der Fuß hat die Form eines achttheiligen, oblongen Sternes, um dessen glatten Rand von einfacher Profilierung sich eine kunstreich durchbrochene Gallerie mit Vierpafsformen und ein zierliches, kettenartiges Band windet. Die Ecken sind mit kleinen Widerlagspfeilern ornamentirt. Von jeder Spitze der Basis läuft je eine eingekerbte und durch aufgesetzte Punkte rauhe Rippe gegen die Mitte der glatten, allmähig anschwellenden oberen Fußfläche, woselbst sie eine mit Glas überdeckte kreisrunde und flachliegende Reliquienkapfel umschliessend und freistehend sich nach aufwärts wendet. Diese acht Rippen vereinigen sich in einer gemeinschaftlichen Deckplatte und bauen damit über der Reliquienkapfel eine Art Tempel. Erst über der Deckplatte beginnt der gewundene an und für sich kurze Stiel mit dem runden, oben und unten gedrückten Nodus in der Mitte. Die auf dem Stiel ruhende Platte als der Träger des Tabernakels ist an jeder Seite mit einer Volute consolatartig geschmückt. Der Tabernakel hat die Gestalt einer vierseitigen Capelle mit der zur Aufnahme der Eucharistie bestimmten Kapfel in der Mitte, die eine runde Form hat, und mit einem breiten mit Edelsteinen und Perlen gezierten Metallreifen eingefasst ist. An den Seiten der Kapfel bauen sich Strebepfeiler auf, die nach oben mit Fialen endigen. Der Tabernakel wird durch einen sechsseitigen Thurbau bekrönt, der unten eine mit spitzbogigen Fenstern gezierte Kapelle bildet. Die Spitze ist an den Kanten mit kleinen Krabben und zu oberst mit Kugel und Kreuz geschmückt.

Ein nicht minder beachtenswerther Gegenstand war das dem Capuzinerkloster in Wien gehörige Reliquiar in Form einer Monstranze. Den flachen, scheibenförmigen Fuß, der in seinem Aufbau zierlich durchbrochen ist, schmückt vorne die eingravirte Darstellung des gekreuzigten Erlöfers. Der Nodus bildet ein aufrecht gestelltes Medaillon, das nach der einen Seite das auf Pergament gemalte Bildniß des heiligen Jacobus und Reliquien, auf der anderen Seite ein vergoldetes Siegel mit der Umschrift: *Sigillum iudicum pacis saxoniae general.* zeigt. Das Mittelstück der Monstranze bildet eine in Form eines Vierpafses componirte, zierlich durchbrochene und aufgestellte Scheibe mit den vier Evangelisten symbolen, in der Mitte eine kleine Kapfel. Zwei Fialen an den Seiten und ein Spitzgiebel in der Mitte, darin auf der Vorderseite das gemalte Bildniß des Heilands, auf der Rückseite im getriebenen Relief das des heiligen Jacobus als Bischof, schliessen den Aufbau ab. Dieses herrliche, mit Steinen reich geschmückte silberne und vergoldete und in seiner Form höchst originelle Gefäß stammt aus dem XV. Jahrhunderte, das Siegel und das getriebene Relief am Giebel dürften mindestens um zwei Jahrhunderte, die durchbrochene Scheibe um ein Jahrhundert älter sein.

In das XV. Jahrhundert gehören noch die Monstranzen von Tischenowitz und Rabenstein und das *Ostentorium* aus Melk, in das XVI. jene der Stifte Schotten und Raigern, von Matzen, Freistadt, Kopsčivnice, Drařow, Jamnitz, Borstendorf, aus der Burgcapelle zu Vöttau und die schöne Monstranze von Hradich. Nebst diesen verdienen noch zwei Monstranzen eine etwas eingehendere Beachtung. Die Monstranze von Prieglitz laut darauf befindlicher Jahreszahl aus dem Jahre 1515 stammend, zeigt grell die Verschönerung der Gothik in ihrer Anwendung auf die kleine Kunst. An dieser

haben auch die einzelnen Träger und Stützen des Aufbaues unter Aufgeben der kräftigen Gliederung und ihrer constructiven Wichtigkeit zu äußerlichen spielenden Zierrathen bereits vollends verflüchtigt, und sinken zu dünnen Stäben und Fäden herab, die mitunter in allerlei Windungen und Schnörkeln endigen, an den Seiten des Tabernakels angebracht werden und in ganz unnatürlicher Weise einen mächtigen, wenn auch lustigen Aufbau zu stützen und zu tragen haben. Und doch muß man zugeben, daß hier in Form und Zierlichkeit der Ornamente Bedeutendes erreicht wurde, und der von dem Gewöhnlichen und Stilgerechten abweichende Aufbau des ganzen Gefäßes immerhin als schön entwickelt bezeichnet werden kann. Der Fuß dieses silbernen drei Schalen hohen Gefäßes zeigt die Form einer sechsblättrigen, gegen die beiden Seiten verbreiterten Rose und ist auf den Flächen durch eingravirte Darstellungen verziert. Der den Glascylinder, das Hostienhäuschen, umfassende und sich darüber hinausbauende Tabernakel ist sechsseitig und bildet drei übereinander stehende Capellen. An der Monstranze zu Seiten setzen zeigt sich, obwohl der thurmartige Aufbau mit der im gothischen Stile üblichen Construction beibehalten ist, bereits der entschiedene Einfluß der Renaissance auf die Ornamente, insbesondere an den Einfassungen der Fenster, an den Verzierungen des Nodus und der Querunterlage des Tabernakels.

Wir kommen nun zur Gruppe der Reliquiare und Kreuze, welche letztere meistens auch zur Aufnahme von Reliquien eingerichtet waren. Wir nennen zuerst das sogenannte Melker Kreuz, enthaltend eine vom Markgrafen Adalbert 1045 dem gleichnamigen Stifte geschenkte Kreuzpartikel, die von Herzog Rudolf IV. 1303 nebst anderen hinzugefügten Reliquien mit einer kostbaren Fassung versehen wurde; es war das einer der werthvollsten Gegenstände der Ausstellung; ein zwei Fuß hohes Kreuz aus Goldblech mit kleeblattförmigen Enden, an dessen Vorderseite in getriebener Arbeit der gekreuzigte Heiland, eine magere Gestalt, doch von guter Modellirung, in den Kleeblatt-Enden der Kreuzesarme die vier Evangelisten in der seltsamen Darstellungsweise, daß die Figuren die Köpfe der symbolischen Thiere haben; sie halten Streifen in den Händen, auf denen ihre Namen stehen. Die Rückseite ist mit Perlen und ungeschliffenen Edelsteinen geschmückt, von denen die größeren zugleich die Schrauben zum Öffnen des Kreuzes bilden; einer derselben zeigt einen wahrscheinlich antik geschnittenen Kinderkopf. Der Grund ist mit ganz frei gearbeitetem Laubwerk (Weinlaub), mit vielen zarten schwungvollen Ranken belegt, die inneren Bogen und die Evangelisten sind theilweise emaillirt. An jedem Balken-Ende der Rückseite sieht man in einem Dreiecke oder Dreipasse drei Kronen in gleicher Arbeit. Das Kreuz steht auf einem Fuße, der eine Zugabe des XV. Jahrhunderts ist, aus vergoldetem Silber in Rosenform, der Stiel ist sehr dünn und mit einem eckigen Knaufe versehen. Aus dem Schatze desselben Stiftes fanden sich noch zwei Kreuze ausgestellt. Das eine aus dem Ende des XV. Jahrhunderts stammend, ein höchst zierliches Werk, dessen Kern aus Krytall, aus verschlungenem Astwerk aufgebaut, dessen Ränder mit zarten Blätterranken, die Ausgänge der Arme mit aus Laubwerk hervorragenden Perlen geschmückt sind. Im Durchschneidungspunkte der Kreuzesfchenkel ist und zwar vorne ein zartes Elfenbein-Relief (die Aufnahme Mariens darstellend) auf der Rückseite ein Apostelbild auf Goldgrund angebracht. Das dritte Kreuz, 18 Zoll hoch, ebenfalls dem XV. Jahrhunderte angehörig, war für diese Ausstellung von erhöhter Bedeutung, da die lilienförmigen Arme aus Bergkrytall angefertigt und Gegenstände aus diesem Materiale und aus jener Zeit stammend, nur wenige auf der Ausstellung zu finden waren.

Das vom Stifte Strahov ausgestellte Altarkreuz aus dem Ende des XIV. Jahrhunderts, war in der Gesamtcomposition, im Steinbesatze und in der Technik dem schon besprochenen Melker Prachtkreuz so ähnlich, daß es nur als eine Nachbildung des letzteren angesehen werden kann. Ferner stellte das Domcapitel zu Tarnow ein goldenes Crucifix mit Maria und Johannes

an den Seiten (XVI. Jahrhundert), die Pfarrkirche zu Hradisch ein silbernes Standkreuz aus, das mit einzelnen Theilen in das XVI. Jahrhundert zurückreicht.

Das kostbare Kreuz aus dem Stifte Hohenfurt muß als eines der schönsten Producte der Goldschmiede-Kunst bezeichnet werden. Dieses kostbare, theils aus vergoldeten Silberplatten, theils aus reinem Golde angefertigte Reliquiar hat die Form eines Patriarchenkreuzes mit zwei queren und lilienförmigen Enden. Einer ununterbrochenen Tradition nach hat dieses Kreuz der im Jahre 1390 zu Hohenfurt beerdigte Zawis v. Rosenberg und Falkenstein der dortigen Kirche geschenkt. Einer weiteren Nachricht zu Folge hat Heinrich v. Rosenberg dieses Kreuz um das Jahr 1410 umgestalten und zu einem Vortragekreuz einrichten lassen. Nur der obere, kostbare Theil des nunmehrigen Kreuzes ist ursprünglich und älter als das auf Heinrich v. Rosenberg bezogene Datum, da das einst bei Weitem prächtigere Postament der Sage nach schon vor vielen Jahrhunderten auf eine ganz unbekannte Weise verloren gegangen sein soll. Im Jahre 1839 wurde das gegenwärtige Postament angefertigt. Das Kreuz ist mit doppelt übereinander gefügten Platten belegt, zwischen denen Kapseln mit Reliquien eingeschlossen sind, dabei ist das ganze Werk reich mit Perlen, Edelsteinen und Emailbildern verziert und an der Vorderseite mit einer bewunderungswürdigen Filigranarabeske überdeckt. Diese im blühendsten romanischen Stile ausgeführte Arabeske gehört dem XII., höchstens dem Anfange des XIII. Jahrhunderts an und scheint italienische Arbeit zu sein; die auf der Rückseite angebrachten Emails (*émaux cloisonnés*), vorstellend Brustbilder von Heiligen, tragen griechische Inschriften und sind byzantinischen Ursprunges.

Als Reliquiare verzeichnen wir endlich noch zwei dem Stifte Strahov gehörige Tafeln aus vergoldetem Silber getrieben, an den Ecken mit den Symbolen der vier Evangelisten in Relief; das erstere aus dem XIV. Jahrhundert enthält in der Mitte die Krönung Mariens und Darstellungen aus dem Leben Christi, oben die Dreifaltigkeit, unten den Tod Mariens auf Pergament gemalt. Die zweite Tafel ist einfacher, mit zwischen den Feldern durchlaufendem Ast- und Blattwerk geziert, das mit der Punze in ziemlich unbeholfener Weise ausgeführt wurde und circa um ein Jahrhundert jünger ist. Hieher gehört ferner ein Reliquiar aus der Heilthümerammlung des Capuzinerconventes in Wien in Form einer cylinderförmigen, aufrecht stehenden Crystallröhre, die auf vier, den Bärenatzen ähnlichen Füßen ruht, auf dem Deckel ein eingravirtes Medaillon, die Verkündigung vorstellend (XV. Jahrhundert).

Endlich ein Reliquiar in Form einer Tafel, angeblich ein Buchdeckel. Es besteht aus einer Holzplatte, die jedoch nur auf einer Seite reich verziert ist. Die Verzierungen sind in vergoldetem Silber ausgeführt und theilweise emailirt. Die eigentliche Fläche des Rahmens ist in reichlicher Weise mit Ahornlaub-Ornament belegt, in jeder Ecke ist in einem Dreipasse eine sitzende Figur, wahrscheinlich die Evangelisten, angebracht. Die Mitte der oberen Rahmenfläche ziert ein plastisches Figürchen, der tronende Welterlöser, dem eine vierpasseförmige Emailplatte zur Unterlage dient, in dem unteren Rahmen ist ein halbkugelförmiger Rauchtropfen eingelassen. Die beiden Seitentheile schmückt je ein Figürchen des englischen Grusses, einem Vierpasse aufgelegt und außerdem noch rhombenförmige Emailblättchen mit phantastischen Thiergestalten. Das tiefer gelegene Mittelbild stellt ein aus Erdgeschofs und Stockwerk gebildetes Gebäude vor. In den drei spitzbogigen Nischen, die mit reichen gothischen Ornamenten geziert sind, stehen in vollrunder Form ausgeführt, drei Figürchen, als: die gekrönte Mutter Gottes mit dem Kindlein im Arme, eine ganz vorzüglich ausgeführte Gruppe, ein Abt und eine Figur ohne Attribute, vielleicht Donator und Künstler. Das obere, etwas niedrige Stockwerk enthält in der größeren Mittelnische Christus mit einer Krone auf dem Haupte, sitzend, die Linke auf ein Buch stützend, die Rechte zum Segen erhoben, daneben und gegen links gewendet die heilige Maria mit gefalteten Händen.

Ein über der Gruppe schwebender Engel setzt Marien die Krone auf; in den beiden erwähnten Figuren und dem gothischen Charakter dieses Prachtstückes ist anzunehmen, daß es unter Abt Arnold II. (1247 bis 1270) entstanden ist. Ob es eine Reliquientafel ursprünglich war, oder der Rest eines Retabulums ist, ist zweifelhaft. Jedenfalls stammt dieses Relief, gleich der schon besprochenen Monstranze, dem Kreuze und den Gewändern aus dem aufgehobenen, berühmten Benedictinerkloster St. Blasien im Schwarzwalde, und wird in St. Paul aufbewahrt.

Es dürfte auch gerechtfertigt sein, gelegentlich der Reliquiare hier des Tragaltars aus Admont zu gedenken. Derselbe hat die Form einer viereckigen Platte von 16 Zoll Breite und  $1\frac{1}{2}$  Zoll Höhe und  $\frac{3}{4}$  Zoll Dicke. Der in der Mitte der Platte befindliche flache Stein, ein Amethystquarz, ist in einen Holzrahm gefast, dessen Vorderseite mit dünnen und durch Nägel befestigten Metallplatten von Silber überzogen ist. Dieselben sind vergoldet und enthalten in den zwölf viereckigen Feldern in Niello ausgeführte und gut gezeichnete Darstellungen theils Apostelbilder, theils Scenen aus dem Leben Christi. An der Querfläche des Tragaltars läuft eine auf die Metallflächen flach und zart getriebene und durchlaufene Inschrift, die mittheilt, daß dieses Gerath 1375 von Bischof Albert von Sternberg geweiht wurde. Die Rückseite des Tragaltars ist gleichfalls in zwölf Felder getheilt, worin sich zwei Wappen regelmäsig wiederholen. Das eine führt im Schilde ein Kreuz und soll jenes des Bisthums von Leitomischl sein, das zweite führt im Schilde einen Stern und ist das Familienwappen der Sternberge.

Ein sehr schönes Reliquiar aus dem XV. Jahrhunderte, von Silber, ein Medaillon in Form eines Vierpasses und ehemals der Olmützer Schützenzunft gehörig, wurde von dieser Stadt ausgestellt. Bei Weitem werthvoller war das silberne, theilweise vergoldete Reliquiar in Form einer siebenblättrigen Rose, und als Agraffe dienend, aus dem Prager Domschatze. Die obere Hälfte ist mit reichem Laubornament, edlen Steinen und in der Mitte mit einem Basrelief-Medaillon aus Perlmutter verziert, darauf der Tod Mariens dargestellt ist. Die Rückseite enthält in der Mitte hinter Kry stallverschluss eine Reliquie, um welchen der Künftler sieben blattförmige Medaillons auf blau emailirter Fläche angebracht hat, vorstellend Christus, die vier Evangelisten, einen Strauß und einen Drachen; Composition und Ausführung des Schnittes, Fassung und Email lassen vermuthen, daß dieses schöne Werk in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts entstanden ist. Eigenthümlich ist das vom Stifte Strahov ausgestellte und ins XV. Jahrhunderte gehörige Reliquiar aus vergoldetem Silber. Die Reliquie, ein Rückenwirbel ruht auf einem gothischen Unterbaue, und auf ihm steht ein zierliches Figürchen eines Heiligen; die Reliquie ist somit nicht in ein Gefäß verschlossen, sondern als Theil des Schaustückes behandelt.

Das sogenannte Eligius-Reliquiar, Eigenthum der Prager Goldschmiedezunft, stammt aus dem Jahre 1378 und hat die Form einer niedrigen Bischofsmütze, wie selbe während des zu Ende gehenden XIV. Jahrhunderts noch üblich war. Das Gerippe des Reliquiars ist aus Silbergestänge construiert, die Wände sind von Kry stall. Auf einem breiten metallenen Reifen als dem Unterbaue des ganzen Gefäßes ruhend, erheben sich Spangen und Stützen mit zierlichem, gothischen Ornament, wie an einer Mitra, die beiden Schilde bildend, dessen oberen Rand Blätterknorren und die Spitze Kreuzblumen schmücken. In diesem durchsichtigen Häuschen erblickt man hinter den hellen Kry stalltafeln einen rothen Seidenstoff, der die Mitra des heiligen Eligius, des Patrons der Goldschmiede, verhüllt.

Aufmerksame Beachtung verdiente die Reliquientafel aus dem Stifte Břevnov; ehemals ein Buchdeckel, wie dies die Randinschrift ausdrücklich noch für das Jahr 1406 angibt, wurde etwa ein halbes Jahrhundert später daraus die heutige Reliquientafel angefertigt. Von der Ausstattung des Buchdeckels dürfte höchstens der Steinbesatz am Rande und einige Stücke der Perlmutter-Schnitzerei, nämlich jene mit den Passionsteinen und die Wappenemails übrig sein, alles Uebrige gehört der späteren Umgestaltung an; die Tafel ist 1 Fuß 11 Zoll hoch und 1 Fuß

2 Zoll breit, mit einem breiten, silbervergoldeten Rahmen eingefasst, darauf der Befatz von ungechliffenen Steinen und drei Emails mit den Wappen des Stiftes und Böhmens. An den Ecken Medaillons, die in Email translucide die Evangelistensymbole zeigen. Das vertiefte Mittelfeld theilt sich der Breite nach in drei senkrechte Felder, davon die beiden äußeren, je vier, unter spätgothischen mit Perlmutter verzierten Baldachinen eingestellte Perlmutter Reliefs [die Verkündigung Doppelbild], Geburt, drei Könige, Geißelung und Kreuzestod und je einen Evangelisten] enthalten, während der in der Mitte angebrachte Cylinder die Bestimmung hat, einen Arm der heiligen Margaretha aufzunehmen. Eine schöne spätgothische Architektur in Form von weitvorspringenden Baldachinen dient oben und unten dem Cylinder zur Stütze, der außerdem in der Mitte durch einen aus Liliornamenten gebildeten Reifen gehalten wird.

Gelegentlich dieses aus einem Buchdeckel gebildeten Reliquiars seien noch einige kostbare Einbände erwähnt, die in die Zeit der Gothik gehören. Das eine ist ein Evangelarium, dessen Buchdeckel auf der vorderen Seite aus vergoldetem Silber mit Email und Steinschmuck geziert ist; in der Mitte die hochgetriebene Figur des segnenden Christus, von einer emailirten Mandorla umschlossen und auf dem Regenbogen sitzend, im Grunde kräftige Laubranken, in den Ecken die Symbole der vier Evangelisten, sämtliche Darstellungen, sowie die Umräumung getriebene Arbeit, auf dem hinteren Deckel befinden sich vier Knöpfe von Bergkrystall, um das liegende Buch bequem aufschlagen zu können, nebst zwei Ringen, um dasselbe aufzuhängen; endlich sind an der unteren Seite beider Deckel Füßchen angebracht, mit deren Hilfe das Buch gestellt werden kann. Der Einband stammt aus dem XIV. Jahrhundert, das Buch gehört der Stadtgemeinde Wien erneustadt. Der zweite Einband ist einem Gebetbuche beigegeben, das im Minoritenkloster in Wien aufbewahrt wird. Es werden auf beiden Deckeln mittelst aufgelegter gepresster Streifen von Silber, die nicht vergoldet gewesen zu sein scheinen, einzelne Felder gebildet, darinnen theils Heilige, theils Ornamente auf Pergament gemalt und eingelegt sind, und ehemals durch durchsichtige Hornblätter überdeckt waren. Vier Felder und zwar die beiden oberen und unteren jeder Seite sind mit Ornamenten ausgefüllt; im Mittelfelde der Vorderseite ist das Bildniß des heiligen Nicolai, auf der Rückseite des heiligen Oswald angebracht. Neben dem Mittelbilde der Vorderseite sind vier heilige Aebte, auf der Rückseite unbestimmte Heilige dargestellt. Der Rücken des Buches ist mit desinirtem Goldstoff belegt. Als Verchluss des Buches sind an dem vorderen Deckel zwei Goldborten befestigt, deren Vordertheile durch aufgelegte vergoldete Silberschließen geziert sind. Es sind zwei durch Charniere verbundene viereckige Blättchen mit vertiefter Füllung, an deren einem drei Buchstaben, an dem anderen aber ein kleiner sitzender Löwe angebracht ist. Die Buchstaben der beiden Schließen bilden zusammen den Namen Elsbet. Dieser Name im Zusammenhalte damit, daß dieses Buch dem Minoriten-Convente in Wien gehört, läßt keinen Zweifel zu, daß als dessen Besitzerin, die Herzogin Elisabeth (Isabella) von Argonien, Gemalin Friedrichs des Schönen, eine besondere Wohlthäterin und Mitstifterin dieses Klosters, anzusehen ist. Sie starb am 12. Juni 1330 und wünschte letztwillig in der Ordenskirche ihre Ruhestätte zu erhalten. Das Buch selbst, abgesehen vom Einbände, dürfte jedoch bedeutend älter sein. Zwei werthvolle Buchdeckel aus dem XV. Jahrhunderte hatte Freiherr Anselm von Rothschild ausgestellt, sie sind aus Silber angefertigt, theilweise vergoldet und mit gothischen Verzierungen und Heiligenfiguren reich ausgestattet. Auf der Vorderseite in der Ecke die Kirchenväter, das ursprüngliche Mittelstück fehlt, und wurde durch eine mit Maßwerk ausgefüllte Scheibe nicht ganz gelungen ersetzt, auf der Rückseite die Krönung Mariens in vollrunden Figuren und in den Ecken in Medaillons die Kirchenväter.

Bei Besprechung der ausgestellten kirchlichen Gegenstände der Goldschmiede-Kunst haben wir ferner zu erwähnen ein Pacifcale aus dem Domschatze von St. Stefan, enthaltend ein von Herzog Rudolf IV. der St. Stefanskirche zu

Wien verehrte Kreuzpartikel. Die silbervergoldete, sehr zierliche Fassung mit Email und reichem Steinbesatz dürfte in der Zeit Friedrichs IV. angefertigt worden sein. Der sechsblättrige, in die Breite gedrückte Fuß ist mit zwei Wappen, nämlich mit dem in Email ausgeführten deutschen Doppeladler und dem österreichischen Bindenschilde geschmückt.

Mustergiltig sind die zwei sehr zierlichen spätgothischen Messkännchen von Silber, vergoldet, aus der Sammlung des Baron Rothschild; ferner sind hervorzuheben zwei Rauchfässer, das eine von Bronze, aus dem XV. Jahrhunderte, dem Stifte St. Florian gehörig, das andere von Silber und Eigenthum des Stiftes Seitenstetten, letzteres repräsentirt eine der schönsten Arbeiten aus der Zeit der Gothik und zwar der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts, hat eine Höhe von 1 Fuß 3 Zoll und an der breitesten Stelle einen Durchmesser von 4 Fuß 8 Zoll. Der Fußtheil hat die bei fast allen gothischen Gefäßen stereotyp gewordene Gestalt einer sechsblättrigen Rose. In den Zwickeln derselben ist je ein kleines Blattornament eingefügt. Der Fuß selbst ist in seinem unteren Theile mit einer Gallerie zierlich durchbrochen, unter welcher der einfach profilirte Rand angefügt ist. Unmittelbar über dem niedrigen Fuße erhebt sich ohne Vermittlung eines Verbindungsgliedes die eigentliche Räucherschale, in welche das eiserne Becken mit den Kohlen eingesetzt wurde. Die Schale ist gleich dem Fuße sechsseitig gebildet und sind die sechs Seitenflächen mit einem Schuppenornamente geziert und ebenfalls durch gerippte Wulste von einander geschieden. Den oberen Rand der Schale ziert ein Lilienband, und sind an drei Stellen des selben die Schwingkettchen befestigt, die sich durch den unteren Theil des Deckels ziehen und in einem sechstheiligen Griffe vereinigen. Ueber dieser Schale baut sich als der reichste Theil des ganzen Gefäßes der bewegliche Deckel auf, der die Gestalt einer zweistöckigen sechsseitigen gothischen Capelle hat. Die sechs Mittelwände der unteren Abtheilung werden von je einem durchbrochenen viertheiligen Fenster mit zierlichem Fischblasen-Maßwerk und von je einem doppelten darüber sich wölbenden und vorspringenden Spitzbogen, der mit einem leeren Wappenschilde geschmückt ist, belebt. Die Ecken bilden starke mit je einem Figürchen gezierte Strebe Pfeiler. In fast gleicher Durchbildung, nur minder verziert, erhebt sich der zweite verjüngte Absatz des Deckels, welcher mit einem sechstheiligen niederen und einwärts gestreiften Dachhelm bekrönt und durch eine große Kreuzblume abgeschlossen wird.

Der 28½ Zoll hohe Hausaltar aus dem Schatze des Benedictinerstiftes St. Peter in Salzburg, ein Werk von besonderer Zierlichkeit, wurde im Jahre 1494 vom salzburgischen Goldarbeiter Berthold angefertigt. Das Ganze ist von Silber theilweise vergoldet, hat eine Höhe von 2 Schuh 2½ Zoll und stellt sich als ein äußerst feines und kostbares Werk in Form eines spätgothischen Flügelaltars dar. Der Fuß ist in die Breite gezogen und aus acht Blättern gebildet. Der eigenthümlich geformte Nodus ist auf seiner Vorderseite mit einem auf blauem Emailgrunde aufgelegten Perlmutter-Schnitzwerk geziert. Das den Altaraufbau und den Stil vermittelnde, sich allmählig verbreitende Mittelglied schmückt ebenfalls ein Schnitzwerk aus Perlmutter, die Verkündigung Mariae darstellend. Die inneren Flächen des geöffneten Kastens sind mit feinem Perlmutter-Schnitzereien auf glänzendem Goldgrunde ausgefüllt. Das Motiv der mittleren Hauptfläche stellt Jesus am Kreuze dar und an den beiden Flügeln sind das Gebet Jesu am Oelberge, die Anklage vor Pilatus, die Kreuztragung und die Grablegung abgebildet. Den Altarkasten schließt nach oben und unten ein kräftiges Gesimse ab, von denen das untere mit der Jahreszahl „1494“, das obere mit einer Inschrift versehen ist. Ueber dem Altarkasten baut sich dann der im spätgothischen Geschmacke ausgeführte Giebel auf. Die Basis davon bilden drei Rundmedaillons, zwei kleinere und ein größeres, theils aus Perlmutter, theils aus Elfenbein geschnitten. Darüber steht unter dem Baldachin der Giebelspitze ein Figürchen wahrscheinlich ein Ecce homo. Die Außenseiten des vierblättrigen

Fusses und die Rückseiten des Stieles und Altarkastens sind mit äußerst kunstvoll gravierten Darstellungen ausgefüllt, so daß am ganzen Gegenstand kein Plätzchen erübrigt, das vom Künstler unbenutzt geblieben wäre. Die Gravirungen auf der Rückseite des Kastens stellen das Abendmahl, an den Seiten Passionsscenen, am Nodus das Weltgericht dar; auch die Flächen des Fusses sind mit fehwung- und ausdrucksvoll ausgeführten Bildern geschmückt.

Einen anderen Hausaltar stellte die Pfarrkirche Maria P f a r r im salzburgischen Lungau aus. Er ist aus Silber angefertigt, reich vergoldet und mit später hinzu gefügtem Steinbesatz geziert, in Form eines Triptichons aufgebaut und von 3 Fuß Höhe. Der Tabernakel, das ist das Hauptfeld des geöffneten Schrankes, enthält die Darstellung des Kreuzestodes Christi, zur Seite des Kreuzes sieht man Johannes und Maria, stehende Figuren, am Kreuzesfusse die kniende Magdalena, ober dem Kreuze Sonne und Mond durch Steine (Carneol und Opal) dargestellt. Der Tabernakel wird eingerahmt von kleinen Reliquienbehältern, doch wird dieser Rahmen rechts durch die kniende Figur des Donators in Priesterkleidung unter einem kleinen zierlichen Baldachin unterbrochen. Sämmtliche Figuren des Hauptfeldes sind als Hochrelief getrieben in der bekannten Formengebung und vollen deten Technik des XV. Jahrhunderts. Unter den Figuren und beim Kreuze sind Gebete oder Stellen der heiligen Schrift enthaltende Inschriften angebracht. Die Innenseiten der beiden in je zwei Felder horizontal getheilten Flügel, die in geschweiften Wimbergen mit Kreuz-Blumenbesatz abschließen, enthalten Darstellungen, in gegossenen Reliefs ausgeführt, sammt erklärenden Inschriften. Wir sehen die Darstellung der Geburt Christi und der Reinigung Mariens, ferner den englischen Grufs und den Tod Mariens (Maria kniet vor dem Bette und Christus führt ihre Seele gegen den Himmel.) Die Rückseite der Flügel zieren Figuren in kräftiger Gravirung, als: oben links die beiden Johannes, darunter zwei nimbirte Bischöfe, rechts die Heiligen Petrus und Paulus, Barbara und Katharina. Die dem Altärchen untergebaute Mensa hat eine Inschrift, welche den Pfarrer Grillinger als Donator bezeichnet. Auf der Rückseite des Schrankes hatte der Künstler in finreicher Laubwerks-Verzierung die Evangelisten symbole, das Lamm Gottes und das Schweistuch eingravirt; in dem Mittelfelde findet sich ebenfalls eine lange Inschrift, welche die in dem Altare hinterlegten Reliquien aufzählt und außerdem noch die Widmung des Peter Grillinger (1443) wiederholt. Ueber dem Schranke baut sich ein lustiger Baldachin aus verschlungenem Ast- und Laubwerk auf, darunter die Figur des Ecce homo. Leider ist dieser Theil des Altärchens so arg beschädigt, daß der oberste Abchluss nicht ganz klar ist.

Unter den vielen Schätzen und Merkwürdigkeiten des Prager Domes feffelte vorzüglich eine große Onyxschale die Aufmerksamkeit der Besucher der Weltausstellung, denn einerseits ist ein ausgehöhlter Onyx von dieser Größe eine Seltenheit, anderseits ist die Fassung von großer Zierlichkeit. Der Fußtheil ist länglich und enthält die Inschrift, die den König Carl von Böhmen als den Spender dieses Gefäßes an den Prager Dom bezeichnet. Außerdem befinden sich am Fulse vier kleine, emaillirte Wappenschilder mit Nägeln ziemlich roh aufgenietet und zwar je zweimal der einköpfige Reichsadler und der böhmische Löwe. Vier Goldreifen verbinden die innen gerippte Schale mit dem Fulse und mit dem silbervergoldeten Reif, der den Rand der wahrscheinlich antiken Schale einfaßt.

Endlich haben wir noch zu gedenken des werthvollen, viertheiligen Altärchens, zum Zusammenlegen eingerichtet, aus dem Salzburger Domschatze,  $3\frac{3}{8}$  Zoll hoch und  $1\frac{1}{2}$  Zoll breit, mit den silbervergoldeten und in Relief ausgeführten Darstellungen aus der Passionsgeschichte auf blau emaillirtem Hintergrunde. Die Rückseite dieses dem XV. Jahrhunderte angehörigen Kleinodes zeigt andere der Leidensgeschichte entnommene in durchschimmernden Emailmalereien ausgeführte Darstellungen der herrlichsten Arbeit.

Eines der schönsten Producte der Goldschmiede-Kunst aus der Zeit der Gothik ist ein Abtenstab des St. Peter-Stiftes in Salzburg. Er gibt zugleich ein

lehrreiches Beispiel vom Einflusse des gothischen Stiles auf die Goldschmiedekunst. Dieser in feiner Art prachtvolle und vollständig erhaltene Krummstab ist ein Geschenk des Abtes Rupert V. an die Abtei. Er ist ganz aus Silber gefertigt und hat eine Höhe von 6 Schuh 6 Zoll. Der Schaft ist hohl und besteht aus einer Holzröhre, welche mit Silberblech überzogen ist; er ist durch vergoldete Wulste, zunächst denen er durch Abschrauben zerlegt werden kann, in vier Theile getheilt, davon die drei unteren mit Blumen und Verschlingungen in gestauchter Arbeit verziert sind. Um den obersten dieser Theile schlingt sich ein Spruchband. Besonders zierlich sind Nodus und Krümmung, der erstere ist lang gestreckt, nicht sehr hervortretend, hat die Gestalt einer Capelle, und ruht auf einer sechsseitigen Console, welche mit kleinen Flächen geziert ist, auf denen ein Ecce homo und fünf Engelgestalten mit Leidens-Werkzeugen eingravirt sind. Der Nodus selbst besteht aus zwei Abtheilungen, doch ist nur der untere Theil entwickelt, während der obere gedrückt und auch minder geziert ist. Im unteren Theile sind unter den mit Fialen und pflanzenartigen Verschlingungen reich verzierten sechs Bögen je ein und zwar vorzüglich gearbeitetes Figürchen angebracht. Die Schnecke ist einmalig gewunden und nach vorwärts gebogen. Dieselbe ist am Aufsensrande mit Knorren besetzt, hat an den beiden Flachseiten zierliche Filigranarbeiten, die in neuerer Zeit durch Schmuck von Perlen und Edelsteinen bereichert wurden. Inner der geschlossenen Krümmung befindet sich unter einem geschweiften Spitzbogen, dessen Kreuzblumen über den Rand der Schnecke hinausstehen, die Figur der heiligen Katharina mit Rad und Schwert auf einer Console stehend. Noch sind zwei Figuren an diesem mit figuralem und ornamentalem Schmucke reich ausgestatteten Kunstwerke zu erwähnen. Die eine kniet auf einer über den Nodus hervortretenden Console und stellt einen Priester mit der faltenreichen Flocke angethan, ohne Zweifel den Abt Rupert V., vor, dessen Wappen am Nodus angebracht ist. Die andere steht auf dem über dieser Figur angebrachten polygonen, flach angegeschlossenen Baldachin. Sie ist nackt, hält mit beiden Händen die Schnecke und stößt mit dem linken Fusse gegen die ihr zunächst angebrachte Knorre. Sie scheint ohne einen weiteren tieferen Sinn bloß zur Unterstützung der Krümmung angebracht zu sein. Der Künstler dieses großartig ausgeführten Denkmals dürfte der „aurifaber pertoldus“ von Salzburg sein, welcher laut der Rechnungen des Abtes Rupert V. im Jahre 1487 mehrere Silberarbeiten für denselben geliefert hat.

Der Obertheil des Pedums aus dem Stifte Raigern ist aus vergoldetem Kupfer, der Schaft aus Messing angefertigt, letzterer, der den spätgothischen Charakter an sich trägt, unzweifelhaft ein jüngerer Ersatz für den ursprünglichen, wahrscheinlich hölzernen Stiel. Der Nodus besteht eigentlich aus drei Theilen, deren oberer und unterer achtseitig, der dritte Theil klein ringförmig und in einer Art Einkehlung zwischen den beiden anderen Theilen angebracht ist. Aus dem Nodus entwickelt sich die schön gebogene Krümmung mit einer Rückbiegung beginnend. Dieselbe ist an ihrem oberen Rande mit dünnen, wellenförmig eingekerbten, eine einfache Schlinge bildenden Krabben besetzt. Auf den beiden flachen Aufsenseiten der Krümmung findet sich je eine Inschrift auf dunkelrothem und dunkelblauem Emailgrunde mit gothischen Minuskeln zwischen goldenen, niellirten Laubverzierungen. Die Mitte der Krümmung zieren Doppelreliefs aus Elfenbein. Die eine Seite derselben zeigt die Mutter Gottes mit dem Kinde auf dem Arme, an den Seiten je ein Engel mit einem grünbemalten Stab, die andere Seite den gekreuzigten Erlöser mit Maria und Johannes. Beide Flachseiten sind mit Steinen besetzt, welcher Befatz eine jüngere Zuthat zu dem aus dem Ende des XIV. Jahrhunderts stammenden Stabe ist.

Von Producten der Goldschmiedekunst profaner Bestimmung aus der Zeit der Gothik fand sich in der österreichischen Abtheilung nur Ein hervorragendes Object, es ist dies der große Pocal aus vergoldetem Silber, der ein Eigenthum der Stadtgemeinde Wiener-Neustadt und unter dem Namen Corvinusbecher

bekannt ist, ein Gefäß von höchst eleganter Form. Am sechsblättrigen Fusse, am Nodus und am Deckel, der eine Krone bildet, sowie an der Schale, welche zum Theile mit ineinandergreifenden Buckeln besetzt sind, findet sich aufgelegtes Blattwerk in sehr geschmackvoller Weise und in feltener Vollkommenheit. Auf der Spitze des 14 Zoll hohen Deckels ein kniender Mann mit einem Wappenschildchen. Dieses mustergiltige Meisterwerk der Goldschmiede-Kunst dürfte im XV. Jahrhundert entstanden und soll ein Geschenk des ungarischen Königs Corvinus an diese Stadt sein. Ungarische Archäologen befreiten jedoch die Richtigkeit der Tradition.

Holzsculpturen im gothischen Stile. Ein würdiger Repräsentant der Holzsculptur aus der Zeit der Gothik war der Holzschrein, den die kleine Gemeinde Möchling in Kärnten zur Ausstellung sendete. Er bildet im Grundriß ein längliches Viereck und hat die Gestalt einer gothischen Kirche. Mächtige Strebepfeiler an den Ecken, schwächere an der Langseite und der Fassade, wie auch am polygonen und abnehmbaren Chorflusse halten den Aufbau, der mit einem kammgezierten, hohen Dache abschließt. Wie ein zartes Spitzgewebe, auf allen Seiten durchsichtig, in den zierlichsten Mustern durchbrochen, erhebt sich der herrliche Bau leicht und lustig bis zu einer Höhe von 7 Schuh 6 Zoll. Die Verzierungen aller Theile mit Krabben, Kreuzblumen, Rosetten, Gesimsen und gallerieähnlichen Bekrönungen mit größeren oder kleineren Fialen, durchbrochenen Fenstern u. s. w. sind, ohne den Eindruck der Ueberladung hervorzubringen, so überreich, daß jede Detailbeschreibung, so ermüdend sie einerseits wäre, doch andererseits unzureichend bliebe. Nur Eines ist zu erwähnen nöthig, nämlich daß weder ein Maßwerk-Motiv, noch die Zeichnung der einzelnen durchbrochenen Felder des Dachstuhles sich wiederholt. Als den Schöpfer dieses, unzweifelhaft für ein heiliges Grab bestimmten Schreines, dieses Meisterwerkes der Holzschneide-Kunst, der, wenn auch kein Architekt, so doch eine mit den Kunstformen der Gothik gründlich vertraute Person war, bezeichnet die Tradition einen gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts lebenden Benedictiner-Mönch aus Sct. Paul. Dieses Kunstwerk ging nach Schluß der Ausstellung nicht mehr nach Kärnten zurück, sondern wurde von Sr. Majestät für die Ambraferammlung angekauft.

Wir erwähnen hier auch der beiden kleinen Reliquienschreine aus Holz, die das Stift Klosterneuburg ausstellte, der eine 8 Zoll 2 Linien lang, 5 Zoll 3 Linien tief und 8 1/2 Zoll hoch, hat sämmtliche Flächen mit Pergament überzogen, worauf auf Goldgrund theils Scenen aus dem Leben Christi, theils Heiligengefalten, und auf dem Deckel die Symbole der vier Evangelisten gemalt sind; der zweite Schrein ist etwas größer, und hat an den Seitenflächen in Quadratfeldern geschnittene und vergoldete Rosetten, die Kanten des Deckels sind mit Krabben besetzt und dessen Flächen mit Ornamenten bemalt. Das erstere fällt ins XIV., das andere Kästchen ins XV. Jahrhundert.

Obwohl in das XVI. Jahrhundert gehörig, muß an dieser Stelle, weil unzweifelhaft noch dem gothischen Stile angehörig, ein bemaltes, vergoldetes Holz-Schnitzwerk besprochen werden, vorstellend das Pfingstfest; wir sehen in der Mitte Maria kniend, gestützt auf Johannes, herum die übrigen Apostel in lebhafter Gruppierung. (Eigenthum des Stiftes Herzogenburg.)

Von kleineren Holz-Schnitzwerken nennen wir noch zwei dem Stifte Klosterneuburg gehörige und aus dem XV. Jahrhunderte stammende Kämmen mit gothischen Verzierungen und altfranzösischen Inschriften. Ein interessantes Stück war der vom Franzensmuseum zu Brünn ausgestellte Original-Holzstock für Xylographie, der mit einiger Gewisheit dem Johann von Brünn (1480) zugeschrieben wird und auf der einen Seite die Messe des heiligen Gregorius (folio Bild), auf der anderen Seite den Wucher des Judas (kleines Bild) vorstellt.

Gothische Elfenbein-Sculpturen. Von den ausgestellten Elfenbein-Schnitzwerken dieser Zeit nimmt den ersten Rang ein die in ihrer

Ausführung äußerst edle und anziehende Marienstatuette des Prager Domschatzes. Die Madonna hält in eleganter Bewegung mit beiden Händen das auf dem linken Arme sitzende Kindlein und scheint mit ihm im Zweiggespräch begriffen zu sein. Diese wechselseitige Beziehung hat der Künstler sehr naiv und in lieblichster Weise ohne allen Zwang zum Ausdrucke gebracht. Von großer Schönheit und edler Durchführung ist die wellenförmig herabfließende Gewandung, noch frei von künstlichem Faltenwurf. Gleichwie das Piedestal mit vergoldeten Rändern, welches als Reliquiar sich unten öffnet und mittelst eines Kryсталles die Befestigung der Reliquie zulässt, ebenso sind die Krönchen Zugaben des XV. Jahrhunderts. Die Statuette selbst, französische Arbeit, dürfte in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts entstanden sein.

Im XIV. und XV. Jahrhunderte wurden, besonders in Italien, zahlreiche zwei- und dreitheilige Klappaltären angefertigt, davon sich in den Alterthumsammlungen noch immer viele Exemplare erhalten haben; auch auf der Ausstellung fanden sich einige derartige Schnitzereien, wie zwei Diptychen aus dem Stifte Klosterneuburg und eines aus dem Stifte Rain, beide dem XIV. Jahrhunderte angehörig, zwei Triptychen aus derselben Zeit von den Stiften Sct. Florian und Neukloster. Das schöne Diptychon des Dr. Dudik gehört, abgesehen von der jüngeren Fassung, dem XV. Jahrhunderte an. Unter den vom Grafen Jaromir Czernin ausgestellten Elfenbein-Tafelchen fand sich ebenfalls ein solches kleines Diptychon vor. Das Stift Rain fendete auch eine aus dem XIV. Jahrhunderte stammende Elfenbein-Fassung eines Handspiegels, auf der Rückseite die Erstürmung einer Liebesburg, die in der bekannten Weise aber in reizender Auffassung dargestellt ist. Wir sehen die Vorderseite eines viereckigen Burgbaues, in der Mitte das mit Seitenbauten geschützte Thor. Von allen Seiten wird das Bollwerk heftig bestürmt, aber auch nachdrücklich vertheidigt. Die Stürmenden sind Ritter, die Vertheidiger Frauen, die Geschosse Blumen und Ringe. Die Composition ist lebendig und malerisch. Merkwürdig war ein mit Elfenbein-Platten belegter Sattel aus dem XV. Jahrhunderte, Eigenthum des Grafen Franz Enzenberg in Innsbruck; die Platten sind mit eingesechnittenen Inschriften auf Spruchbändern und mit Figuren geziert. Solche Sättel sind höchst selten, die Ambraser Sammlung besitzt einen, das ungarische Nationalmuseum zu Pest drei, davon einer in der ungarischen Abtheilung ausgestellt war. Von anderen Elfenbein-Arbeiten profaner Natur kamen noch vor zwei der im Mittelalter so sehr beliebten Schmuckkästchen, die häufig als Brautgeschenke verwendet wurden und deshalb meist mit Abbildungen von Liebespaaren verziert sind. Ein solches kleineres Kästchen stellte das Stift Vörs, ein anderes größeres, sechseckiges das Stift Klosterneuburg aus.

Denkmale gothischer Textilkunst. Die Stickerei des späteren Mittelalters wird durch zahlreiche Messgewänder vertreten. Wir nennen hievon das grünsamtmene Messkleid aus der ehemaligen Karthause in Geirach, das auf seiner Rückseite mit sehr schöner Flachstickerei in Kreuzform besetzt ist, dann die Prachtcafula der Abtei Braunau in Böhmen, die auf der Rückseite mit einem auf Goldfand in farbiger Seide und mit Perlen gestickten Kreuze sammt Figurengruppe an dessen Fusse verziert ist. Aus vielen Kirchen Mährens wurden Messkleider ausgestellt, darunter die Cafula aus der Domkirche zu Brünn und eine aus weißem, gemustertem Sammt mit aufgelegtem Kreuze und eine ähnliche von grünem Sammt aus der Pfarrkirche zu Nicolsburg besonders bemerkbar erschienen. Alle diese Gewänder gehören theils in das XIV. und XV., theils XVI. Jahrhundert und haben natürlicherweise bereits den noch heute üblichen unschönen Zuschnitt.

Das bedeutendste Werk der Textilkunst der gothischen Epoche ist das Antependium aus dem Salzburger Dome. Es ist 11 Fuß 3 Zoll lang, 3 Fuß hoch und gänzlich mit Stickereien überzogen. In zwei nach drei Reihen geordneten Feldern enthält es eben so viele Darstellungen aus dem Leben des

Heilandes von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt. Die Gefäße so wie die Kronen der Figuren sind aus vergoldetem Silber gearbeitet, mit Steinen geschmückt und enthalten eine Inschrift, welche erzählt, daß Erzbischof Friedrich III. (1315 — 1338) diesen schönen Altarbehang beschaffen liefs. Ein kleines Antependium mit Flachstickerei aus dem XV. Jahrhunderte ist beachtenswerth durch die darauf angebrachten Wappen der Familie Walsee und Rosenbergs (Franz Koch in Wien).

Ein Gegenstand großer Seltenheit ist die an dem schon besprochenen romanischen Pedum von S. c. t. P e t e r angebrachte und aus dem XIV. Jahrhunderte stammende, mit Perlen und Silberfäden gestickte Bursa, welche dazu diente, um daran das Sudarium zu befestigen.

Die Mitren des XIV. und XV. Jahrhunderts zeigen in ihrer Form eine bedeutende Größenzunahme gegenüber der älteren, ohne daß deshalb eine gewisse Zierlichkeit aufgegeben worden wäre. Wir fanden auf der österreichischen Amateurausstellung zwei Mitren aus dieser Zeit, die eine ist die Prunkmitra, die sich im Stifte Admont befindet und aus dem zu Ende gehenden XV. Jahrhunderte stammt. Die Schilder sind durch breite Borten von schwarzer Farbe mit Goldstickerei in zwei Felder getheilt, die mit je einem in Stickerei ausgeführten Figürchen geschmückt sind. Der Abschlußrand der Schilder ist mit metallenen Krabbenblättern und Perlen, die Spitze mit Agraffen besetzt. Zu den Stolen sind ebenfalls kostbare Goldborten verwendet und deren Enden mit vergoldeten Silberplatten besetzt, darauf auf carrirtem Tiefgrunde schwungvoll gezeichnete Thierbilder eingravirt sind. Eine vom Stifte S. c. t. P e t e r ausgestellte Prachtinsel, aus dem Ende des XV. Jahrhunderts ist ganz mit Perlenstickerei überzogen und mit zahlreichen mitunter sehr großen Steinen belastet. Sie zeigt uns so recht eigentlich, wie man gegen den Ausgang des Mittelalters und noch weiter herein, in die sogenannte Neuzeit die kirchlich-liturgischen Kunstgegenstände mit schwerem Metall- und Steinbesatz zu schmückte als Ersatz der um diese Zeit schon sehr verfallenen Kunststickerei. Wo ehemals die schönen stilgerechten Borten und Stickereien angebracht waren, da funkeln nun unverhältnißmäßig große Steine. Im Ganzen prangen an dieser Insel weit über 500 Steine und viele Hunderte von großen und kleinen Perlen. Die Kanten der Schilde sind mit zierlichem vergoldetem Silberbesatz eingefast und den Abschluß der Schilde bildet eine knorrenblättrige Metallspitze mit blauem Steine besetzt. Ebenso, wie die Mütze selbst sind auch die Bänder reich mit Steinen besetzt.

Andere Kunstgegenstände im gothischen Stile. Als solche haben wir zu verzeichnen: die sehr zierliche Laterne von gothischer Form mit vielen Thürmchen und statt Gläsern mit Hornplatten verschlossen. Sie befand sich ursprünglich im Sterbezimmer Kaiser Max I. († 1521) in Wels und gehört jetzt dem Museum zu Linz.

Ein Muster der im Mittelalter so beliebten Kronleuchter, zusammengesetzt aus Geweihen und irgend einer aus Holz geschnitzten Figur, gibt uns der von dem heutigen Besitzer des Schlosses Velthurns, Ritter von Goldegg ausgestellte Kronleuchter in Gestalt einer Jungfrau mit dem Wappen der Madruzzo aus Holz geschnitzt und bemalt, daran zwei Steinbock-Hörner, an denen die Lichterreifen angehängt waren. Der Kopfputz der Figur deutet ebenfalls auf das Madruzzo'sche Wappen. Ursprünglich befand sich diese Lichterkrone in dem der Familie Madruzzo gehörigen Schlosse Nonsberg.

Aus dem Museum zu Linz fand sich auf der Ausstellung ein dem XV. Jahrhunderte angehöriges Trinkhorn, wozu ein Auerochshorn benützt wurde, das man in vergoldetes Messing fastete und mit zwei Füßchen verfeh. am oberen Ringe das Hohenloh'sche Wappen zur Erinnerung an den Spender des Gefäßes, Georg I. von Hohenlohe, Bischof von Passau (1388), der im Schlosse zu Ebelsberg bei Linz residirte. Ein zweites derartiges, aber bedeutend reicher gefastetes Horn gehört dem Baron Rudolf Mandell in Graz, es ist in vergoldetem Silber gefast und dürfte um mehr als ein halbes Jahrhundert älter sein.

Ganz besonders interessant war ein großer Glaspokal sammt Deckel mit farbigen Buckeln und eingeritztem Trinksprüche auf das Wohl eines Herrn v. Doblin in altböhmischer Sprache. Venetianer Arbeit aus dem XV. Jahrhundert. (Sammlung Rothschild.)

Der nur für die Schaufstellung von aus Böhmen eingefendeten Antiquitäten bestimmte Glaschrank enthielt unter anderen Kostbarkeiten zwei sogenante Wärmeäpfel, das ist runde, zierlich durchbrochene Gefäße, bestimmt zur Erwärmung der Hände des Priesters während des Messeopfers. Der erste von Erz und theilweise vergoldet, gehört dem Herrn Richter in Königsaal und scheint eine orientalische Arbeit zu sein, der andere fällt ins XIV. Jahrhundert und gehört dem Prager Domschatze.

In der ausgestellten Sacristeithüre aus der Probsteikirche zu Bruck an der Mur und in dem Gitterthür-Schlosse, ehemals in der berühmten Kirche zu Maria-Saal, nun im Museum zu Klagenfurt befindlich, fahen wir vorzügliche Producte des Schlofferhandwerkes in der Epoche der Gothik.

Die ersterwähnte Thüre ist in ihrer ganzen Fläche mit Eisenblech in der Art bekleidet, daß durch die sich kreuzenden einzelnen Eisenstreifen rhombische Felder gebildet werden, deren jedes entweder mit gegliederten Maßwerk-Verzierungen oder mit feinem Ornament ausgefüllt ist. Diese Ornamente sind in Blech getrieben, ciselirt und auf farbiger Pergamentunterlage aufgelegt. Beiläufig in der Mitte der Thüre ist ein Griff angebracht, der sowohl auf den Flächen des Ringes, wie auch auf dem Anschlagblech mit geometrischem Maßwerk in dem an der ganzen Thüre hervortretenden Geschmacke der späteren Gothik (Ende des XV. Jahrhunderts) geschmückt ist. Die Vorderseite des obbezeichneten Gitterthür-Schlosses ist mit durchbrochener Arbeit nach Art fensterartigen Maßwerkes mit unterlegtem farbigem Pergament geziert. Diese Verzierungen sind bis ins kleinste Detail fein und zart durchgearbeitet, wobei die in Anwendung gebrachten Motive auf dieselbe Zeit hinweisen, die wir für die Bruckerthür in Anspruch nehmen. Wenn man diesem zierlichen Werke einen Vorwurf machen wollte, so wäre es etwa der, daß sich kein Meister zu strenge an die Formen der Steinarchitektur hielt und die Vortheile, die ihm das biegsame Materiale an die Hand gab, nicht benützte.

In das XV. Jahrhundert gehört auch die große Broncestatue, welche die Direction der k. k. Militärakademie zu Wiener Neustadt zur Ausstellung sendete und die sonst den Hochaltar der dortigen Kirche schmückt. Sie stellt den heiligen Georg als kräftigen Jüngling in voller Rüstung, jedoch entblößten Hauptes vor, wie er mit Speiß und Schwert den unter seinen Füßen sich windenden Lindwurm bekämpft. Der Kopf der Figur ist sehr schön und charakteristisch, die Proportion der Gestalt jedoch verfehlt. Die Statue mag jenem Georgs-Altare in der Gottleichnamskapelle, welche Herzog Ernst der Eiserne — in der ehemaligen Burg zu Wiener-Neustadt gestiftet hatte, angehört haben und erst in neuerer Zeit an den gegenwärtigen Standplatz gebracht worden sein.

## Denkmale der Renaissance und der Neuzeit.

Der im Laufe des XV. Jahrhunderts sich vollziehende Umschwung des Zeitgeistes brachte eine neue, der früheren beinahe entgegengesetzte Kunst-richtung, es ist die Zeit der Renaissance, des Wiederauflebens jener Kunst, welche sich auf das Studium der antiken, meist römischen Kunst stützt. Der Beginn dieser Richtung fällt mit den letzten Zeiten der Gothik, mit der ausgearteten Gothik zusammen.

Es ist natürlich, daß die Renaissance zuerst im Lande der Antike selbst, in Italien, ihre Geburt feierte, woselbst sich im Anblicke der in ziemlicher Zahl erhaltenen und wiedergefundenen Denkmale antiker Kunst stets eine gewisse Tradition erhalten hat und wo sich dieser Umschwung mit Benützung der vorhandenen

Bedingungen zuerst und in glücklicher Weise vollziehen konnte. Auch emancipirte sich dortselbst bei der größeren Sinnlichkeit des Volkscharakters und bei dessen vorherrschend malerischer Richtung zuerst die Plastik von der Architektur und folgte in ihrer Entwicklung der Malerei. Der Reichthum und die Prunkliebe des Landes gaben talentvollen und großen Meistern Gelegenheit, Werke von hoher Bedeutung und hervorragender Formvollendung in diesem neuen Stile zu schaffen.

Frankreich folgte bald nach, dann erst nahm Deutschland den von Italien und jenseits des Rheins kommenden kunstreformatorischen Impuls auf. Gar manche Künstler hatten in Italien die neuen Formen bewundern gelernt und brachten die Begeisterung dafür ihrer Heimat zurück. Das deutsche Volk kam den von jenseits der Alpen gebrachten Reformen mit einer gewissen Empfänglichkeit entgegen und überließ gerne denselben alle Kunstgebiete als Bereich ihres erfolgreichen Wirkens.

Aus der Frühzeit der italienischen Renaissance sahen wir in den beiden sogenannten Reliquienschreinen, die früher in der Burg jetzt im Dom zu Graz aufgestellt sind, Denkmale von hoher kunsthistorischer Bedeutung. Sie sind ganz mit Elfenbein belegt und haben an der Vorderseite je drei in viereckigen, reich eingerahmten Feldern angebrachte Darstellungen allegorischer Triumphzüge nach der Dichtung „I trionfi“ von Petrarca und zwar auf dem einen Schrein den Triumph des Ruhmes der Zeit und der Gottheit, auf dem anderen den der Liebe, der Keuschheit und des Todes.

Beim Triumph des Amors sehen wir den Wagen, auf welchem Amor sackelschwingend steht, von Göttern, Helden, Dichtern, von Alexander dem Großen, von Hercules, Mercur, Mars, Sappho umgeben. Den Triumph der Keuschheit sehen wir durch die jungfräuliche Minerva dargestellt, sie steht am Triumphwagen und vor ihr kniet Amor gefesselt, ohne Waffen und ohne Flügel. Die den Wagen begleitenden Frauen haben sich der Flügel und Waffen des Liebesgottes bemächtigt; der Wagen ist mit Einhörnern bespannt. Den Triumph des Todes repräsentirt der Knochenmann, auf einem mit Gerippen und Todtenschädeln verzierten katafalkartigen Wagen stehend, den zwei Büffel trägt ziehen. Der Weg ist mit Menschen- und Hundeleichen bedeckt, über die der Wagen dahinfährt. Beim Triumph der Zeit sehen wir einen Greis auf einem von Hirschen gezogenen Wagen, den die Weisen des Alterthums umgeben. Der Triumph des Ruhmes wird durch die Siegesgöttin dargestellt, deren Wagen mit Elephanten bespannt und von den Helden des Alterthums umgeben ist, wie Hercules, Josue mit der Sonne, Samson, Judith etc. Der Triumph des Christenthums ist in erhabener Weise durchgeführt. Christus thront in einer Wolkenglorie, umgeben von Engeln, den Wagen zieren die Evangelisten symbole an den Enden und Engel ziehen ihn. Apostel scharen sich herum und der Täufer Christi eröffnet den Zug.

Zwischen den Bildfeldern sind Lesenen mit herrlichen, sehr zierlich aufgebauten candelaberartigen Ornamenten angebracht. Jede Schmalseite der Schreine ist mit einer gleichbehandelten Darstellung geschmückt, als eine Blume, ein siebenköpfiger Drache, eine zur Sonne aufblickende Hirschkuh, dabei auf einem Spruchbande die deutsche Inschrift „bider — rakt“ (das ist: bieder — recht), endlich zwei Adlerflügel mit Krallen, die den Ring der Ewigkeit halten. Sämmtliche Darstellungen sind als höchst zierlich gearbeitete, auf Hornplatten aufgelegte Elfenbein-Reliefs ausgeführt; Composition und Technik meisterhaft. Die Einrahmungen von drei Bildern auf der Vorderseite des einen Schreines sind wahrscheinlich im XVII. Jahrhunderte, und zwar nicht in ganz gelungener Weise erneuert worden. Dieses bedeutend roher ausgeführte Elfenbein-Ornament wurde in schwarzen Kitt eingelassen, auch die Arbeit nicht mehr sorgfältig ausgeführt. Die Bedachung bildet ein Kreissegment mit oben aufgelegter Platte. Auf dem gebogenen Theile des Daches sind theils rothe, theils grüne, theils weisse Schuppen von Elfenbein angebracht, auf der Platte sieht man eine aus Wellenlinien und

Sonnen combinirte Ornamentirung und in der Mitte ein Wappen mit einem Kreuze belegt und je einen einköpfigen Adler in den vier Feldern.

Freiherr von Sacken sagt in seinem Berichte über die österreichisch-cisleithanische Abtheilung im Pavillon des amateurs (Abendpost der Wiener Zeitung) bezüglich dieser zuverlässig aus Italien stammenden Schreine in treffender Weise: „Der Gedankengang, welchen uns diese Bilder conform der Dichtung vorführen, ist klar und umfaßt den Inhalt des menschlichen Lebens und Strebens; die Leidenschaft, deren Zügelung und Läuterung durch die Sittenreinheit, die Macht des Alles gleichmachenden Todes, über den hinaus der Ruhm fortdauert, endlich die Ewigkeit und Vollendung in der Glorie des Heilands; dieser tiefe und so poetische Gedanke ist in den Reliefs der Schreine in ergreifender Weise zur Darstellung gebracht, sie muthen den Beschauer wunderbar an durch ihr Gemisch antiken Geistes und des eigenthümlichen italienischen Wesens, das in den Werken des späteren Mittelalters, besonders in den herrlichen Gussmedaillen von Pisani und anderen eine so schlagende Wirkung ausübt. Das dramatische Element dieser Zeit erscheint hier in kräftigen markigen Zügen, die Gestalten sind von fester Gedrungenheit, die Gewänder faltenreich, einzelne Köpfe von feiner Schönheit, die Behandlung der sehr flachen Reliefs zum Theil mit landschaftlichen Hintergründen ist eine durchaus malerische. Manche Details erinnern an Giotto, andere an Massaccio selbst an Mantegna.

Die Sujets der Darstellungen sprechen nicht dafür, daß diese Schreine für kirchliche Zwecke angefertigt wurden, im Gegentheil dürften sie ursprünglich eine profane Bestimmung, etwa die von Kleidertruhen einer Braut, gehabt haben. Ihre jetzige, mit ihrer Verzierung gar nicht in Einklang stehende Bestimmung und die Folge dessen ihren gegenwärtigen, höchst unpassenden und die Kunstwerke selbst arg gefährdenden Aufstellungsplatz haben sie erst in neuerer Zeit erhalten.

Minder werthvolle Schnitzwerke aus Elfenbein sind: Ein großes Crucifix (XVII. Jahrhundert), Eigenthum der Stadt-Pfarrkirche in Linz; ein zweites aus der Pfarrkirche in Hruska in Mähren — ein großes Relief, vorstellend die Kreuzigung aus dem XVIII. Jahrhunderte und Herrn Reifinger gehörig; ein Horn mit reicher Schnitzarbeit, darunter das Bildniß Heinrichs von Frankreich nebst der Jahreszahl 1575 (Stift Heiligenkreuz); ein hübscher Messergriff, gebildet aus drei Amoretten, italienische Arbeit des XVII. Jahrhunderts (Graf d'Orfay); der Scepter des Königs August II. von Polen und Churfürsten von Sachsen, vom Jahre 1697, Eigenthum des Grafen Czernin; eine Statuette, Maria mit dem Kinde und Johannes, italienische Arbeit des XVII. Jahrhunderts (Dr. Dudik); zwei kleine Reliefs aus dem XVII. Jahrhunderte, die heilige Familie und die unbefleckte Empfängniß vorstellend, aus der k. k. Fideicommiss-Bibliothek, ferner eines aus dem Stifte Klosterneuburg, vorstellend Christus mit den Marmorwerkzeugen; ein Medaillon mit einem männlichen Porträt (XVIII. Jahrhundert), Eigenthum des Herrn Reimitzer in Brünn, endlich mehrere Elfenbein-Krüge in vergoldetem Silber gefaßt, davon der schönste dem Stifte Neukloster gehört. Perlmutter-Schnitzwerke stellen nur das Stift Klosterneuburg und Carl v. Pichler in Graz aus; es sind sechs Medaillons mit christlichen Darstellungen aus dem XVI. Jahrhunderte.

Die Sculptur in Stein repräsentirten zwei lebensgroße Büsten aus rothem Marmor mit eingefetzten Augen, vorstellend Bachus und Ariadne, Werke des XVIII. Jahrhunderts, Eigenthum des Freiherrn v. Rothschild, und eine Carrara-Marmorbüste der Kaiserin Josephine, Gemalin Napoleons I., von Chinard, Eigenthum des Grafen Enzenberg in Schwaz. Der Zeit der italienischen Frührenaissance gehört die schöne Marmorbüste aus Neukloster, das Porträt eines zarten Mädchens von sinnigem Ausdruck, welches schöne Werk ebenfalls für die k. k. Ambrasersammlung erworben wurde.

Werke des Broncegusses von größerer Bedeutung sind: Die Porträtbüste eines italiénischen Nobile, ein mit höchster Virtuosität modellirtes, kraftvolles

Kunstwerk von grofsartiger Auffassung aus dem XVI. Jahrhunderte (Eugen Ritter v. Miller), und die schöne, von einem tüchtigen Künstler herstammende Büste Kaisers Carl V., ein Geschenk dieses Kaisers an die Stadt Brüssel. Leider hat dieses jetzt dem Fürsten R. Metternich gehörige Kunstwerk durch irgend einen Brand stark gelitten; eine grofse Jardiniere in Form eines auf Seeperden ruhenden Schiffes (Freiherr N. v. Rothschild), zwei Statuetten, ruhender Hercules, die Augen von Silber (Ritter v. Brafsach), ein nackter Krieger mit gezücktem Schwerte, deutsche Arbeit des XVI. Jahrhunderts (Joanneum zu Graz).

Grofse Kostbarkeiten der Renaissance brachte die freiherrlich Anselm Rothschild'sche Sammlung, die unter den inländischen Privatsammlungen unftreitig hinsichtlich der Renaissance-Arbeiten den hervorragendsten Platz einnimmt. Wir nennen von den ausgestellten Gegenständen vor Allem die zwei prächtigen Niellotafeln aus der Gallerie Manfrin stammend, kostbare Werke von vorzüglicher Zeichnung, im Charakter der Venetianer Malerschule zu Beginn des XVI. Jahrhunderts. Jede Tafel enthält mehrere, dem Leben Christi entnommene Darstellungen, die von einer breiten, mit herrlichem Ornament und eingestreuften Wappen und Genien geschmückten Leiste umrahmt werden. Auf der einen sehen wir eben die figurenreiche Darstellung der Hochzeit zu Canae, in der Mitte die Taufe Christi, unten die Erweckung des Lazarus; auf der zweiten die Verkündigung, Geburt Christi und Anbetung der Könige; die Einrahmungen sind im feinsten Renaissancestile, mit Engelsfigürchen und Wappen ausgeführt.

In drei Vitrinen waren prachtvolle Emailarbeiten aus Limoges, Schüsseln, Teller, Tassen, Kannen, Salzfüfser, Leuchter und Tafelaufsätze aus dieser Sammlung ausgestellt, zwar in höchst einfacher Form aus Kupferblech hergestellt, dafür desto kostbarer durch den Emailschmuck. Ein Theil dieser Gemälde ist grau in grau mit stellenweisem Fleischtön, der andere in hellen durchsichtigen Farben und Gold nach bekannten Kupferstichen der Renaissanceperiode ausgeführt. Wir fanden darunter Kostbarkeiten ersten Ranges, entsprechend den Namen der berühmtesten Meister, wie Jean Courtois, François und Leonard Limoufin u. s. w., von denen sie stammen. Nicht minder vorzüglich waren die vielen aus edlem Metall angefertigten Trink- und Prunkgefäfse dieser Sammlung, zum Theile grofse Pocale und Krüge mit schönen Reliefs, Wappen und fein modellirten Deckeln (darunter einer aus dem Regensburger Silberfund), zum Theile Gefäfse in Menschen- und Thiergehalten, mitunter sehr bizarrer Form und ohne Rücksicht, ob sie dadurch der Aufgabe des Trinkbeckers entsprechen oder nicht. Wir sahen darunter einen Fahnenträger, einen Winzer und eine Winzerin, einen Pilger sammt Weib, einen Jäger, die Schweinsfeder gegen den Eber stossend, den Knaben Bacchus auf einem mit Perlmutter belegten Fasse reitend; ferner gehört hieher als Capitalgegenstand dieser Sammlung eine Schüssel aus vergoldetem Silber, in deren Innenseite vier Darstellungen aus dem römischen Leben angebracht sind, in der Mitte der Schüssel steht ein Statuettchen des Kaisers Augustus, unzweifelhaft eine Arbeit italienischen Ursprungs aus dem XVI. Jahrhunderte. Nebst diesen Kostbarkeiten sind noch zu erwähnen mehrere Schalen von in vergoldetem Silber gefassten Amethyst-, Heliotrop- oder Jaspisdrufen. Edlen Stil zeigt das jüngerer Zeit angehörige, aus Kanne und grofser Tasse bestehende Taufzeug der gräflichen Familie Herberstein; beide Stücke sind aus vergoldetem Silber angefertigt und mit Medaillonsrelief und sonstigem schönen Ornament geschmückt, sie dürften noch in das XVI. Jahrhundert gehören. Demselben Aussteller, Grafen Heinrich Herberstein, gehört auch die sechseckige, aus Lapis-lazuli-Platten zusammengesetzte Büchse, dessen Silberfassung mit schöner Emailmalerei ausgestattet ist. Schöne Pocale und Silberkrüge lieferten auch die Sammlungen des Grafen Meran in Graz, das Stift St. Florian und die Privaten Kornfeld und Lublin in Brody. Dr. Wladimir Gnięwosz in Kutny und Ritter v. Lanna in Prag. Zu erwähnen sind auch der prachtvolle Pocal aus Bergkryfall, Eigenthum des Grafen Lanthieri in Wippach und ein folcher aus Rauchtöpas, dem Grafen von

Meran gehörig; erner ein Trinkhorn mit reicher Silberfassung, Eigenthum der Bergwerks-Direction in Wieliczka. Dem Stifte Herzogenburg gehört der ganz widerfinnig als Reliquiar verwendete schöne Krystallpocal sammt Deckel mit feiner überaus zierlichen Fassung aus vergoldetem Silber (XVI. Jahrhundert). Der Rococozeit entstammen die Credenztaffen sammt Kännchen und die Spühltaffel sammt Kanne, die die Stifte Schotten und Neureisch, das Minoritenkloster zu Altbrunn, ferner die Judengemeinde zu Brody ausstellten. Andere kirchliche Gegenstände der Renaissance und ihrer Stilmachfolger sind ein mit gothischen Reminiscenzen ausgestattetes Vortragekreuz aus Grotz-Lobming in Steiermark, eine große Monstranze in Form eines Hollunderbusches mit Steinbefatz aus dem Stifte Melk und eine zweite in Sonnenform aus dem Prager Domschatze, ausgezeichnet durch die an derselben angebrachten Agraffen, die einem Hochzeitskleide eines ungarischen Magnaten entnommen wurden. Dieselben zeigen kleine Thiergruppen (Strauße, Elephanten, Hirsche, Hunde etc.) von vorzüglichster Zeichnung mit den herrlichsten, durchschimmernden Emails geschmückt. Es ist hier die Wirkung des Emails mit jener des getriebenen, gegossenen und ciselirten Goldes und des Edelsteinbefatzes in eine ganz besonders harmonische Verbindung gebracht. Aus derselben Sammlung ist ein mächtiger, aber unschöner Kelch, wie auch die mit reichem Filigranbefetz geschmückte Volute eines Krummstabes ausgestellt.

Auch das Stift Kremsmünster brachte einen Renaissance-Krummstab zur Ausstellung, doch dürfte der Nodus mit Rücksicht auf einige gothische Details theilweise von einem älteren Stabe auf diesen übertragen worden sein. Die im XVII. Jahrhunderte so häufig vorkommenden Cocusnuss-Becher waren nur durch zwei Exemplare vertreten, davon der eine dem Stifte Altenburg, der andere schönere, der Rothschild'schen Sammlung angehört.

Die Bewunderung der Kunstfreunde erregte mit Recht ein die Anbetung des Christkinds durch die drei Könige vorstellendes Relief aus Gold, welches an den meisten Stellen mit farbigem Email überdeckt ist. Die Arbeit ist bei den kleinen Dimensionen des Gegenstandes eine wahrhaft Erstaunen erregende und präcise; das Stift Klosterneuburg ist der glückliche Besitzer dieses Kleinods im vollen Sinne des Wortes, das während seiner Ausstellnug die Kauflust einer Menge von Kunstfreunden vergeblich reizte. Kleine Emailtafeln stellten Meyer in Brunn und Ritter v. Lanna in Prag aus.

Wir wollen hier auch die vielen herrlichen Emailporträts erwähnen, davon einige der Künstlerhand Petitot's entstammen, die letzteren Eigenthum des Ritter v. Camefina und Ar. Artaria; andere drei gehören dem Carl Grafen Latour in Graz; ferner zwei sehr zierliche medaillonförmige Reliquienkapfeln mit Perl- und Emailbefetz aus dem XV. oder XVI. Jahrhunderte und Eigenthum der Stadt Wiener-Neustadt; das ältere, einem gekrönten Wappen ähnliche Kleinod soll aus Rom stammen, von wo es zwei aus jener Stadt dahin zur Krönung Friedrich IV. abgeordnete Magistratspersonen als päpstliches Geschenk mitbrachten.

Von den zahlreichen ausgestellten Schmuckkästchen erwähnen wir vor Allem jenes aus der Rothschild'schen Sammlung; aus Ebenholz aufgebaut, wurde es an seinen Flächen mit Reliefs und Ornamenten von Silber, auf dem Deckel durch eine liegende Figur geschmückt, die Wahrheit vorstellend, welche ein Medaillon mit dem Porträt Königs Heinrich IV. von Frankreich und dessen Gemalin Maria von Medici in der Hand hält, vorzügliche französische Arbeit des XVI. Jahrhunderts. Derselben Sammlung gehört auch jenes nette Kästchen von vergoldetem Silber, mit kleinen Platten von Lapis-lazuli belegt, an, das im XVII. Jahrhundert entstanden sein mag. Aus dem Prager Domschatze sahen wir ein ziemlich großes Schmuckkästchen von der Kaiserin Eleonore dahin gewidmet, es ist an den Flächen und Enden mit farbigen Emailornamenten im Geschmacke des Rococo besetzt.

Carl v. Pichler stellte ein sehr hübsches Kästchen aus Schildpatt mit Ornamenten aus eingeschlagenen Gold- und Silberflisten; einen in dieser Technik (pickirt) ausgeführten Deckelpocal, der überdies durch eingelegte Perlmutter- und Silberplättchen geziert ist, Freiherr v. Rothschild aus.

Indem wir noch der beiden schönen, sechseckigen Flachuhren und der schönen, der Stadt Olmütz gehörigen Bronze-Stockuhr, ferner der beiden sehr zierlichen Markenzähler und des Weihbrunnens aus Silber von vorzüglicher deutscher Arbeit des XVI. Jahrhunderts gedenken, nöthigt uns einerseits der Raum unseres Berichtes und die übergroße Zahl von kleinen, dem XVI. bis XVIII. Jahrhundert angehörigen Gegenständen, als von kleinen Kry stallgefäßen und Leuchtern, Gegenständen aus Achat oder Bernstein, von Dosen, Ringen, Uhren, Eßbestecken, Schmuckgegenständen u. s. w. abzusehen und zur Besprechung von fünf Goldgefäßen (Münzbecher) aus dem Schatze des Herzogs Adolph v. Nafsau überzugehen. Es sind dies fünf aus Gold angefertigte Gefäße in geschmackvoller Weise mit echten antiken Münzen besetzt. Die zwei großen Pocale sammt Deckel auf Ständern enthalten je 139 Goldmünzen aus der Zeit der Kaiser Augustus bis Commodus; die kleineren zwei Becher mit Deckel mit je 31 und eine Schale sammt Deckel, 41 Münzen, aus der Zeit des Antoninus pius. Faustina sen. und Marc. Aurel. Jedes dieser Gefäße ist im Innern des Fusses mit dem in Email ausgeführten Wappen des Churfürsten Johann Hugo von Trier, der diese Gefäße anfertigen liefs, und überdies am Obertheile des Deckels mit enailirten Bouquets geschmückt. Die beiden größeren, pocalförmigen Gefäße sind am reichsten ausgestattet. Als Träger der Schalen dienen fein geformte Figürchen, die Innenseite des Deckels schmücken die in herrlicher Emailmalerei ausgeführten Porträts der Kaiser Leopold I. und Josef I., umgeben von einem aus Diamanten und Smaragden gebildeten Kranze. Ueber die Entstehung dieser Kostbarkeiten gibt die am Fusse der erwähnten größeren Gefäße angebrachte Inschrift Nachricht. Die dazu verwendeten Münzen wurden nämlich 1691 unweit Perscheid in Westphalen gefunden und auf Befehl des obbenannten Churfürsten Johann Hugo zum Schmucke dieser Gefäße verwendet.

Zimmeraltäre fanden wir in der österreichischen Amateurausstellung drei; einer, von bedeutender Größe, aus Ebenholz mit Silberbesetz und Silberreliefs aus dem XVIII. Jahrhunderte, gehört dem Stifte Lambach; der andere mit einigem Steinbesetz, in der Mitte ein Oelbild von Scozzi, dem Stifte Schotten; der dritte von Ebenholz mit Halbedel- und Lafurfeinen geschmückt, in der Mitte ein später eingefetztes Ebenbein-Relief, vorstellend Samson, und aus dem XVII. Jahrhunderte stammend, gehört der Rothschild'schen Sammlung an.

Beachtenswerth waren die ausgestellten Bürgermeister- und Stadtrichterstäbe, davon der der Gemeinde Gurkfeld gehörige ganz aus Silber angefertigt, theilweise verguldet, die aus Linz und Enns von Holz und nur mit Silber beschlagen sind.

Wir kommen nun zu den ausgestellten Holz-Schnitzwerken. Wir führen vor Allem an das nach Dürer's Stich „die drei nackten Frauen,“ vortrefflich ausgeführte Relief, Eigenthum des Stiftes Strahow. Das in Holz geschnitzte Porträt des Georg Tanstetter mit seinem Sohne aus dem Jahre 1521 zeigt uns diesen am Hofe Kaisers Max I. lebenden Gelehrten en face mit etwas zu breit gehaltenem, vollem Gesichte (Melk). Weiters sind zu erwähnen eine sehr hübsche Statuette, vorstellend einen sitzenden Ecce homo, ein Werk des XVII. Jahrhunderts, dem Museum zu Linz gehörig, eine kleine Figurengruppe vorstellend Hercules den Antäus erdrückend, aus der Sammlung Rothschild; ein hoher Becher von geringem Durchmesser, ganz bedeckt mit feinem figuralischen Schnitzwerk, aus dem XVI. Jahrhunderte und der Stadt Melnik gehörig; ein dem Regierungsrath Dr. Dudik gehöriges Hausaltärchen mit Berninifchen Holz schnitz-Bildchen, endlich ein Bild, die Opferung im Tempel, dem Museum zu Brünn gehörig.

Uebergehend zu den Werken der Keramik, die im Ganzen hier nur geringe Vertretung fand, führen wir als interessant jenes kleine Relief aus bemalter Terracotte an, das Regierungsrath v. Camessina ausstellte. Dasselbe ist medaillonförmig gehalten und zeigt das Brustbild Margarethens, der Tochter Kaiser Maximilian I., es ist mit der entsprechenden Umschrift und der Jahreszahl 1521 versehen und auch insofern beachtenswerth, als es Aufklärung gibt über die Bedeutung jener kleinen, kostlichen Holzbüste, die sich in der Sammlung Rothschild befindet und unzweifelhaft dieselbe Persönlichkeit vorstellt. Wir können die sechs Kachel, die Franz Graf Enzenberg in Innsbruck ausstellte, nicht mehr Stillschweigen übergehen. Sie stammen aus der Hand des berühmten Töpfers Goltius in Beureut (1608) und zeigen die Darstellungen der fünf Sinne und das sechste ein in Relief ausgeführtes Bouquet. Majorica's stellte, und zwar eine Suite Teller sammt einer Schüssel, das Stift Neu-Reisch und eine größere Gruppe vorstellend den heiligen Franciscus in der Felsenkammer des Minoritenklosters Brunn, erstere Collection gelangte als Geschenk in die Sammlung des Museums für Kunst und Industrie. Alt Sevresporzellan hatte in einer reichhaltigen Collection, ausgezeichnet durch die blaue Farbe und die feinen vergoldeten Reliefsornamente. Freiherr v. Rothschild, einzelne Stücke auch Dr. Dudick ausgestellt. Außerdem fand sich die Wiener und Meißner Fabrik und auch die ehemalige Fabrik zu Korec in Galizien vertreten. An dieser Stelle sei auch der schöne opalisirende, gegossene Glasbecher mit Meergottheiten in Relief erwähnt, der der Sammlung Rothschild angehört.

Von Kunstschlosser-Arbeiten dieser Abtheilung seien hervorgehoben: Ein mächtiges Vorhängeschloß mit eingezähten Ornamenten aus dem XVII. Jahrhundert (Stadt Wiener-Neustadt); ein kleines Vorhängeschloß von ungewöhnlicher Form aus derselben Zeit (Stift Neukloster); ein großes, schön und kunstreich gearbeitetes Thürschloß (Stift Herzogenburg); ein kleineres dieser Art mit durchbrochener Platte (Carl v. Pichler). Herr Blumauer in Vöcklabruck hatte eine interessante, reichhaltige Collection von Schlüsseln mit der römischen Zeit beginnend und bis ins XVIII. Jahrhundert reichend ausgestellt. Eine sehr schön aus Eisen getriebene Tafel mit Heiligenfiguren (XVI. Jahrhundert) stellte Freiherr v. Rothschild aus.

Von Gegenständen aus Zinn angefertigt nennen wir vor Allem die sehr hohen Krüge der Stadt Steier, außen mit dem Stadtwappen, innen mit einem sehr schönen Medaillon geschmückt, aus dem XVII. Jahrhunderte und eine Reihe mitunter sehr großer und schöngeformter Willkommbecher aus dem XVII. und XVIII. Jahrhunderte, von den bestandenenen Innungen der Bäcker, Binder, Nadler u. s. w. herstammend, jetzt Eigenthum der Stadt Olmütz. Graf Meran brachte drei reichverzierte Schüsseln aus diesem Metalle.

Wir kommen nun zu den Waffen. Sie sind zwar im Ganzen nicht zahlreich, doch fanden sich Vertreter der vielen im XV. bis XVIII. Jahrhunderte gebräuchlichen Waffen und Wehren wie Schwerte, Biegehänder, Rappiere, Panzerstecher, Hieb- und Messer, Degen, Dolche, Hirschfänger, Lanzen, Partisanen, Hellebarden, Armbrüste, Rüstungen, Cuirasse, Gewehre und Pistolen und mitunter von großem Kunstwerthe. Wir nennen zuerst die halbe Rüstung sammt Helm und zwei Rundschilden aus der Sammlung Rothschild. Gegenstände von hohem Kunstwerthe, besonders einer der beiden Schilde. Getriebene, italienische Arbeit von schwarzer Grundfarbe mit reich in Goldtauffia ausgeführter Verzierungen. Laut Inschrift stammt der werthvollere Schild von dem Mantuaner Georg Ghyffis, 1554. Der zweite Schild stammt aus dem Jahre 1563 und wurde gleichwie die Rüstung sicherlich nicht vom ersten benannten Meister angefertigt. Der Ghyffis'sche Schild zeigt in der Mitte einen prachtvoll gezeichneten, lebhaften Reiterkampf, herum allegorische Figuren der andere enthält die Darstellung des Triumphes des Bacchus, die Rüstung auf der Brust Venus und Amor, am Helmkamme schön gruppirte Trophäen. Einen ähnlichen, ebenfalls sehr kostbaren Rundschild hatte Graf Daun

aus seiner Sammlung im Schlosse Vötau zur Ausstellung gefendet. Von dort her kamen auch zwei andere polirte Rundschilde mit eingezähten Ornamenten; ferner ein Panzerhemd, welche Gegenstände dem Helden von Szigeth Niclas Zriny mit ziemlicher Berechtigung zugeschrieben werden. Aus dem Joanneum zu Graz wurde eine ganze Rüstung aus dem XVI. Jahrhunderte mit geätzten Streifen und Rändern ausgestellt, auf der Brust ein vor dem Crucifixe knieender Ritter; der Helm ist eigenthümlich durch dessen Stachelvisier. Der Helm des Vertheidigers von Wien aus dem Jahre 1529, des Grafen Niclas Salm, an einigen Stellen mit Silber tauschirt, im Ganzen aber einfach, gehört dem Museum zu Brünn.

Wir fahen auch zwei große Tartchen aus dem XV. Jahrhundert, auf deren jeder auf weißlichem Grunde der heilige Georg als Drachentödter gemalt ist. Diese beiden Schilder, von deren Gattung nicht viele Exemplare, mit Ausnahme der Sammlung im Wiener städtischen Waffencabinet erhalten blieben, gehören der Stadt Enns. Kleinere bemalte Holzartchen fendeten das Brünnner Museum und Carl v. Pichler.

Von der Zahl der ausgestellten Schwerter und Säbel heben wir hervor: Das Schwert zu anderthalb Faust des Hochmeisters des St. Georg-Ritterordens in Millstatt aus dem Jahre 1499; Griff- und Parirfange, Scheidebesehläge von Silber, am Knopf ein emaillirtes Wappen (Museum zu Klagenfurt); ein Vortragegeschwert mit silbernem Griffe und geätzter Klinge, darauf das Wappen des mährischen Landeshauptmannes Johann v. Rottal (Graf Wrba); das sogenannte sächsische Churfchwert von 1533, ein prachtvollés Stück der Renaissance, Griff und Scheide von Silber, reich verziert mit den herrlichsten Ornamenten in getriebener Arbeit im Stile des H. Aldegrever (Fürst Clary); ein breites Kurzschwert aus dem XVI. Jahrhunderte mit gravirtem und theilweise vergoldetem Griffe und Scheidebesehläge (Carl v. Rehak); ferner die an Griff und Scheide mit getriebenen Silberbesehlagen reich verzierten Stadtrichter- und Bürgermeister-Schwerter aus Wien, Steyer und Enns, und die einfacheren aus Linz, Wels und Olmütz; Richtschwerte mit ihren absonderlichen Darstellungen auf der Klinge, der Städte Hradisch, Iglau, Mährisch-Neustadt und Znaim.

Ferner sind zu erwählen: der Prunkdegen Carls v. Zierotin, dessen Griff und Scheidespitze von Achat mit Rubinen und Perlen besetzt. Er trägt die Jahreszahl 1663 und gehört dem Museum zu Brünn; ein schöner dreischneidiger Dolch mit schön gearbeiteter, silberner Scheide, italienische Arbeit des XVI. Jahrhundertes (A. Widter); ein Hirschfänger mit Elfenbein-Griff aus dem XVIII. Jahrhunderte (A. Widter).

Unter den Feuerwaffen erschienen beachtenswerth: Eine Radschloß Büchse mit Elfenbein eingelegtem Schaft (Graf Lanthieri), ein großes Gewehr mit Luntenschloß, der Lauf mit erhabenen eingelegten Verzierungen in Gold und Silber; ein Granatgewehr von Messing mit dem Zriny'schen Wappen; eine Damensinte aus dem XVII. Jahrhunderte, der Schaft mit Gold, Perlmutter und Elfenbein eingelegt; eine große Mufkette, das Rohr mit Gold, der Schaft mit Elfenbein eingelegt (Graf Daun); endlich ist an dieser Stelle ein sehr schön geätzter Luntenschloß zu erwählen, dessen sich im XVII. Jahrhunderte die Officiere bedienten. (Carl v. Pichler). Freiherr Anselm v. Rothschild stellte zwei Reiterpistolen aus, eine mit fein geschnittenem und mit Elfenbein zart eingelegtem Laufe, die andere mit Elfenbein belegtem Schaft, darauf Plättchen mit Eisenchnitten und sehr feiner Taufchirarbeit.

Armbrüste waren nur zwei ausgestellt, die eine mit eingelegtem Elfenbein-ornament (Stift Raigern), die andere, am Schaft ganz mit Elfenbein belegt, sammt eiserner Winde, dem Grafen Daun gehörig.

Eine größere Sammlung schöner orientalischer Waffen stellte H. Bielandinovich aus Dalmatien aus, außerdem noch einzelne Stücke: ein Besteck in

Gold montirt, und einen Dolch mit silberner, getriebener Scheide Herr A. Widte das Museum zu Brünn ein schönes türkisches Messer, und Fürst Camill Roha einen Dolch und ein Dolchmesser.

Sättel mit reichen Decken haben wir drei zu verzeichnen, den einen mit einer Decke von gelbem, in Silber reich gesticktem Sammt überdeckt, den anderen dem Niclas Zriny zugeschrieben, dessen Decke von blauem Sammt mit Goldstickerei (Graf Daun) und der dritte der Gräfin Walewska in Krakau gehörend mit vollständigem Reitzeug und kostbaren Decken versehen. Zu diesem gehört auch ein geflochtener Schild mit Stein besetzt und ein prachtvoller Busikan.

Wir kommen nun zu den Gegenständen der textilen Kunst. Wir verzeichnen die prächtigen Maulthierdecken, die eine aus Goldbrocat, die andere aus rothem Seidenstoff, am Rande mit reicher, erhabener Goldstickerei und in der Mitte dem großen, in bunter Seidenstickerei ausgeführten Wappen des 1717 ausgestorbenen Fürstenhauses Eggenberg geziert, in dessen Erbe die gräfliche Familie Herberstein trat. Diese Decken, die einer Sammlung von zehn derartigen Stücken entnommen sind und in dem dem Grafen Heinrich Herberstein gehörigen Schloss Eggenberg nächst Graz aufbewahrt werden, dürften aus Anlaß der zweiten in Graz gefeierten Vermählung des Kaisers Leopold I. angefertigt worden sein.

Gobellins stellten das Stift Kremsmünster und Graf Enzenberg aus. Der von ersterem, von bedeutender Größe, entstammt dem XVII. Jahrhundert und stellt Judiths Abschied vor, eine lebhaft Gruppe mit schönem Colorit; die beiden anderen, nach Zeichnungen von van Schoor, stellen die Personification Europas und Amerikas vor und gehören in die gleiche Zeit, wie der erste. Ein Fragment eines sehr schönen Gobellins stellte Frau Hirsch aus, derselben gehören auch drei gestickte Tapeten mit Vorstellungen der Geschichte der Europa (XVIII. Jahrhundert). Einen bedeutenden Theil der Wand bedeckten zwei Stücke eines prachtvollen persischen Teppiches (Graf Dürheim); ein durch seine Bordure bemerkenswerther kleiner Teppich gehörte dem Stifte Kremsmünster.

Von kirchlichen Gewändern nennen wir die vielen Caseln aus den Kirchen zu Zafchau, Bitesch, Wallachisch-Meseritsch, Nikolsburg u. s. w. mehrere kostbare Kelch- und Taufdecken, wie auch eine Kreuzfahne aus prachtvollem, desfirtem Goldstoff (H. Weininger), Handschuhe mit reicher Goldstickerei (Stift St. Florian) und die großen unförmlichen Mitren aus dem Prager Domschatze, aus dem Schatze des Kapuziner-Klosters in Wien und des Stiftes St. Florian.

Alte Spitzen (Poins-Guipures) fandten zur Ausstellung die Stifte Heiligekreuz und Neu-Keisch.

Noch erübrigt uns die Besprechung der Gegenstände, welche von den griechischen Kirchen der Bukowina zur Ausstellung gesendet wurden. Wir heben davon hervor die prachtvollen Decken und Hängeteppiche mit reicher Gold- und Silberstickerei, davon eine vorstellend die Grablegung Christi, eine Arbeit aus dem Jahre 1494, die andere den Tod Mariens (1612), eine dritte aus dem Jahre 1610, mit der Darstellung des Begräbnisses Mariens, dabei wieder der Israelit, dem, der Legende nach, bei Berührung des Sarges die Hände an demselben haften blieben, worauf sie ein Engel abhieb und ihn tödtete. Diese, in ihrer Art interessanten Teppiche sind Eigenthum der Klöster Suczawica, Putna und Dragomirna. Die Stickereien sind in technischer Beziehung vorzüglich, die Gestalten hingegen steif, fogar unheimlich, entsprechend den Traditionen der auf der Bahn der Entwicklung stehen gebliebenen Kunst der griechischen Kirche. Nicht minder interessant waren die beiden Begräbnisdecken der Stifter des Klosters Suczawica aus demselben. Sie sind rothsammet, mit reichen Silber- und Goldstickereien verziert, welche die lebensgroßen Figuren der Fürsten Irmid und Simon Movilla darstellen. Die Zeichnungen erinnern sehr an die während des Mittelalters im Abendlande gebräuchlichen Grabdenkmale — eine Platte mit der lebensgroßen Gestalt des Verstorbenen; — die beiden Fürsten sind im vollen fürstlichen Schmuck dargestellt.

und tragen das Modell des Klostergebäudes ihrer Stiftung auf der Hand. Kostbare und mustergiltige Stickereien fanden sich auch an den von diesen Kirchen ausgestellten Stolen und Kelchdecken.

Von Geräthen der griechischen Kirche waren noch ausgestellt eine Ripide, eine Art Schirm in Form eines Vierpasses zum Vortragen bei Processionen (1479), aus vergoldetem Silber angefertigt, reich durchbrochen mit schöner Filigranarbeit ausgefüllt; ferner sahen wir drei Kirchenbücher mit werthvollen Einbänden aus vergoldetem Silber mit Darstellungen in flach getriebener Arbeit, sämmtlich aus dem Beginn des XVII. Jahrhunderts.

Noch sind zu erwähnen zwei aus Holz fein geschnitzte Vortragekreuze mit doppelten Querbalken aus den Jahren 1560 und 1600. Aehnliche Kreuze stellten auch aus das Stift Herzogenburg und Wenzel Wolf in Prag.

Von Möbeln fand sich in der österreichischen Amateursabtheilung nur ein Stück; es ist der Schreibtisch des ehemaligen österreichischen Staatskanzlers Fürsten Metternich; der ehemals dem Eigenthum des Herzogs von Choiseul war. Er ist aus Nufsbaum-Holz angefertigt, mit vergoldeter Bronze im Geschmacke des XVIII. Jahrhunderts ausgestellt und wurde vom Fürsten Richard Metternich zur Ausstellung gebracht.

Obwohl nicht in den Räumen der österreichischen Amateurs ausgestellt, müssen wir des prachtvollen Holzplafonds im Geschmacke des Zopfstiles, authentisch italienische Arbeit, Erwähnung thun, der die Decke eines Saales des südlichen Kunstpavillons schmückte und aus dem Stifte Schlierbach in Oberösterreich stammt. (Eigenthümer Herr Scharf.)

Münzen waren zahlreich und in kostbaren, seltenen Exemplaren ausgestellt. Wir sahen eine Collection solcher des weströmischen Kaiserreiches, Goldmünzen aus der Zeit des Kaisers Octavian Augustus (29 vor Christus) bis zum Sturze des römischen Reiches (475 nach Christus), sodann Silbermünzen von Pompejus und Caesar bis Honorius (48 vor Christus bis 243 nach Christus). Sie zeigen den Verfall der Silberwährung unter Caracalla (um 200) durch schlechte Legirung und die Erneuerung der Feinsilber-Prägung unter Diocletian (um 300), den Schluss bildete eine Serie von Bronzemünzen und Medaillons von verschiedenen Kaisern aus allen Zeiten des Reiches (Aussteller Carl Trau in Wien). Ein zweiter Tisch enthielt Gold-, Silber- und Kupfermünzen des oströmischen Kaiserreiches von Arcadius bis zum Sturze des byzantinischen Reiches durch die türkische Invasion unter Constantin XIV. (395 bis 1453 nach Christus), zum Theil in Schüsselform (Theodor Rohde in Wien). Braçteaten (Hohl Münzen) Deutschlands und der Schweiz mit hölzernen Stämpeln geschlagen, aus dem XIII. Jahrhunderte (Eduard Forchheimer in Wien). Arabische Gold-, Silber-, Glas-, Kupfermünzen, zehn Stück des Khalifen Harun al Raschid (786 bis 808), zehn Stücke des Eroberers Timur (Tamerlan), gestorben 1405, 130 ägyptisch-arabische gegoffene Glasmünzen und Münzgewichte vom Beginne des VIII. bis Ende des XV. Jahrhunderts. Das erste und älteste Stück vom Jahre 712. Zwei Reihen arabischer Bildmünzen des XII. und XIII. Jahrhunderts, zur Zeit der Kreuzzüge an Stelle des Silbergeldes als Nothmünzen gebraucht (Dr. Karabáček in Wien); endlich Münzen und Medaillen vom Ende des XV. Jahrhunderts bis in die neuere Zeit, darunter die schöne Medaille aus dem Jahre 1521 von der Stadt Nürnberg zu Ehren Carl V. geschlagen, Doppelthaler des Grafen Franz Ditrichstein, Bischof von Olmütz (1598 bis 1616), Thaler des Winterkönigs Friedrich von der Pfalz (1619 bis 1621), Hermannstädter Thaler von 1605, der überaus seltene Thaler des Herzogs Bernhard von Sachsen-Weimar von 1634, der des kunstfertigen Erzbischofes von Salzburg Leonhard Keutschach von 1504, die Kaisers Max I. vom Jahre 1479 und 1505, und endlich der älteste Thaler von Sigmund von Tirol um 1484 geschlagen (Stift Schotten).

Eine reiche Münzcollection stellte das Olmützer Hochstift aus. Das Münzregale der Olmützer Bischöfe gründet sich auf ein Privilegium Rudolf II. als König von Böhmen, de dato 5. Jänner 1608. Als Prägeort war die bischöfliche

Residenz Kremier bezeichnet und zugleich war angeordnet, daß die bischöflichen Münzen den landesfürstlichen an Schrot und Korn ganz gleich fein sollen. Als nun in den Jahren 1663 und 1664 die Münze an Privaten verpachtete, die dieses Recht nur zu ihrem Vortheil ausbeuteten wurde die Münzstätte auf kaiserlichen Befehl geschlossen. Doch aus der Zeit des Bischofes Carl von Liechtenstein 1664 bis 1699 finden sich wieder Münzen, daher es scheint, als wäre das Münzrecht neuerlich ertheilt worden. Die fortwährenden Beschwerden über die verschlechterten Olmützer Scheidemünzen bewogen Kaiser Carl VI., den Olmützer Bischofen das Recht auf Prägung von Scheidemünzen ganz zu entziehen (1720), bis Kaiserin Maria Theresia das Münzrecht im Jahre 1759 ganz einzog. Seither begnügten sich die Olmützer Kirchenfürsten mit dem Schlagen von Inthronisationsmedaillen und einer Anzahl von Currentmünzen. Gegenwärtig sind 608 Gattungen Olmützer Münzen vorhanden, die sämmtlich in wenigstens einem Exemplar ausgestellt waren.

Die höchst werthvolle Münzsammlung des deutschen Ritterordens zu Wien war durch größere Suiten vertreten. Mit der Schenkung des Kulmer Landes (1220) erhielt der deutsche Ritterorden von Kaiser Friedrich II. das Münzregale. Der Orden nahm die Kölner Mark als die in der Handelswelt am meisten autorisirte zum Mafstabe seiner Münzberechnung (1233). Die herben Verluste in Ordenslande hatten eine bedeutende Münzverschlechterung zur Folge und brachten es im Verlaufe von 300 Jahren dahin, daß unter dem letzten Hochmeister in Preussen, Albrecht von Brandenburg aus einer feinen Mark Silber bereits  $13\frac{1}{4}$  Mark Münze erzeugt wurden. Die Haupt-Münzstätte des Ordens war bis 1454 zu Thorn, eine zweite zu Marienburg, jedoch nur auf kurze Zeit, ein dritte zu Danzig, später trat an deren Stelle eine Münzstätte zu Königsberg. Neben dem Orden hatten auch einige Ordensbischofe in ihren Territorien (Dorpat, Riga u. s. w.) das Münzregale. Münzen des deutschen Ordens sind: Denare, die einzige Münzgattung bis 1382; Schillinge im Gebrauche bis 1497; Groschen bis diesem Jahre im Umlauf und eine sehr gefuchte Münze; Halbthaler nur um 1220 versuchsweise geprägt und Vierchen (4 Pfennige) blofs um 1390 geprägt. Die Münzsorten waren von Silber, Goldmünzen kennt man nur vom Hochmeister Heinrich v. Plauen (1470) und Albrecht von Brandenburg. Nachdem durch Kaiser Carl V. Diplom vom 6. December 1526, die Administration des Hochmeisterthums in Preussen mit dem Deutschmeisterthum verbunden wurde, überging das Münzregale des Ordens in Preussen auf die in den Reichs-Fürstenland erhobenen Meister in Deutsch- und Wälfchland. Doch machten diese mit wenigen Ausnahmen von ihrem Münzrechte geringen Gebrauch. Nach der Aufhebung des Ordens in Deutschland (1809) hörte die Münzberechtigung von selbst auf. Heutzutage existirt der Orden, dessen Gesammtbesitz ein unmittelbares Kronlehen geworden ist, nur in der österreichischen Monarchie.

Wir kommen nun zur sphaeragistifischen Ausstellung. Sie beschränkte sich blofs auf Stempel und Abgüsse. Originalsiegel fanden sich nicht vor. Die vorhandenen Stempel reichten in wenigen Exemplaren bis ins XIII. Jahrhundert zurück, einige gehören dem XIV., die meisten hingegen dem XV. bis XVIII. Jahrhundert an. Die Stempel sind theils aus Silber angefertigt, theils wurde dazu Bronze verwendet.

Einige Stempel bestehen blofs aus einer mehr oder minder dicken Platte, welche sind auf der Rückseite mit einem theils festen, theils beweglichen, mitunter verzierten Bügel als Handhabe versehen. Die jüngeren Stempel sind bereits auf eiserne Stöcke gelöthet oder an hölzernen Griffen befestigt. Wir fanden unter den Städte- und Gemeindefiegeln bedeutende Schnitte an jenen von Braunau, Enns, Grein, Wien, Leipnik, Iglau, Hradisch und Znaim; von den kirchlichen Siegeln nennen wir das des Klosters Zeio bei Varalja (1291), des Dominikanerklosters in Steyr (1629), des Klosters Chotischau (1674); unter den Siegeln von Innungen, gewerblichen und sonstigen Corporationen das der Weberinnung zu Timmelkau (1625), und der Frohnleichnams-Bruderschaft in Klagenfurt (1633); als Familien-

und Personalsiegel sind hervorzuheben das des Sibotto von Lonsdorf (1230), des Hermann von Kranichfeld (1240), des Sebastian Oed von Götzendorf (1587), des Alexander Schwendi (1625), des Joachin Enzmüller, Grafen von Windhag (1669). An dieser Siegelausstellung beteiligten sich außer den betreffenden Gemeinden die Herren von Hartmann-Franzenshuld, v. Weitenhiller, Eduard v. Planck, Josef Schwertner, die Museen zu Linz, Brünn, die Stadt Wien u. s. w.

Gleichsam als Anhang wurde der österreichischen Amateurausstellung noch eine Collection kostbarer, alter Gefäße und Elfenbein-Schnitzereien, Emails- und Lackarbeiten aus China und Japan beigegeben. Ein Theil dieser Gegenstände gehört dem Altgrafen Franz zu Salm-Reifferscheid. Es sind dies zumeist vorzügliche Gefäße alchinesischer Emailleloisonée der verschiedenen Epochen. Den Grundstock dieser Sammlung bildet die ehemalige Collection Addington, in der nach dem chinesischen Kriege alle Gegenstände mit besonders seltenem Emailschmuck, welche von Europäern zuerst nach Europa gebracht wurden, vereinigt waren. Wir heben von diesen Gegenständen als besonders kostbar hervor: ein Räuchergefäß, gebildet aus drei mit dem Rücken gegeneinander gestellten Kranichen, eine Vase in Form einer Melone mit gelbem Grund, ein goldgrundiges Rauchgefäß mit Email in Edelstein-Manier eingelegt, von sehr schwungvoller Form, eine große fechseckige Vase mit weißen Medaillons, ein Räuchergefäß mit dem besonders seltenen schwarzen Emailgrunde, zwei kolossale Blumenvasen mit Emails, ferner die 54 Zoll hohe Satzumavase, die größte in Europa von dieser seltenen Gattung, endlich eine weiße, theilweise vergoldete, alchinesische Porcellanvase mit Blumenornamenten. Den anderen Theil derartiger Gegenstände lieferte H. Carl Trau. Wir sahen daselbst einige bemerkenswerthe, kleine, alchinesische Emailleloisonée-Gegenstände, insbesondere eine Landschaft mit Rosen und Myrthen. Sehr interessant war eine aus beiläufig fünfundzwanzig diversen alchinesischen Porcellanväschen bestehende Collection, welche Craqueléarten in mannigfaltigen Farben repräsentirte; nicht minder beachtenswerth schien uns eine namhafte Suite kleiner, altjapanischer, zum Theile bemalter Elfenbein-Figürchen, worunter manche von sehr zarter Behandlung und von lieblichem Ausdruck. Endlich fanden sich daselbst ein Becher aus Rhinoceroshorn (Eigenthum des B. Widter), eine hübsche Auswahl von feinen, altjapanischen Goldlack-Gegenständen, werthvolle Gefäße von Achat, Jade, Amethyst u. s. w.; sie vervollständigten das Ensemble der Ausstellung, das dem Beschauer einen ziemlichen Einblick in die gesammte ältere und neuere Kunstindustrie der beiden Länder China und Japan gewährte.

### Ungarn.

Die XXIV Ausstellungsgruppe war in der ungarischen Abtheilung durch die Menge, wie auch durch den antiquarischen Werth der ausgestellten Gegenstände vorzüglich vertreten. Es fand sich eine so bedeutende Anzahl von Objecten in dem einen, dafür eingeräumten Saale des südlichen Amateurspavillons vereinigt und daselbst in vielerlei Kästen und Schränken theils freistehend, theils an den Wänden untergebracht, das dadurch nicht allein die allgemeine Uebersicht etwas erschwert, sondern sogar auch die Bewegung dem Beschauer beengt, und in Folge dessen das ruhige Besichtigen und Genießen der einzelnen Gegenstände einigermaßen beschwerlich wurde. Man kann, ohne gegen die Amateurexposition der übrigen Staaten ungerecht zu sein, behaupten, das diese Exposition nach jener Cisleithaniens den nächsten Rang einnahm, ja selbst sie in manchen Partien übertraf. Die daselbst vereinigten Gegenstände lieferten in ihrer Gesammtheit ein Bild der künstlerischen Vergangenheit des Landes, insbesondere des engeren Ungarn, und den Beweis, das Sammellust und Verständniß für die antiquarischen

Denkmale in neuerer Zeit auch jenseits der Leitha mächtige Wurzeln geschlagen haben.

Wenngleich bei der Ausstellung dieser Gegenstände das Princip der chronologischen Folge gänzlich unbeachtet geblieben ist, und vor Allem das einer Amateursausstellung der allein leitende Gedanke war, was zur Folge hatte, daß die verschiedenen Sammlungen oder doch ihre Repräsentanten ungetrennt aufgestellt wurden, so muß man doch zugestehen, daß diese Abtheilung mit besonderer Liebe und Sorgfalt geordnet wurde, und dem unermüdlischen Ordner Dr. Henzelmann, aus dessen Feder auch der das ungarische Ausstellungsmaterial weitläufig behandelnde Katalog stammt, die verdiente Anerkennung nicht verlagert werden kann. Was aber die Anordnung der Gegenstände nach den Sammlungen betrifft, so hat gerade diese Ausstellung bewiesen, daß ein solches leitendes Princip nicht anempfohlen werden darf.

Wir wollen bei Musterung dieser Sammlung uns ebenfalls an die chronologische Folge halten.

Sehen wir daher zuerst nach den Gegenständen der prähistorischen Zeit. Wir fanden da unter Anderem ein eigenthümliches Schmuckstück aus der übrigens nur durch wenige Nummern vertretenen Steinzeit, eine fossile Schnecke ausen mit kleinen Flusskieseln besetzt. Ferner ist zu erwähnen die kleine Lehozky'sche Sammlung von interessanten Fundstücken aus dem Beregher Comitate, enthaltend Ahlen, Nadeln, Pfeifenspitzen etc. aus Obsidian, einem Stein, der am Tokayer Berge gefunden wird.

Die Bronzezeit ist vor Allem durch die Georg v. Rath'sche Sammlung, und zwar in ausgezeichnetster Weise vertreten. Nicht leicht dürfte sich eine Privatsammlung finden, die so viele Denkmale aus dieser von uns durch Tausende von Jahren entfernten Zeit aufzuweisen vermag. Es ist dies eine Amateursammlung im vollen Sinne des Wortes. Um den Eindruck dieser eminenten Collection nicht abzuschwächen, wurden die ihr einverleibten antiken, altchristlichen, bizantinischen und mittelalterlichen Gegenstände nicht ausgeschieden, sondern vereint im selben Kasten ausgestellt. Von den mehr als 1000 prähistorischen Bronzegegenständen, sämmtlich in Ungarn gefunden, nennen wir Bronzeclumpen und mehrere unfertige Werkzeuge, ein Zeichen, daß die Bronzegegenstände nicht nur eingeführt wurden, sondern daß man auch im Lande selbst das Bronze zu erzeugen wußte; ferner 27 Palstabe, 37 Kelte, viele Meißel, 30 vollkommene Spiralen, deren Zweck die Wissenschaft bis heute noch nicht mit Sicherheit festgestellt hat; wo man sie in Gräbern um die Hand- oder Fußknochen gewunden fand, stellen sie unzweifelhaft Schmuck vor; übrigens besteht die Meinung, daß sie als eine Art Geld dienten, indem man Stücke abhieb, und den Verkäufern als Bezahlung übergab; ferner 89 Fiebeln der verschiedensten Formen, mehrere große Schwerter, zahlreiche Hacken, Hämmer, Ringe, Nadeln, Sicheln u. s. w. Insbesondere muß hervorgehoben werden, ein bronzener Halsberg, von welcher Art (wahrscheinlich einem Rüststücke) man überhaupt nur drei Exemplare kennt, die alle in Ungarn gefunden wurden. Von unbekannter Verwendung sind massive Ringe, welche meistens sechs starke Köpfe an ihrer ganz geschlossenen Peripherie haben. Etliche Gegenstände aus der Bronzezeit hatten auch die Museen zu Erlau und Klausenburg ausgestellt.

An ägyptischen Denkmälern ist Ungarn zwar nicht reich, doch fanden sich darunter einige Gegenstände von ganz exquisiter Natur; es sind dies eine Schüssel und ein Weinkrug, von solcher Vollendung, daß man sie als einzig in ihrer Art betrachten kann; beide wurden in den zwanziger Jahren in Enyed, Oedenburger Comitat, gefunden, und sind jetzt Eigenthum des ungarischen Nationalmuseums. Der Krug von ziemlich bauchiger Form zeigt auf den Flächen seines Körpers den Aufzug ägyptischer Gottheiten, in eingelegten Gold- und Silberstreifen ausgeführt. Oben und unten Mäander- und Lorbeerblatt-Verzierungen und zunächst des Halses eine Reihe ägyptischer Symbole. Die mit einem Stiele versehene Flachschüssel ist ähnlich behandelt, doch minder gut erhalten; als Darstellung des vertieften Mittel-

feldes sehen wir den Kampf eines Nilpferdes mit einem Krokodil, rings herum Vögel und Laubverzierung. Beide Gegenstände, von denen jedoch der letztere weniger ägyptischen Charakter an sich trägt, werden von Sachverständigen in die Zeit der Ptolemäer gesetzt. Franz v. Pulsky stellte drei Bronzen (zwei Katzen mit eingelegten Augen, und eine sitzende Gottheit), H. v. Maillath einen großen Scarabäus aus.

Affirische Denkmäler hatte die ungarische Abtheilung nicht aufzuweisen.

Weit zahlreicher waren die Bronzen der classischen Zeit. Vornehmlich enthielt die Franz v. Pulsky'sche Sammlung große Kostbarkeiten. Von griechischen Bronzen nennen wir die Statuette einer Priesterin und eines Gaucklers, ferner eine Vase von eleganter Form, die einst von Admiral Grimani aus Griechenland nach Venedig gebracht worden sein soll; einen Lanzenchwinger, und eine silberne Marsstatuette von höchster Vollendung, einen laufenden Knaben in malerischer Bewegung, eine Minerva, einen Apollo, und endlich eine Bachantinstatue. An einer Dioskuren-Statuette zeigten sich in den Gewandfalten schwache Spuren von Email. Unter den römischen Bronzen verdienen Erwähnung, die Büste des Kaisers Lucius Verus, eine Kybelestatuette aus der besten römischen Zeit, eine Fortuna und ein Morpheusfigürchen.

Aus der Rath'schen Sammlung eine Pallasstatuette, ein Mercur, ein großer Bronzekrug, dessen Körper von einem Mädchenkopfe gebildet wird, eine Lampe in Form eines zu Pferde sitzenden Imperators, ein kleines Modell eines römischen Rennwagens und ein Gefäß in Form eines Kriegsschiffes mit Katapulte und beweglichem Anker, ein überaus belehrender und interessanter Gegenstand. Eine eigenthümlich geformte, ziemlich flach gerundete Vase mit langem Halse stellte Alexander Pofonyi aus.

Das Klauenburger Museum brachte zwei Wachstafeln mit römischer Curfschrift aus den Jahren 162 und 164, in welchen verschiedene Rechtsgeschäfte notirt sind; gefunden wurden derlei Tafeln, und zwar in einigen Exemplaren, in den schon von den Römern betriebenen Gold-Bergwerken Siebenbürgens; ferner ein getriebenes und schön gearbeitetes, aber leider sehr schadhaftes Bronzeblech mit der Darstellung römischer Bewaffneter zu Fuß und zu Pferde, gefunden zu Szamos Ujvar. Die Erklärung des Zweckes und der Bedeutung dieses Stückes konnte bisher nicht gelingen, obschon die Kunde von diesem Fundstücke, das in das II. oder III. Jahrhundert unserer Zeitrechnung gehören dürfte, weit verbreitet ist. Ferner eine gegoffene silberne, zum Theil vergoldete Schale, ringsherum mit Fischen, Wasservögeln und Fischerei-Geräthen in Relief geschmückt, ein Gefäß, das an Zierlichkeit und Schönheit den Gefäßen des Hildesheimer-Fundes nicht nachsteht; einige Mithrasreliefs und kleine Bronzeplastiken.

Das Pesther Museum lieferte von Gegenständen dieser Epoche nur einige Repräsentanten seiner Sammlung, darunter zwei Seiten einer der römischen Spätzeit entstammenden, ursprünglich aus drei Bronzeplatten gebildeten Pyramide mit getriebenen panteistischen Darstellungen. Interessant sind auch die demselben Museum gehörigen Fundgegenstände, darunter einige mit Gold eingelegte silberne Schnalzen, die man im Jahre 1864 aus einem Grabe in Altosen ans Tageslicht brachte.

Wir nehmen auch hier Anlaß, der von Franz v. Pulsky ausgestellten prachtvollen, geschnittenen Steine (Cameen und Intaglios) Erwähnung zu thun. Fast alle Stücke davon sind kostbar, einige von hervorragendem Kunstwerthe; eines oder das andere davon hervorheben, würde sich gegenüber den übrigen nicht rechtfertigen lassen. Auch Herr Alexander Pofonyi stellte einige werthvolle, geschnittene Steine aus, dergleichen fanden sich unter den Ringen des Grafen Emanuel Andrássy mehrere mit beachtenswerthen Intaglios.

Wir kommen nun zu den Ausstellungsobjecten, die in der Zeit des Verfalles byzantinischer Kunst von Kaiser Constantin an bis gegen das Ende der deutschen Ottonen entstanden sind, oder in den Stürmen der Völkerwanderung ihre Geburt feierten. Es war dies eine Zeit, in der sich die Kunst an den kümmerlichen Tra-

ditionen der Antike noch nährte, doch dabei die einzelnen Völker auch eine gewisse Charakteristik mit ihren unter diesem Einflusse entstandenen Kunstwerken verbanden.

Als bedeutendste Vertreter der byzantinischen Kunst erscheinen uns jene sieben vom Peter Museum zur Ausstellung gefandten Rundbogen-Schildchen sammt zwei kleinen Medaillons aus Goldblech, die in den Jahren 1860 und 1861 im Neutraer Comitae beim Pflügen eines Feldes gefunden wurden. Dieselben sind mit farbenprächtigem ZellenSchmelz stellenweise überzogen, und zeigen figurale Darstellungen, darunter sich die Figuren des oströmischen Kaisers Constantin Monomachos, und seiner beiden Frauen finden. Die Figuren sind ähnlich jenen der Stefanskronen behandelt, und durch Inschriften erklärt. Die Wissenschaft bezeichnet diese Bruchstücke als Bestandtheile jener Krone, die dieser Kaiser zwischen 1042 und 1050 dem ungarischen Könige Andreas zum Geschenke machte. Mit diesen Kronfragmenten wurde auch ein Ring mit der in ZellenSchmelz ausgeführten Darstellung eines Gekrönten gefunden. Ferner ein etwa zur Aufbewahrung von Reliquien bestimmtes Goldschächtelchen, das mit einem Krystallverschluss versehen ist. Die von uns in dem Früheren gezogenen Zeitgrenze überschreitend, wollen wir gleich hier eines anderen byzantinischen Kunstwerke Erwähnung thun. Es ist dies jene kostbare Tafel aus dem Graner Domschatze die zur Aufbewahrung einer Kreuzpartikel bestimmt, in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts angefertigt worden sein dürfte; die ein wenig tiefer liegende Mittelplatte dieses herrlichen Werkes enthält in einem doppelkreuzförmigen Ausschnitte einen Kreuzesplitter; der übrige Theil der Goldblech-Tafel ist stellenweise mit ZellenSchmelz überzogen, und zeigt mehrere Figurengruppen in der griechischen Kunst eigenen charakteristischen Zeichnung. Am Rahmen windet sich ein getriebenes Bandornament in den absonderlichsten Verschlingungen und stellenweise von silbernen Relieffiguren mit ZellenSchmelz unterbrochen. Auch die Rath'sche Sammlung führte einige kleine Stücke der byzantinischen Kunst vor, auf denen sich das Kreuzzeichen, ja auch ein constantinisches Monogramm als Verzierung findet.

Aus der Zeit der Völkerwanderung stammen die unzweifelhaft von den Gothen herrührenden Gegenstände der zu Sct. Andrae, Bakod und Ozora gemachten Funde, davon jedoch nur Etliches ausgestellt war. Wir sehen darunter Ohrgehänge, Gewand-schließen, Ringe, Armbänder, Knöpfe, Ketten, meistens nur aus dünnen Blättchen bestehend und an antike Muster erinnernd. Ferner kleine Goldscheiben mit drei Buckeln in der Mitte, ein Armband mit Drachenköpfen, eine große armbrustförmige Fibel, ein Halsband von gewundenem Golddraht, und goldene Ohrgehänge in Form von gestürzten Pyramiden. Manche dieser Gegenstände sind mit rothem Glasflus geschmückt, der sehr häufig nach Art des byzantinischen Zellerschmelzes in Metall gefasst, den Edelsteinbesatz ersetzen soll.

Die Zeit des romanischen Stiles repräsentirten mehrere bedeutende Gegenstände, als: ein niederer broncener Standleuchter aus dem XIII. Jahrhunderte, dessen Fuß aus drei Drachen mit Reitern gebildet, und dessen Schaft mit einer großen Krystallkugel als Nodus geziert ist. Dieser Leuchter muß zu den schönsten seiner Art gezählt werden, die sich bis auf unsere Tage erhalten haben. (v. Kavà's). Außerdem erwähnen wir noch eine aus dem XIII. Jahrhundert stammende Platte mit vorzüglichem Email *champlevé* überzogen, wahrscheinlich ein Fragment eines Reliquienschrines mit theilweise plastischen Figuren, vorstellend den triumphirenden Christus auf dem Regenbogen, um ihn herum die Evangelistenzeichen, endlich zwei Elfenbein Täfelchen, das eine einen Löwen vorstellend, der einen Esel zerreißt, der Rath'schen Sammlung angehörig, das andere, vorstellend Daniel in der Löwengrube, etwas jüngeren Alters, aber durch die Auffassung des Bildes ikonographisch interessant.

Die meisten aus der Zeit der Gothik stammenden Kunstwerke, welche diese Ausstellung uns vorwies, haben kirchliche Bestimmung, dahin gehören drei

prachtvolle silberne, vergoldete Messkelche, der eine mit Email- und Filigranschmuck, ein zweiter mit reichem Filigranbesatz von feinsten Arbeit, wahrscheinlich aus dem Beginne des XVI. Jahrhunderts und der dritte, kostbarste aus der Mitte des XV. Jahrhunderts mit Emails und reichem figuralem Schmucke, an dem zu einer grossen Kapelle entwickeltem Nodus, ferner zwei Büffelhörner, davon eines besonders gross, beide als Oelgefässe verwendet, in vergoldetem Silber auf die zierlichste Weise gefasst und in den letzten Jahren des XV. Jahrhunderts angefertigt; drei medaillonförmige Reliquienbehälter, das Mittelstück des einen ein Perlmutter-Relief, des anderen eine Krystallplatte, und des dritten und kleinsten die in Gold getriebene und ausgeschnittene Darstellung der Verkündigung auf blauem, durchschimmerdem Emailgrunde. Zu den zierlichsten Gefässen gehört ein kleiner Chrysanbehälter aus Bergkrystall in Form einer aus zwei Hälften bestehenden facettirten Kugel, getragen von mit Emailtranslucide überzogenen Figürchen, vorstellend den verlorenen Sohn. Dieses in Form und Ausstattung ganz reizende Gefäss, das ursprünglich kaum diese Bestimmung gehabt haben mochte, mag ein kunstfertiger Goldschmied zu Anfang des XVI. Jahrhunderts angefertigt haben. Alle diese Kostbarkeiten gehören dem Schatze der ungarischen Primatialkirche. Durch Grösse und Gewicht hervorragend, verdient die hübsch componirte Monstranze der Prefsburger Capitelkirche einige Beachtung, wie auch ein grosses Processionskreuz mit in Silber gefassten krystallinen Balken. Ausserdem fahen wir noch zwei kostbare Kelche aus dem Prefsburger Dome, und einen des ungarischen Nationalmuseums, ausgezeichnet durch Email und Filigranschmuck, ferner ein schlankes, der Leprosen-Kapelle zu Leutschau gehöriges, thurmähnliches Ciborium aus dem XV. Jahrhunderte. Der Krumstab aus dem Graner Schatze und die grosse silberne Monstranze von Jahrendorf stehen bereits an der Grenze der Gothik. Letztere behauptet zwar noch im Aufbaue die Tradition der Gothik, im Ornament hingegen wird dieser Stil fast gänzlich verleugnet. Dasselbe gilt von einem ausgestellten, leider nicht mehr vollständig erhaltenen Vortragekreuze mit prachtvollen Emailtranslucide-Schmuck, einer ausgezeichneten Arbeit des beginnenden XVI. Jahrhunderts, florentinischen Ursprunges. Hier sei auch auf das schöne, mit reichem Filigranschmucke und Steinbesatz ausgestattete Armband, einen breiten Reif aus Gold hingewiesen, das nun im Besitze des Museums zu Pest, in Großwardein gefunden, der Königin Maria I. als Eigenthum zugeschrieben wird (Anfang des XIV. Jahrhunderts).

Kirchliche Eisenarbeiten dieses Stiles repräsentirten ein zwölfarmiger Standleuchter, ferner zwei Armluchter, die die Bestimmung hatten, zu Seiten des Altars angebracht zu werden, und ein einfacher schmiedeeiserner Luster, sehr geschmackvolle Arbeiten des XVI. Jahrhunderts, der Bartfelder Kirche gehörig.

Von Holzschnitzereien, die kirchliche Bestimmung hatten, nennen wir einen theilweise bunt bemalten theilweise vergoldeten Osterkerzen-Ständer aus dem XV. Jahrhunderte, eine Holzstatuette des Erzengels Gabriel, eigenthümlicher Weise unbeflügelt dargestellt, und den grossen auf Rädern stehenden Schrein aus dem XVI. Jahrhunderte, den der Katalog als das Grab des heiligen Benedict bezeichnet. Seine Bestimmung war, entweder die Gebeine oder wenigstens Reliquien dieser Heiligen zu verwahren, oder was im Hinblick auf die ähnlichen Schreine zu Salzburg und Möchling wahrscheinlicher ist, in der Osterzeit als heiliges Grab verwendet zu werden. Die groszköpfigen Gestalten am Fusse des Schreines, die übrigens ebenso wenig künstlerischen Werth haben, als die Figuren am Aufbaue, und höchst schlichte Gefellenarbeit sind, deuten unzweifelhaft auf deutschen Ursprung dieses Schreines. Dieser ursprünglich gut componirte Holzbau wurde in neuester Zeit, wahrscheinlich zu Ehren der Ausstellung mit freigelegter Verwendung von Gold und Farben etwas zu durchgreifend restaurirt, was einigermaßen zu bedauern ist (Domkirche zu Gran).

Von den aus der Zeit der Gothik stammenden Elfenbein-Arbeiten nennen wir ein Dyphtichon aus dem XIV. Jahrhunderte mit Darstellungen aus dem Leben

Christi, ein Spiegelgehäuse, ähnlich dem aus dem Stifte Rein in Steiermark, mit der Darstellung der Erstürmung einer Liebesburg, eine sehr gelungene Arbeit; das Fragment eines Schmuckkästchens mit Darstellungen nach einem mittelalterlichen Romane und einen mit prachtvollem Elfenbein-Schnitzwerk besetzten Sattel. Die Seltenheit solcher Sättel haben wir bereits gelegentlich der Besprechung der österreichischen Abtheilung hervorgehoben. Das ungarische Nationalmuseum, das diesen Sattel ausstellte, besitzt drei solcher, im XV. Jahrhunderte angefertigten Sättel, die jedoch kaum je ihrer Bestimmung gemäß verwendet wurden. Die ganze Fläche des Sitzes ist mit Figuren und Inschriften bedeckt. Die Darstellungen dürften sich auf damals verbreitete Dichtungen beziehen, daher deren Erklärung heutzutage ganz besonders schwierig wird.

An dieser Stelle ist auch der Ausstellungsgegenstände textiler Kunst zu gedenken, als da sind die vielen aus den Sacristeien von Gran, Neufohl und Bartfeld eingefendeten Messgewänder, die zwar bereits alle den noch üblichen, nichts weniger als hübschen Zuschnitt haben, aber doch in einigen Exemplaren bis ins XV. Jahrhundert zurückreichen. Sie zeichnen sich durch die dazu verwendeten kostbaren Stoffe, fast ausschließlich Goldbrocat oder Sammt mit den herrlichsten, eingearbeiteten Dessins und durch die darauf angebrachten Stickereien aus. Es sind dies entweder breite Mittelstreifen oder auf dem Rücktheil aufgelegte Kreuze, theils mit Gold- und Silberfäden, theils mit farbiger Seide gestickt und mit Perlen besetzt. Die in Stickerei ausgeführten Darstellungen veranschaulichen meistens Scenen aus dem Leben Jesu, den Kreuzestod oder Apostelgestalten. Von anderen Stickereien verdienen hervorgehoben zu werden: eine mit Gold- und Silberfäden vortrefflich ausgeführte Hochstickerei, die Passions-Werkzeuge vorstellend, und ein Hochrelief-Diphtychon, vorstellend die Schmerzensantlitze Christi und Mariens, endlich ein kleiner sehr schöner Gobellin mit der Jahreszahl 1580, vorstellend die Magier das Christkind anbetend. Auch die zum Graner Domschatze gehörige Mitra sei hier erwähnt; obwohl stark erneuert, hat sich an ihr noch die ältere, niedrigere Form erhalten, sie ist ganz mit Perlen besetzt und mit Edelsteinen besetzt, steht aber auch an Zierlichkeit und Pracht der gleichzeitigen Mitra des St. Peter-Stiftes in Salzburg nach.

Den mit dem Eintreten der Renaissance sich Bahn brechenden gewaltigen Umschwung der Kunst sehen wir in der ungarischen Ausstellung durch eine dem frühesten Beginn derselben angehörige, schön gesformte Terracotta-Gruppe aus drei Figuren bestehend (Christus und zwei Engel) repräsentirt, welche gegen Eintritt des XV. Jahrhunderts angefertigt wurde und wahrscheinlich italienischen Ursprunges ist. Eine andere als Relief behandelte Gruppe aus gebrannter Erde, ebenfalls italienische Arbeit, stellt eine Grablegung in ziemlich realistischer Ausführung dar; beide Gegenstände sind Eigenthum des Franz v. Pulsky. Ferner haben wir ein Stück einer rothmarmornen Platte mit einem Wappen darauf von der Bacs'fer Burg herrührend; einen kleinen Hausaltar, bestehend aus einem Oelgemälde nach Michael Angelo Buonarotti in reicher, geschmackvoller Umrahmung mit Steinbefatz.

Hierher zählt auch ein vortrefflich gearbeiteter Dolch sammt Scheide mit schwunghaften Laubverzierungen in Gold und Silber (Graf Andráffy), und ein zweiter Dolch (Graf Waldstein), dessen Griff aus Achat, das Querstück aus Jaspis, endlich ein herrlich in Onyx geschnittener Medusenkopf auf einer Gewand-schließe.

Beachtenswerth ist der Einband eines im Jahre 1492 gedruckten und dem Grafen H. Keglevich gehörigen Buches, enthaltend Petrarca's Triumphe und Sonetten. Wir finden nämlich auf dem Buchdeckel innerhalb eines reichen, in Elfenbein ausgeführten Renaissance-Rahmens je eine in Bein geschnittene Darstellung, entnommen jenem Cyclus, der auf den prächtigen, im Grazer Dom aufgestellten Schreinen, ausgeführt ist. Die eine Darstellung zeigt den Triumph der Liebe, die andere den des Todes. Obgleich mit den bezüglichen Bildern dieser Schreine

in der Zeichnung gleich, stehen die Schnitte jenen in der Ausführung doch bedeutend nach.

Producte der französischen Renaissance sind: zwei getriebene und eiselirte Silberfiguren, Braut und Bräutigam (XVI. Jahrhundert) Eigenthum des Franz v. Pulsky, und eine Krystallcassette mit vergoldeten, niellirten Silberbändern montirt (Graner Domschatz).

Werke der deutschen Renaissance fanden sich in reichlicher Menge, wir nennen davon einen Humpen von vergoldetem Silber mit vielen Darstellungen und Inschriften, ferner einen theilweise vergoldeten Silberbecher, welcher auf seiner Aufsensfläche vortreffliche Gravuren im Geiste Schongauer's und Durer's zeigt und mit der Jahreszahl 1512 versehen ist. (Nationalmuseum).

Aus der barocken Zeit enthielt diese Ausstellung mehrere Gegenstände; vor Allem seien erwähnt: zwei Bronzevasen von bedeutenden Dimensionen, mit reichen für ihre Zeit charakteristischen Reliefs auf ihrer Ausbauchung. Bis vor einigen Jahren standen dieselben, nur von wenig Kunstfreunden gekannt, unbeachtet auf der Stiege eines Privathauses in Wien; ferner Leuchter mit gewundenem Stiel, und sechseckige Teller (Graf Andraffy), vergoldete Silberschüsseln, Schatullen, Kelche, Messkännchen sammt Tasse, Bischofsringe, Pectoralkreuze, u. s. w., letztere durch das herrliche Email einer ganz besonderen Beachtung würdig. Schliesslich sind noch die in diese Zeit fallenden Elfenbein-Arbeiten, meistens die Cylinder für Humpen bildend und reich mit Silber montirt, zu erwähnen, dann ein ungefasstes Schnitzwerk, vorstellend einen Zug von Meeresgöttern, von ganz besonderer Schönheit (Henczelmann).

Wollten wir all' die Kostbarkeiten anführen, die diese Abtheilung besonders aus neuerer Zeit enthielt, wir würden kein Ende unseres Berichtes finden. Da sahen wir ungarische Nationalkleider und Trachtenstücke verschiedener in Ungarn lebender Völkerschaften sammt den dazu gehörigen, mitunter sehr kostbaren Schmuckstücken, wie: Mantelschliesen, Kleiderspangen, Armbändern, Gürteln, Knöpfen, Fergos und Diademen, dann alte Spitzen, Fächer, Dosen, Uhren, Besteck. Wiener, Meissner und französisches Porcellan, chinesische und japanische Gefässe mit Emailschmuck, darunter eine vortreffliche Zellschmelz-Schüssel mit Henkeln, an denen Elstern nisten, altpersische Kästchen mit Elfenbein-Schnitzwerk, eine große Suite von den verschiedenst geformten Thonkrügen bis in die prae-historischen Zeiten zurückreichend und auch die neueste Zeit berührend.

Auch zahlreiche Waffen waren ausgestellt, theils wurden sie in den verschiedensten Kästen untergebracht, theils an den Wänden und zwar in Gruppen vertheilt. Viele Stücke gehören an und für sich zu Seltenheiten, Vieles wird durch Material und Ausstattung kostbar. Wir sahen türkische und tscherkessische Säbel, Dolche, Messer, ungarische Säbel, darunter einer, der dem Rakoczy zugeschrieben wird, Panzerstecher und spanische Degen, Streitkolben, eiserne Fokos, Buzigany, silberne Hellebarden, Gewehre und Pistolen mit Rad- und Steinschlossern, einige deren Schäfte mit Elfenbein, Perlmutter, Korallen und geschnittenem Eisen herrlich verziert sind, einen Revolver-Karabiner zu acht Schüssen aus dem XVII. Jahrhundert, Pferde-Riemzeuge, Sättel, Schabracken, etliche Helme, darunter ein schön geätzter Burgunder Helm aus dem beginnenden XVI. Jahrhunderte, eine Eisenrüstung und zwei japanische Kriegsrüstungen.

Von miniirten Handschriften erwähnen wir ein Pfalterium aus dem XIII. Jahrhundert, ein Pontificale aus dem XV. Jahrhundert (Prima-Bibliothek), ein Rituale und Antiphonale aus derselben Zeit, sehr schön gebunden, dem Prefsburger Capitel gehörig, eine Handfeste der Stadt Wien vom Jahre 1444, zwei Bücher aus der Corvinischen Bibliothek, Geschenk des Sultan an Seine Majestät den Kaiser und des letzteren an das ungarische Nationalmuseum, und das Antiphonal von Raab mit dem interessanten Einbände, der bezüglich des Alters der dazu verwendeten Beschläge von einigen Fachmännern angezweifelt wird.

endlich ein Officium mit zehn miniirten Pergamentblättern (Grau in Grau mit Gold- und Silber), ein besonders schönes Werk der italienischen Renaissance.

Für Sphragistiker und Heraldiker stellte Ungarn einen kleinen Schatz aus. Da fanden sich Urkunden auf Pergamentblättern mit anhängenden Wachsriegeln oft von kolossalen Dimensionen, Typare, mitunter von Silber, auch eines von Stein, auf zwei Seiten gravirt, von König Geisa II. (1141 bis 1161) herflammend. Bela III. führte das Kreuzwappen ohne Dreieck und Krone, sein Sohn Andreas II. nahm die acht Balken auf. Zuweilen kommen unter demselben König auf den Silberbalken einhererschreitende Löwen in unbestimmter Anzahl vor; nachdem der Löwe das ursprüngliche Wappen des Arpad'schen Hauses ist, scheinen die Balken wahrscheinlich durch Bela III. Gemahlin aus Frankreich gebracht worden zu sein, worauf die Löwen ganz und gar aus dem Wappen und aus den Münzen verschwanden. Wir sahen ferner Goldbullas Bela IV. (1235 bis 1270) und Carl IV. des deutschen Kaisers und Königs von Böhmen aus dem Hause Luxemburg, ein Silbertypar der philosophischen Facultät in Wien aus dem XIV. Jahrhundert, ein Stück des Georgs-Ritterordens mit anhängendem interessantem Siegel von 1436, Wapenbriefe des Königs Sigismund aus den Jahren 1431 und 1437 mit in Farben ausgeführten Wappen für Josza Farkasics und Michael Paroh.

Noch erübrigt über die Münz- und Medaillen Sammlungen zu berichten, die theils complet, theils in Hauptrepräsentanten zur Ausstellung gebracht wurden. Da war vor Allem die lehrreiche Sammlung von Denaren und Goldmünzen mit den Arpaden beginnend und bis ins XVI. Jahrhundert reichend. Erst mit Bela III. nimmt das Münzstempel-Schneiden einen künstlerischen Charakter an. Diese Sammlung sollte auch eine Uebersicht geben über die Form, den Gehalt und die sonstigen Eigenthümlichkeiten der ungarischen Münzen während der verschiedenen Epochen. Beginnend mit Stephan den Heiligen um das Jahr 1000 zeigte sich bereits hundert Jahre später die erste Wandlung des Münzwesens. Anfänglich lagen die ungarischen Münzen hinsichtlich ihres Aufsern im Argen. Goldmünzen erschienen zuerst mit König Carl Robert (1308 bis 1342), der die florentinische Präge zum Muster nahm, thalerartige Münzen erst mit Mathias Corvinus (1458 bis 1490), dem berühmten, schlimmen Zeitgenossen Kaiser Friedrich IV.

Dieser Sammlung und sie gewissermassen ergänzend schlofs sich jene des Klausenburger Museums an. Sie enthielt hauptsächlich Münzen nationaler Fürsten vom XVI. Jahrhunderte an. Ungarische Münzen und Medaillen in seltenen Exemplaren und von hohem Werthe, darunter viele Stücke von zehn bis dreifsig Ducaten im Werthe, enthielt die complet ausgestellte gewesene Collection des Fürsten Montenuovo. Es fanden sich darunter grofse Raritäten, stern- und halbmondförmige Medaillen. Auch die Sammlung von Porträtmünzen der Gebrüder Egger enthielt manch' Bedeutendes.

Obwohl wir im Verlaufe unseres Berichtes schon so manche Perlen und Kleinodien dieser Abtheilung erwähnt haben, so erübrigt doch noch über einen Schatz derselben, über eine Kostbarkeit ersten Ranges zu berichten. Es ist dieselbe eine ganz besondere Auswahl von Original-Handzeichnungen und Kupferstichen der ehemals fürstlich Esterhazy'schen Sammlung, nunmehr ungarischen Nationalgalerie. Unter den ersteren fanden wir die bedeutungsvollen Namen A. Altdorfer, Hans Burkmayr, Albrecht Dürer, August Hirschvogel, Wohlgemuth, Rembrandt, Rubens, unter den Letzteren Marc Anton, Mantegna, Peregrini de Cefina vertreten. Auch die aus der Franz v. P u l s k y'sche Sammlung ausgestellten vielen Rembrandt's fanden der eben erwähnten Sammlung nicht nach.

### Deutschland.

Für die antiquarische Ausstellung Deutschlands war ebenfalls im südlichen Pavillon des amateurs ein geräumiger Saal bestimmt worden. Es ist jedoch höchst bedauerlich, dafs man von einer Betheiligung Deutschlands an dieser Partie der Weltausstellung nur Weniges berichten kann. Der geräumige Saal sah recht nüchtern

aus. An Stelle der vielen Denkmale der vergangenen Jahrhunderte, die das daran überreiche Deutschland hätte ausstellen können, machten sich Reproductionen aller Art, darunter die ganz anerkenswerthen Leistungen des römisch-germanischen Museums zu Mainz, des reichen bairischen Nationalmuseums zu München, und des Gewerbemuseums zu Nürnberg, wie auch einige antiquarische Publicationen breit, ohne die zahlreichen Schränke auch nur halbwegs füllen zu können. Doch ist damit Deutschland kein Vorwurf zu machen, die Verzögerung, welche die Beschlussfassungen über die Amateurs-Ausstellungen erlitt, entschuldigt dies vollkommen. Nur von vereinzelt Orten langten einzelne antiquarische Gegenstände ein, die jedoch während der Ausstellungsdauer ein sehr kümmerliches Dasein fristeten und nicht einmal gewürdigt wurden, im Kataloge aufgeführt zu werden.

Diese wenigen Objecte waren: Eine circa vierzig Stück umfassende Collection von mitunter sehr schönen älteren Gläsern, Elfenbein- und Thonkrügen, Pocalen und Bechern, Toilettegegenständen, Handspiegeln, Kästchen, Kämmen und Becken, Rosenkränzen sämmtlich aus Silber, meistens den beiden letzten Jahrhunderten entstammend, und als Eigenthum des Großherzogs von Baden bezeichnet; ferner eine kaum sehr alte, ziemlich große Statuette sammt Postament aus Silber, eine Kehlheimerplatte, darauf das fürstlich Fürstenberg'sche Wappen nebst einigen Ornamenten eingeätzt und theilweise bemalt, mit der Jahreszahl 1569, ferner Bruchstücke antiken Glases, das die römische Industrie in so vorzüglicher Weise erzeugte; ein großes, mit reichen Schnitzereien, eine Hirschjagd vorstellend, geziertes Elfenbein-Horn Königs Friedrich August II. von Polen und aus dem Wagnermuseum in Würzburg ein sehr schöner, großer Wandteppich, vorstellend Christus am Kreuze, umgeben von Maria und Johannes; dieses textile Kunstwerk, sicher für kirchliche Zwecke bestimmt, dürfte in der Zeit des ablaufenden XV. Jahrhunderts angefertigt worden sein.

### Italien.

Diese Ausstellung, die wie die übrigen noch zu besprechenden antiquarischen Ausstellungen im nördlichen Pavillon des amateurs untergebracht war, stand nahezu auf dem Standpunkte der deutschen. In jenem Saale, der mit dem herrlichen, schon erwähnten Holzplafond geschmückt war, ausgebreitet, trat uns zuerst vor Augen eine große Collection von Stein-Werkzeugen, darunter noch viele unpolirte, davon ein Theil im Vibrajathale gefunden wurde; doch weist diese Collection fast nur kleine Gegenstände und keine Befondernheiten. Wie es scheint, treibt Italien in neuerer Zeit das Studium der vorhistorischen Alterthümer mit größerer Aufmerksamkeit. Wenn wir noch der in Bronze und Ebenholz ausgeführten Copie des capitolinischen Thrones, daneben das Modell eines antiken, römischen Hauses, einer antiken Doppelherme (Bacchus-Ariadne), alter Spitzen und gestickter Bettdecken, ferner eines Marmor-Basreliefs aus dem XV. Jahrhunderte, vorstellend Maria, umgeben von Engeln und Heiligen, zwölf sehr schöne Teller mit Limoges-Email, deren Vorstellung meistens dem alten Testamente entnommen ist, und endlich einer mit Gold ciselirten Flinte erwähnen, haben wir die Hauptgegenstände dieser Gruppe erschöpft. Bezüglich des altitalienischen Kastens kann uns die Versicherung des Kataloges über dessen Alter im Hinblick auf uns bekannte, in Mailand ausgeführte Compositionen solcher Kästen aus Fragmenten vieler anderer, nichts weniger als überzeugen. Auch wollen wir den schönen egyptischen Schmuck nicht ganz mit Stillschweigen übergehen, obgleich von demselben nur die Scarabæen echt, respective alt sind.

### Rußland.

Die Ausstellungsgegenstände dieses Staates waren in einem kleineren Saale dieses Pavillons vereinigt. Man sah daselbst eine namhafte Zahl von Gypsabgüssen altherwürdiger, meist kirchlicher Objecte, darunter auch die beiden

Thorflügel der Sophienkirche aus Nischnei-Nowgorod. Dieselben wurden durch Meister Riquinus auf Befehl des Bischofs Alexander von Plock gegen die Mitternacht des XII. Jahrhunderts gefertigt und zeigen in den Darstellungen den Sündenfall und das Erlösungswerk. Dieser Gipsabguss ist Eigenthum des germanischen Museums zu Nürnberg. Aber auch in Originalen nahm Rußland, das, wenn gleich wenig, doch Einiges von Bedeutung ausstellte, eine beachtenswerthe Stellung ein. Dem Prachtvollsten der Ausstellung muß die viele Stücke umfassende Collection von Sèvres-Porcellan aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts angereicht werden, die Prinz Nicolaus Ripnik aus Kiew zur Schau brachte. Aehnlich jener Suite solchen Porcellans des Freiherrn Anselm v. Rothschill in der österreichischen Amateursabtheilung zeichnen sich die Stücke dieser Sammlung durch das herrliche Blau, die vorzügliche Malerei und geschmackvolle Vergoldung aus. Auch hier findet sich ein Elfenbeinhorn, wie wir derartige in der österreichisch-ungarischen und deutschen Abtheilung kennen gelernt haben. Es führt die Jahreszahl 1095, ist in der üblichen Weise ausgestattet und wird dem Czar Peter dem Großen zugeschrieben. Interessant sind die vielen und vielerlei Heiligenscheine aus Gold und häufig mit Email besetzt, die für Madonnen- und Heiligenbilder der griechischen Kirche bestimmt, in einigen Exemplaren bis ins XV. Jahrhundert zurückreichen. Manche dieser Nimben sind durch ihre Ornamente interessant.

Wenn wir noch einiger Silbergefäße des XVI. und XVII. Jahrhunderts einer großen alchinesischen Vase und eines Gobelins mit Vorstellungen aus der Geschichte des bayerischen Regentenhauses erwähnen, haben wir diese Ausstellung so ziemlich erschöpft. Auch alte Bilder mit Namen großer Meister, wie Andrea del Sarlo, Rafael u. s. w. hatte Rußland eingefendet; wir erfreuten uns jedoch nur eines Gemäldes, vorstellend den Stammbaum Jesse, ein schönes Bild der niederdeutschen Schule des beginnenden XVI. Jahrhunderts.

### England, Dänemark, Schweden und Norwegen.

Die englische Amateursabtheilung beschränkte sich auf die Vorweisung einer höchst bedeutenden Collection von Silber- (theilweise vergoldet) und Messinggegenständen: Bechern, Krügen, Kannen, Pocalen, Tassen, Leuchtern, Löffeln, Theekeffeln, Spülgefäßen u. s. w., die aus den Zeiten Carl I. und II. und Georg I. und II. stammen, aber weder in Form noch Verzierung etwas Hervorragendes bieten.

Dänemark begnügte sich, eine Sammlung der wichtigsten Typen der Steinzeit, zusammengestellt aus Fundgegenständen verschiedener Länder, auszuzeigen. Wir sahen grob gehauene Werkzeuge, geschliffene Axtblätter, halbrunde Messer oder Sägen, Schaber, Pfeilspitzen aus Feuerstein, wenige Stücke aus Bein, alle meist von geringen Verhältnissen mit Ausnahme jener, die aus Dänemark selbst stammen. Sie wurden nebst denen in Dänemark auch noch in Frankreich, Belgien, Holland, Irland, Schottland, auf der Insel Rügen, am Cap der guten Hoffnung, in Indien, in Pennsylvanien, Brasilien, auf den Sandwichs- und Freundschafts-Inseln (auf letzteren auch noch zu Beginne unseres Jahrhunderts im Gebrauche stehend) gesammelt. Diese Collection lehrte uns, daß die in der europäischen Vorzeit gebräuchlichen Werkzeuge mit jenen, deren Benützung durch die wilden Völker noch unsere Zeit erreicht, in einer gewissen Uebereinstimmung stehen.

Sehr interessant sind die grönländischen Antiquitäten, deren eine große Anzahl in Gräbern und unter den sogenannten Küchenabfällen gefunden wurde. Leider ist die königliche Sammlung in Kopenhagen, die an derlei Funden überreich ist, nicht vertreten gewesen. Wir hätten dadurch Gruppen hochinteressanter Gegenstände kennen gelernt, die theils in den Torfmooren auf Fünen und Seeland ausgehoben (Waffen, Geräthe, Kleider, Gewebe), theils mit Kiökenmoddings

(Küchen-Abfallresten) vermischt (hauptsächlich Stein-Werkzeuge) aufgefunden wurden. Die letztgenannten sind massenhafte Anhäufungen von Aufern- und anderen Muscheln mit Thierknochen (von Hirschen, Wildschweinen, Bären, Wölfen, Auerhähnen, Häringen) und eben jenen Fundstücken gemengt, die an den Ufern des Kattegats und der beiden Belte in Millionen Kubikschuhen gefunden werden und deren Alter man über 10.000 Jahre annimmt.

Schweden stellte unter Anderem ältere Broderien und Gewebe, dann Holzarbeiten älterer Zeiten aus, darunter ein Service aus dem XVI. Jahrhunderte, die Formen der Trinkgefäße sind ähnlich den Kelchen und verziert mit kleinen Beinkügelchen, etliche dem Göteborger Museum gehörige silberne Löffel und zwei ziemlich neu scheinende Trinkhörner mit Silberfassung. Einer Art Wandteppich muß auch erwähnt werden, der sich durch die in ganz absonderlicher Weise ausgeführten Bilder der Passion beachtenswerth machte. Die Figuren sind in höchst primitiver Weise gezeichnet und in Farben ausgeführt, das Costüm aller Figuren, sei es Christus oder die Apostel, Pilatus oder Kriegsvolk, ist das der schwedischen Landbevölkerung.

### Schweiz.

In der archäologischen Exposition der Schweiz, die einen der geräumigeren Säle fast ganz füllte, wurde mit gutem Erfolge der Versuch gemacht, eine möglichst umfassende Uebersicht ihrer ältesten Culturperiode und der damit verbundenen gewerblichen Thätigkeit vorzuführen. Es sind dies vor Allem Gegenstände der vorhistorischen Zeit, welche auf Schweizer Boden besonders zahlreich gefunden werden, die Denkmale der sogenannten Stein-, Bronze- und Eisenzeit, zu deren eingehenderer Erforschung die Entdeckung der Pfahlbauten in den Schweizer Seen (seit 1853 beginnend) die Hauptveranlassung gab. Es kam zu diesem Zwecke eine eigene Art Fängerei auf, mit deren Hilfe die neben und zwischen den ins Wasser getriebenen Piloten auf dem Boden liegenden Gegenständen in großer Menge emporgehoben wurden.

Wir werden durch diese Ausstellungsgegenstände bis in die Anfänge der Cultur zurückgeführt, als der Mensch nur aus Steinsplintern und Knochen sich einige Werkzeuge zu schaffen wußte, um mit deren Hilfe die zur Erhaltung des Lebens, zur Ernährung und Bekleidung allernöthigsten Arbeiten vollführen zu können. Dr. Gross in Neuenstadt stellte eine reichhaltige Anzahl derartiger Fundobjecte aus der Station Locras aus. Wir fanden darunter zahlreiche Beile, Meißel und Hämmer aus Diorit, Hornblende, Serpentin und Feuerstein; Messer, Dolche und Nadeln aus Knochen und Hirschhorn, Amulette und Schmuckgegenstände aus Bärenzahn, Knochen und Steinsplintern, Thonteller und thönerne Trinkgefäße. Herr Messikomer in Stregen stellte Schnüre, Fäden, Gewebe in verschiedener Stärke, Franzen, vielartige Geflechte, meistens aus Bast aus, die in den Pfahlbauten am Pfäfersersee bei Robenhausen gehoben wurden. Diese interessanten Fundstücke liefern den Beweis, daß schon damals die Weberei, wenn auch in ihrer mechanischen Kindheit stehend, nicht unbekannt war und bereits zu Beginn der Cultur geübt wurde. Die Zeit dieses Culturanfanges, die jedenfalls einen großen, mehrere Generationen zählenden Zeitraum umfaßte, läßt sich wohl nicht in Ziffern ausdrücken, doch ist es außer Zweifel, daß damals nicht nur die Vereinigung in der Familie, sondern auch in einem staatlichen, wenn auch sehr primitiven Organismus bestand.

Die Zeit einer etwas höheren Entwicklung, etwa 1000 bis 1500 Jahre vor unserer Zeitrechnung, begrenzt sich durch den Gebrauch der Bronze, die zu den früher erwähnten Materialien hinzutritt. Es ist wahrscheinlich, daß das Bronze den Völkern des mittleren und nördlichen Europas anfänglich von anderen im Süden wohnhaften Völkern im Handelswege bereits verarbeitet überbracht wurde, bis diese Völker selbst, und zwar erst bedeutend später, kundig wurden, Bronze-

geräthe zu erzeugen. Bronzegegenstände aus Pfahlbauten des Neuenburger, Züricher und Bieler Sees, ferner der Jura Gewässer-Correction stellten in zahlreichen und belehrenden Exemplaren Professor Desor in Neuenburg, das Museum Schwab in Biel und die Stadtbibliothek in Bern aus. Wir fanden darunter plattgedrückte Ringe, die am Arme getragen und, wie schon bemerkt, für Münzen gehalten wurden; Nadeln mit Oehr und Einschnitten, welche zum Verfertigen von Kleidern gedient haben mochten, einfache und doppelte Fischangeln, Pfeile, Sichel, Messer, darunter eines mit Hirschhornheft, Dolche, Grabsticheln, Beile, Hämmer, Lanzenspitzen, Gürtelbeschläge, Sägen, dünne Klingen, Rasirmesser, Drahtgewinde, Haarnadeln, Ohrgehänge, Schnallen, Arm- und Fingerringe, die ersteren mitunter bedeutend groß und mit Gravirungen verziert, Pferdeerüstungs-Bestandtheile, außerdem Glas- und Bernsteinperlen, solche aus Thon, steinerne Tassen, Trinkgefäße, Schmeltiegel, ein Werkzeug aus Hirschhorn, wahrscheinlich als Weberhülfe verwendet u. s. w.

Eine weitere Stufe der Culturentwicklung charakterisirt sich für viele nord- und mitteleuropäische Völker durch Einführung des Eisens im allgemeinen Gebrauche, die Eisenzeit, neben den in den früheren Culturperioden verwendeten Materialien, was etwa um das erste Jahrhundert unserer Zeitrechnung geschehen sein mag. Die Vermittlung dieses Materiales dürfte anfänglich durch die Römer besorgt worden sein. Je weiter wir in dieser Periode vorwärts schreiten, desto mehr nähern sich die Werkzeuge in ihren Formen wie in ihrer Verwendung der unferigen. Eisernen Gegenstände, besonders Waffen, sind in reicher Auswahl in der schon erwähnten Collection des Professors Desor, des Museums Schwab und der Berner Stadtbibliothek ausgestellt. Die bedeutenderen und zwar meist Fundgegenstände aus dem Neuenburger See sind: Schwerter mit hölzernem Griff sammt Scheide, auf der Klinge einiger sogar ein Fabrikszeichen, Lanzenspitzen; einige mit Holzresten, Hestnägel, Gürtelringe, Sichel, Senfen, Fragmente eines Schildes; wurde; zahlreiche mitunter zierliche Fibeln, Pferdegeschirre, Aexte, darunter eine von bedeutender Größe.

Alle diese Gegenstände wurden, wie erwähnt, in Pfahlbauten vermengt mit den ins Wasser geworfenen Ueberresten der Nahrung gefunden, was den Beweis liefert, daß diese Wohnungen in der Stein- und Bronzezeit, wie auch zum Theil noch in der Eisenzeit im Gebrauche waren.

Die Art und Weise einer Pfahlbaute veranschaulicht ein von Max Götzinger in Basel ausgestelltes Modell und Bild einer Pfahlbau-Ansiedlung, das uns, wenn auch etwas ideal ausgeführt, doch ein werthvolles culturgeschichtliches und sicher belehrendes Bild für jene Zeit liefert. Suchen wir nach einer Veranlassung für diese eigenthümlichen über dem Wasser schwebenden und nur auf Pfahlwerk-Ansiedlungen gestützten, die mittelst verschließbarer Holzbrücken mit dem Festlande verbunden waren, so ist dieselbe unzweifelhaft darin zu suchen, daß sich der Mensch dadurch gegen die Angriffe wilder Thiere zu schützen suchte.

Doch nicht allein Fundstücke aus Pfahlbau-Resten wurden zur Ausstellung gebracht, Dr. Schild wies auch zahlreiche Bronzewaffen vor, die an der Stelle einer Landansiedlung bei Grenchen gefunden wurden.

Aus der beiläufig in die Mitte des ersten Jahrhunderts und in die nächsten darauffolgenden Jahrhunderte fallenden Zeit des burgundischen und merovingischen Reiches brachte das Canton-Museum zu Lausanne eine Reihe mitunter besonders interessanter Gegenstände, wie mannigfaltig geformte Schnallen von damascirtem Eisen oder von Bronze, eine darunter mit verzierter silberner Platte in der Mitte, Agraffen, Halsbänder, Fibeln, Gürtelplatten mit Emailspuren oder mit silbernen, ja selbst goldenen eingeschlagenen Verzierungen, die meistens phantastische, geflügelte, schlangenähnliche Thiere darstellen, ferner Plättchen mit Inschriften oder figurativen Darstellungen, wie Daniel in der Löwengrube, endlich Bronze-kämme, Beile, Messer, Schildfragmente.

Diese Gruppe verlassend stehen wir am Beginne des Mittelalters, einer Zeit des allmählig fortschreitenden aber gewaltigsten Umschwunges der Cultur und ihrer Erscheinungen im Gebiete der Kunst. Doch gerade diese Zeit, sei es die des romanischen Stiles oder die Epoche der Gothik, war in der schweizerischen Ausstellung fast gar nicht vertreten, obwohl das Land genug Denkmale der Kleinkunst dieser Stile besitzt. Gegenstände der Spätgothik fanden wir mehrere exponirt, als da waren: Etliche kleine gestickte Teppiche, wahrscheinlich bestimmt zur Bedeckung der Rücklehnen von Gestühlen und eine Thüre mit Eisenbeschlägen. Schloßplatte und Schloß sind von prächtiger Arbeit, die Thürbänder in ihren Verästlungen über die ganze Fläche, um die Holzbohlen zusammenzuhalten, von solcher Feinheit und eleganter Zeichnung, wie man sie kaum mehr irgendwo an einem solchen Gegenstand finden dürfte.

Weit bedeutender war die Collection von Gegenständen der Renaissance und ihrer nicht ebenbürtigen Nachfolger. Da ist es vor Allem die Ausstellung von 26 in den pikantesten, durch Scherz und Laune motivirten Formen ausgeführten Prunkgefäßen gewesen, theils Trinkbecher, theils Tafelaufsatz-Stücke aus Gold, Silber und Elfenbein, die unsere volle Bewunderung und Aufmerksamkeit auf sich zog. Die meisten dieser Trinkgefäße sind im Besitze der Berner Bürgergemeinde oder doch von dortigen Zünften. Die bedeutendsten davon sehienen uns ein aufrecht stehender Löwe mit einem Gerbermesser, ein auf einem Krebse rückwärtsreitender Affe, ein aufrecht stehender, vorwärts gehender Affe, ein aufrecht stehender Bär, ein großer Greif, ein Pocal in Gestalt eines stehenden Metzgers mit dem Beile auf der Schulter, ein anderer in der eines Kaufmannes, dessen Rechte auf einen Warenballen gestützt, ein Becher, darauf ein Schützenzug, ein kleiner Becher in Form einer Narrenkappe, zwei in Form und Verzierung geschmackvollst ausgeführte Stauße, das sind Gefäße aus je zwei Pocalen gebildet, davon der eine auf den anderen gestützt ist. Das Hauptstück dieser Collection war ein Pocal sammt runder Schüssel, ein herrliches Werk in getriebenem, eiselirtem, vergoldetem Silber mit prachtvollen durchsichtigen Emails und mit Darstellungen en relief, in den Medallions am Rande 23 Wappen; laut der darauf befindlichen Inschrift dürften beide Kunstwerke, sowie der dazu gehörige Bär im Jahre 1583 angefertigt worden sein.

Dieser Sammlung fast ebenbürtig schloß sich eine Reihe von Glasgemälden (Eigenthum des Herrn J. Vincent in Constanz) an. In das XIV. Jahrhundert reichen nur wenige Gemälde zurück; dieselben, in Farbenton und Zeichnung hervorragend, sind: Ein heiliger Johannes, ein betender Mönch, das Wappen der Abtei Wettingen; sämmtlich Bilder mit kirchlicher Bestimmung, wie überhaupt sich die Glasmalerei damals nur dieser Aufgabe widmete. Jüngere Bilder sind der österreichische Bindenschild zwischen Ritter und Edeldame, das Motivbild des Caspar von Klingenberg und seiner Gattin Elisabeth von 1559 mit Dürer'schen Reminiscenzen, eines mit dem Jos. Murer'schen Doppelwappen und der Orpheusgruppe darüber, wie auch das Hans Müller'sche Wappen mit der schönen Pilastr-Umrahmung. Die Schweiz konnte leicht eine so schöne Collection von Glasgemälden zur Ausstellung bringen, denn gerade dort kamen noch gute Glasgemälde zu einer Zeit vor, wo man sich in anderen Gegenden bereits mit den das volle Tageslicht gebenden Vernunftscheiben begnügte. Eine Ergänzung dieser Collection bildeten die zahlreichen, mitunter ganz vorzüglichen Entwürfe zu Glasmalereien, fast alle aus dem XVI. Jahrhundert stammend.

Hinsichtlich der Textilkunst erwähnen wir eines aus Casula und zwei Levitenkleidern bestehenden Ornates, dessen immerhin beachtenswerthe, in bunter Farbe und Gold ausgeführte Hochstickereien mit Rücksicht auf die Ornamentirung im XVII. Jahrhunderte angefertigt sein mögen.

Zum Schlusse wollen wir noch gedenken der durch die hübschen Reliefs beachtenswerthen und aus Kloster Einsiedeln stammenden Bronceglocke (1573), zahlreicher Werke des Buchdruckes in alten, werthvollen Ausgaben, mitunter mit interessanten Holzschnitten und sonstigen Illustrationen ausgestattet und

meistens in Beziehung auf die Druckgeschichte der Schweiz stehend, zweier reichen Schnitarbeiten verzierten Kästen und des reich geschnitzten, leider grausam restaurirten, als Herrschaftssymbol dienenden Hängestückes der Familie Steiner (1620).

In Bezug auf Wehren und Waffen hat man sich auf die Ausstellung eines einzigen laffetirten Geschützes beschränkt; dafür ist daselbe um so interessanter gewesen, nicht so sehr der Verzierungen als der Construction wegen. Es ist dies die von der Zeughaus-Verwaltung zu Zürich eingesendete sogenannte Zürichbrau oder Jungfrau, ein Bronzegeschütz, Hinterlader mit 18 gewundenen Zügen. Es führt seinen Namen von dem Reliefbilde einer Dame, welches auf dem Kopfstücke angebracht und mit folgenden Versen begleitet ist: „Ich bin ein' Jungfrau worden, gestalten, welchen ich küß', der wird nit alt.“ Heinrich Füsle in Zürich hatte 1801 das Rohr als Probestück gegossen.

### Perfien.

Um mit der Ausstellung in dem Pavillon des Amateurs abschließen zu können erübrigt nur der antiquarischen Exposition des Reiches des Königs der Könige noch zu gedenken. Es ist dies eine Sammlung von chinesischen Porzellangefäßen, von persischen Teppichen und gestickten Decken, die einem persischen Prinzen und Minister, dessen ungewöhnlich langer Name selbst der geläufigsten europäischen Zunge kaum aussprechbar sein dürfte, gehören. Die Porzellans haben keineswegs ein ehrwürdiges Alter und sind gerade so geschmacklos, wie alles Uebrige dieser Sammlung. Das wenige Gute, das sich darunter fand, wurde mit Kennerauge ausgesucht und einer bedeutenden Wiener Amateursammlung einverleibt.

### Spanien.

Spaniens antiquarische Ausstellung war in einem von den übrigen antiquarischen Ausstellungen weit entfernten, unscheinbaren Gebäude untergebracht und blieb daher manchem Kunstfreunde unbekannt. Ein ziemlich ausgedehntes, einstöckiges Breterhaus, außen einem Ziegelbau ähnlich bemalt, enthielt ebenerdig viele interessante und werthvolle Producte des Bergbaues und der Landwirthschaft. Die Räumlichkeiten des ersten Stockwerkes waren der Ausstellung zahlreicher und vielartiger Gegenstände gewidmet, wie modernen Waffen, militärischen Ausrüstungsgegenständen, Modellen fortificatorischer Bauten, Producten des Buch- und Kunsthandels, Lehrmitteln und Schülerarbeiten, Musikinstrumenten, anatomischen Wachspräparaten, und endlich auch den Denkmälern früherer Zeiten, was alles in so ziemlich bunter Folge nebeneinander gereiht war. In dem letztgenannten Fache hat Spanien, dessen Betheiligung an der Ausstellung überhaupt im Hinblick auf die gegenwärtigen politischen Verhältnisse volle Anerkennung verdient, wenn auch nur wenig, so doch größtentheils Gegenstände von höherem kunstgeschichtlichem und wissenschaftlichem Werthe eingesendet.

Vor Allem lenkten die vollste Aufmerksamkeit des Beschauers einigen Stücke auf sich, durch welche die an kostbaren Rüstungen und Waffen reiche Armeria nacional zu Madrid vertreten war. Da fand sich der interessante arabische Helm Boabdil's, des letzten Fürsten von Granada. Derselbe repräsentirt eine ganz eigenthümliche und in kaum mehr als diesem Exemplare erhaltene, sehr zierliche Helmform, ist oben ziemlich flach, deckt vorne nur die halbe Stirne (das Gesicht bleibt frei) und verlängert sich rückwärts und an den Seiten bis gegen die Achseln. Am Rande und an der Kopfrundung ist ein reich ornamentirtes in Goldtauschirung ausgeführtes Band angebracht. Die Fußrüstungen Carl V. (1500 bis 1558) und Philipp II. (1527 bis 1598) auffallend durch den mächtigen, glockenförmigen Schurz, zeichnen sich durch ihre reiche Verzierung, bestehend in schön ornamentirten gold-

tauschirten Strichen und in einer breiten Bordure des Schofses aus. Die Prunkrüstung Philipp III. (regierte 1598 bis 1621) gehört hinsichtlich der darauf verwendeten Verzierung theils in getriebener, theils in goldtauschirter Arbeit zu den interessantesten Objecten dieser Abtheilung. Sämmtliche Rüstungsbestandtheile sind mit zierlich gemusterten, aneinander gereihten Bändern überzogen, deren Dessins neben schwungvollen Renaissancemustern auch ein dem gothischen Lilienbande ähnliches Ornament in Relief ausgeführt enthalten. Die vierte Rüstung, bestimmt für das schwere Gestech, wird dem Don Juan d'Austria, dem Sohne Carl V. und der schönen Regensburgerin Barbara Blumbergerin (geboren 1547, gestorben 1577) zugeschrieben. Sämmtliche Theile sind mit stark hervortretenden, vergoldeten Strichen verziert, die Brust ist mit einem derben Rüsthaken, rechteckiger Schwelbscheibe und an der linken Seite mit kleiner, unten abgerundeter, gegitterter Tartfche versehen. Außerdem sind noch zwei Rüstungen für Kinder ausgestellt gewesen, bestehend aus blau angelaufenem Harnisch sammt Helm und Armzeug; sämmtliche Stücke haben die gewöhnliche, gegen die Mitte des XVI. Jahrhunderts übliche Form und sind mit reicher, vergoldeter Aetzung verziert. Von den übrigen Gegenständen aus der Armeria nacional seien erwähnt: eine Sturmhaube von der bekannten, in eine Spitze zulaufenden Gestalt ohne Genickschirm, mit Nafeneisen und geätzter, vergoldeter Verzierung, erbeutet in der Schlacht bei Lepanto und zugeschrieben dem Ali Pascha, zwei kleine Schilder runder Form, der eine mit goldtauschirter Einfassung, der andere mit reichem Figurenschmuck in getriebener Arbeit, wahrscheinlich italienisches Product, endlich vier theils ins XVIII., theils ins XIX. Jahrhundert gehörige Gewehre, beachtenswerth durch die geschmackvollen, in Gold ausgeführten Verzierungen am Laufe und Schlosse.

Die Rückwand des Cabinetes, in welchem diese Gegenstände aufgestellt waren, zierte ein großer, mit Hochrelief-Stickereien geschmückter Teppich aus dem Anfange des XVIII. Jahrhunderts. Als Beispiel recht hübscher Holzschnitzereien sind zu erwähnen: ein kleiner tragbarer, der Kathedrale zu Leon gehöriger Predigtstuhl und der Rücktheil eines Chorstuhles, ersterer ohne Schalldeckel hat die acht Felder der Brüstung mit Schnitzereien in Relief geschmückt, der obere Theil jedes Feldes ist mit gothischem Maßwerk, der untere mit Blumengewinden und Engelfigürchen im Geschmacke der Renaissance ausgefüllt. Aehnliches gilt vom Chorgestühle, das in der Zeit Ferdinand des Katholischen entstanden sein dürfte und in feinen Verzierungen gothische und Renaissancemotive vereint.

Den zweiten bedeutend größeren Raum betrat man durch eine Thüre, in welcher eigenthümlicher Weise, wenn auch gut arrangirt, ein Pluviale als Vorhang verwendet wurde. Dieses kirchliche Gewand, aus rothem, golddurchwirktem Stoffe bestehend, insbesondere die breite, kostbare, mit Stickereien auf Goldgrund geschmückte Borte am Vorderrande des Kleides und der ebenso behandelte Rückenschild verdient einige Beachtung. In der Nähe der Thüre befanden sich noch einige mit Stickereien gezierte Fragmente von Kirchengewändern, sämmtlich der Capelle des Sct. Jacob-Spitals in S. Jago entnommen und aus dem XV Jahrhundert stammend.

In diesem Saale fanden sich zahlreiche Antiquitäten der verschiedensten Art, wie zwei Truhen mit Holzschnitzereien, eine mit spätgothischer Verzierung, die andere mit solcher im Geschmacke der Renaissance, Steinvasen, altperische und peruanische Vasen, zwei bröncene Aftrolabrien, alte spanische Landkarten, antike, orientalische und mexicanische Gefäße, Figuren und Reliefs, solche aus der frühromanischen Zeit und noch ältere aus der Zeit der Völkerwanderung mit unverkennbarem Einflusse des gothischen Volkes theils in Originalen, theils in Gypsabgüssen, Publicationen der neuesten Zeit über die Kunstdenkmale Spaniens und dessen Gemäldefammlungen, zahlreiche, mitunter großen Meistern zugeschriebene Gemälde, etliche Tafelmalereien, Münzen etc.

Das bedeutendste Ausstellungsobject dieses Saales war die große aus Bronze gegossene Grabplatte, welche vom archäologischen Museum zu Madrid zur Aus-

stellung gebracht wurde. Sie bedeckte ursprünglich die Begräbnisstätte der Familie Castrourdiales und trägt die Jahreszahl 1411. Die ganze Platte ist mit theils architektonischen, theils figuralen, in tiefgravirten Umrissen ausgeführten Darstellungen bedeckt. Wir sehen in der Mitte unter einem baldachinartigen Ueberbau, auf gemustertem Hintergrunde eine männliche Figur auf einem Löwen stehend in langer Kleidung mit spitzen Schuhen, unbedeckten, gelockten Haupten, die Hände gefaltet. Die Umrahmung ist mit dem sich oft wiederholenden Wappen und sechs Apostelfiguren, der Baldachin zuoberst mit der Figur des thronenden Erlösers und musizirenden Engeln geziert; den äußersten Rand füllt das schmale Inschriftsband aus. Gleichwie in Deutschland derlei metallene, erst seit Mitte des XIV. Jahrhunderts in größerer Anzahl erscheinende Grabplatten immer Kostbarkeiten, ja Seltenheiten sind, dürften derlei Kunstwerke, soweit wir aus den neuesten kunstgeschichtlichen Handbüchern darüber Nachrichten besitzen, auch in Spanien nur selten zu finden sein.

Der dritte Raum des ersten Stockwerkes enthielt in archäologischer Beziehung nur wenig, dafür für den Ethnographen desto mehr, wie Waffen aus Mexiko und Peru und einen höchst merkwürdigen Codex der Azteken. Von Antiquitäten sind zu erwähnen ein großer, vergoldeter, etwas nüchterner Holzaltar aus der Spätrenaissance und ein Vortragekreuz aus derselben Zeit mit unverlegbaren, aus der Gothik herübergenommenen Motiven bezüglich der Form.

Zum Schlusse haben wir nun noch eine kleine Umschau zu halten im Industriepalaste, wo zwar keine Amateursausstellungen veranstaltet waren, aber unter so vielem Neuen und Herrlichen sich hie und da doch auch eine beachtenswerthe Antiquität fand.

### Tunis Marocco und Griechenland.

In den Abtheilungen der beiden erstgenannten Staaten standen unter den Erzeugnissen der neuesten Zeit mehrere sehr interessante, classisch-antike Sculpturen, insbesondere eine prachtvolle Ceresstatue und die eines Bacchus, dann herrliche ornamentale Reliefs, Frieße, Grabdenkmale u. s. w., sämmtlich aus weißem Marmor. Fragmente aus Mosaik-Fußböden und einige metallene Schmuckgegenstände, darunter eine hübsche Kette, die deshalb bemerkenswerth erscheint, weil sie gewiß nicht orientalischen, sondern europäischen und zwar italienischen Ursprunges und eine Arbeit des frühen Mittelalters ist.

Griechenland legte eine große Collection von Gypsabgüssen antiker Sculpturen aus, daneben Bruchstücke von solchen Originalen und eine größere Partie farbiger Amphoren.

### Rumänien.

Rumänien, sowie das mit feiner Industrie-Ausstellung daneben untergebrachte Persien hatten einige ältere Waffen ausgestellt, darunter schöne tscherkessische Helme mit Goldtauschirung. Ersteres zeigte überdies einige ältere kirchliche Gefäße, darunter ein Ciborium in Form einer dreithürmigen Kirche mit schönem Zellschmelz, mehrere silberne, vergoldete, getriebene Buchdeckel, ähnlich den in der österreichischen Abtheilung aus den griechisch-orientalischen Klöstern der Bukowina ausgestellten, fein geschnitzte Holzkreuze mit Metallfassungen, etliche Ripiden, mehrere für den Gebrauch der morgenländischen Kirche bestimmte, größere und kleinere Hängeteppiche mit darauf in Flachstich gestickten Darstellungen, meistens die Grablegung Christi oder den Tod Mariens vorstellend. Die Anfertigungszeit derartiger Producte mit Rücksicht auf Technik und Ornamentik selbst nur annäherungsweise zu bestimmen, hält sehr schwer, da in der byzantinischen Kunst eine zähe Stabilität herrscht, die dieselbe zu einer, man könnte sagen, unveränderlichen, ja verknöcherten macht. Wird diese strenge Richtung einmal

verlassen und dem Kunstgeschmacke der Neuzeit Concessionen gemacht, so hat dies eine gewisse Nüchternheit zur Folge, wie dies die Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände der Neuzeit in der russischen Abtheilung zeigte.

Der antiquarische Hauptgegenstand der romanischen Abtheilung war der Schatz von Petroffa, der jetzt hier, wie im Jahre 1867 in Paris mit Recht großes Aufsehen erregte. Dieser Schatz wurde im Jahre 1837 von zwei Bauern entdeckt, als sie mit dem Ausheben von Steinen bei dem Berge Istritza im Bezirke Petroffa beschäftigt waren. Im Jahre 1842 brachte Fürst Ghika diese kostbaren Reliquien vergangener Zeiten durch Kauf an sich, um sie dem Museum in Bukarest zu übergeben.

Leider gelang es nicht mehr, sämtliche Fundstücke dort zu vereinen. Man vermuthet allgemein, daß der Schatz in seiner Ursprünglichkeit aus 22 Stücken bestand, jetzt besteht er nur aus 12 Objecten. Diese sind: eine äußerst schlanke Kanne, eine große flache, in vier Theile zerbrochene Schüssel mit breitem Bandornament als Randverzierung; ein großer goldener Becken, in der Mitte mit einer aufrecht sitzenden, weiblichen Figur, welche mit beiden Händen einen eigenthümlich gestalteten Becher hält, die Innenseite des Beckens ist mit sechzehn strahlenförmig gegen den Mittelpunkt gruppirten getriebenen Figuren geziert. In bunter Aufeinanderfolge erblicken wir männliche und weibliche erwachsene Gestalten und ein Kind, die Männer meistens unbärtig. Die Figuren tragen in den Händen mannigfaltige Attribute, eine Leier, Scepter, Füllhorn, Fackeln, Keulen u. s. w.; der vierte Gegenstand ist eine vieleckige Schale mit zwei Henkeln, die aus auffpringenden Panthern gebildet werden; ferner ein kleines, zwölfseitiges Trinkgefäß; ein Trinkgefäß in Form eines Adlers, drei Gewandtschliesen in phantastischen Vogelgestalten, ein großes ringförmiges Armband mit Buchstaben darauf, ein Drahting und eine Art Halsberg. Mehrere dieser Stücke sind massiv aus Gold und mit Ciselirungen geschmückt, während andere mit Krytall und farbigen Steinen besetzt waren, wovon noch Reste erhalten blieben. Dr. Franz Bock hält diese in ihrer Mehrzahl von byzantinischen Künstlern angefertigten Gegenstände für einen Schatz des Gothenkönigs Athanarich, den er anlässlich seiner Flucht vor den Hunen in die Erde verbarg. Athanarich starb in Byzanz und mit ihm gerieth der Schatz, wie sein Versteck in Vergessenheit — bis ein günstiger Zufall ihn wieder ans Tageslicht brachte und der kunsthistorischen Forschung als eine große Merkwürdigkeit übergab.

Auch fand sich hier eine Reihe von römischen Glasgefäßen ausgestellt, die in Afrika gefunden wurden.

### Egypten und Türkei.

In Egyptens Abtheilung fand sich zwar wenig Altes, doch gehörten die drei Glaslampen, Moscheen entnommen, und das bröncene Astrolabium zu großen antiquaren Kostbarkeiten.

Die Türkei, deren Brennpunkt hinsichtlich antiquarischer Gegenstände die selbstständig aufgestellte herrliche Sammlung von Waffen, Helmen, Gefäßen u. s. w. aus dem Schatze der Sultane war, brachte in ihrer Abtheilung auch noch etliche Gegenstände, meistens alte Stickereien, Spitzen, Messer, Säbel und Gewehre untergeordneten Werthes.

Der Kaiserschatz war im Hofraume des Industriepalastes nächst der türkischen Abtheilung aufgestellt. Ein auf gemauertem Unterbau freistehender Kiosk aus Eisen, zu dem zwei breite Steintreppen emporführten, enthielt in seinem kleinen Raume an den vier Wänden und in der Mitte freistehend je einen Glaschrank. Drei der Schaukästen enthielten fast ausschließlich Waffen und Rüststücke, der vierte Gefäße und Karitäten, der Mittelschrank nebst Porzellangeschirren und Gewehren den viel gerühmten Thron Nadir-Schahs mit seinen wunderbaren Emails translucides und dem kostbaren Steinbesatze, nebst Helm und Panzerhemd

Murad IV. und den reichtauschirten Armschienen Tamerlan's. Wir nennen von den Gegenständen das gerade Schwert Mohamed II., die stark gekrümmte Damascenerklinge des vorletzten ägyptischen Mamelukenkultans Eh Ghui und die Klinge Skanderbeg's, jenes Epiroten, von welchem die Ambraser-Sammlung und das kaiserliche Waffenmuseum ebenfalls Denkmale besitzen. Als eigenthümliche Waffe müssen wir auch einen Säbel mit der gespaltenen Spitze bezeichnen. Die Satteldecke und goldenen Steigbügel mit dem Juwelen-, Corallen und Lapislazuli-Befatz Achmed III. erregten durch den Reichthum ihrer Ausstattung allgemeine Bewunderung. Wir verzeichnen noch die stählerne eiserne Streitkeule mit reicher Goldtauschirung Selim II., den Säbel Murad III., dessen Scheide mit Rubinen und Diamanten bedeckt, sowie dessen Pfeilköcher aus getriebenem Golde mit Edelgestein bestreut, den Prachtdolch Suleiman I. Die Kleinodien-Parfum-Ei, Opiumkapsel, Schreibschatulle und Sackuhr Ibrahims, das albanische Gewehr mit silbereingelegtem Schaft aus Rosenholz Achmed I., die zwar nicht schönen Zinngefäße, aber eigenthümlich durch den Steinbefatz und solche aus Rhinozeroshorn und Porcellan. Außerdem waren noch viele persische Waffen, ein goldbeschlagenes Koran-Pult, aber auch manche Gegenstände ausgestellt, die offenbar französischen Ursprungs sind.

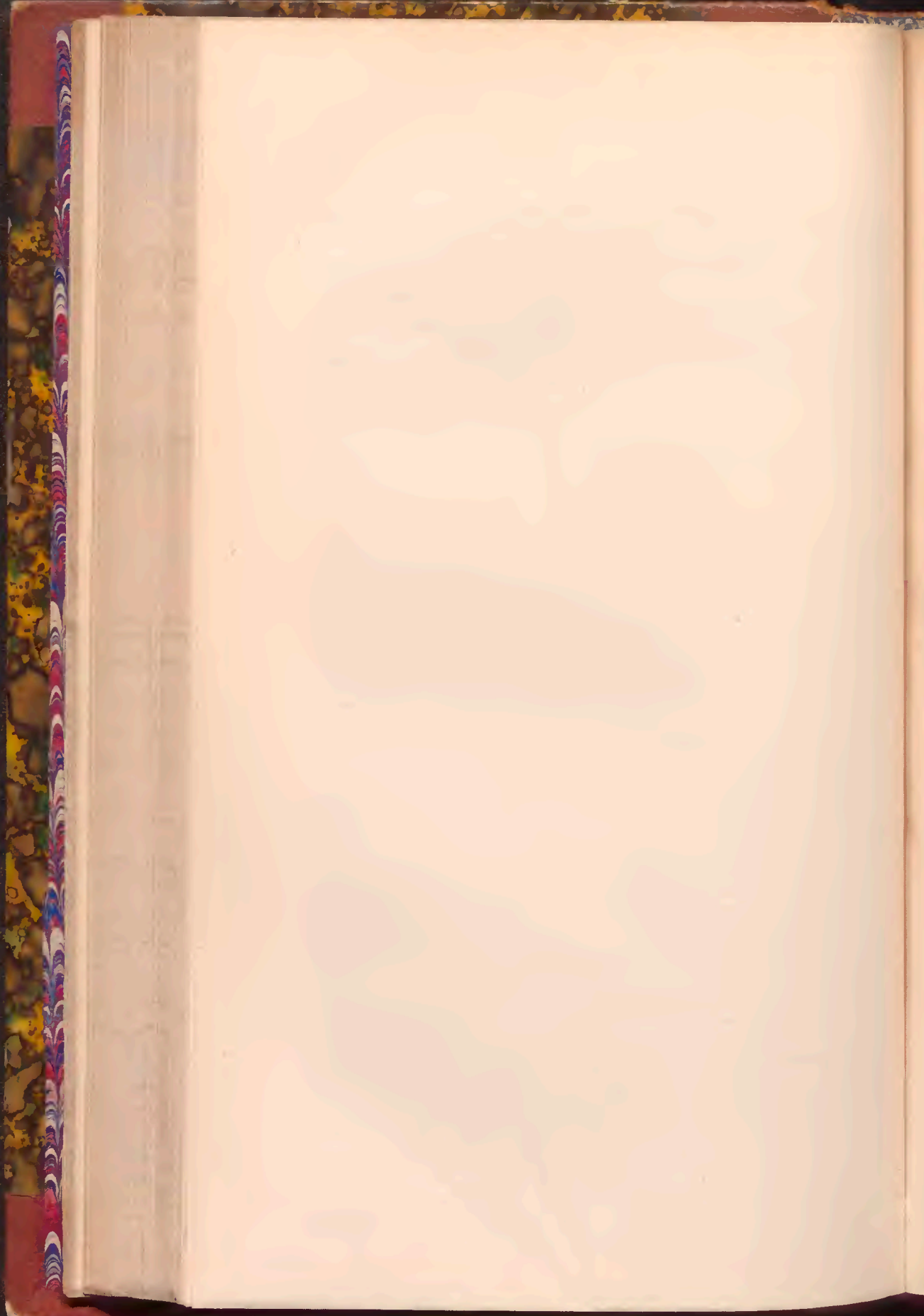
Wir kommen nun zum Schlusse unseres Berichtes. Obwohl wir überzeugt sind, daß sich noch so Manches in den Ausstellungen von Frankreich, Portugal, Ostindien u. s. w. vereinzelt vorfand, was wir zu besprechen hätten, wollen wir nur noch der Exposition der anthropologischen Gesellschaft in Wien gedenken, welche die durch die ungenügende Ausstellung von Gegenständen der prähistorischen Zeit entstandene Lücke in der österreichischen antiquarischen Ausstellung bestens deckte. Wir können zwar auf die Ausstellung von Funden menschlicher Gebeine nicht eingehen, allein das ausgestellte große Lendengehänge, bestehend aus einer verzierten Scheibe mit Plättchen und Ringen aus Bronze, Armknochen mit Bronzeverzierungen, Thongefäß-Fragmente, hauptsächlich in Böhmen gefunden, Pfahlbauten-Funde aus dem Attersee, verdienen alle Beachtung.

Fassen wir noch zum Schlusse die Bedeutung und den Nutzen dieser antiquarischen Ausstellung ins Auge, wobei wir nicht vergessen dürfen, daß dieselbe für fast jedes Land nur eine fragmentarische war, so kommen dabei mehrere Gesichtspunkte in Betracht. Der eine, aber leider nur für Oesterreich und Ungarn allein, und selbst da nur annähernd maßgebende, ist die damit erzielte Uebersicht des reichen Materiales an Denkmalen der Kleinkunst, Kunstindustrie und handwerksmäßiger, wie auch hausgewerblicher Thätigkeit von den ältesten Zeiten an bis zur jüngsten Vergangenheit, der Andere die Aufforderung und Anregung der Fachgelehrten zum tieferen Eingehen auf den geistigen Inhalt der alten Kunstproducte, wie auch die Belehrung der Sammler, nicht jeden alten Gegenstand seines Alters und verfallenen Aussehens wegen der Aufbewahrung würdig zu halten, sondern mit feinem Gefühle unterscheiden und erkennen lernen, was einer sorgfältigen Erhaltung werth ist; endlich soll diese Exposition auch in praktischer Beziehung nutzbringend werden und der Kunstindustrie, wenn auch nicht Vorbilder zur unmittelbaren Nachahmung liefern, so doch zum Studium jener Principien und Eigentümlichkeiten anregen, welche die Producte jeder Zeit und jeden Stiles charakterisiren, zur Erforschung der an denselben angewendeten Kunstweisen, zu einem Studium, das für die Läuterung des Geschmacks und für das Aufblühen der Kunst der Gegenwart und Zukunft als dessen Fundament unentbehrlich ist.

Mag mancher der Besucher ein oder das andere ausgestellte Object nur leichtthin beurtheilt, ja belächelt — und darin nur eine Rarität gesehen haben, so bilden doch alle Gegenstände zusammen eine wohl gegliederte Reihe von Denkmalen, aus der nicht ein Gegenstand entbehrt werden kann, und an deren Hand gründliche Kunst- und culturgeschichtliche Studien gemacht werden können.

Alles, was geboten wurde, gab Zeugniß von dem fortwährenden Drange des Menschen nach dem Schönen und Edlen, und wenn auch Verirrungen nicht abzuleugnen sind, fordert doch jedes Stück Achtung vor dem Geiste, der, seiner Individualität und seinem Bildungsgrade entsprechend, nach gefälliger, schöner Gestaltung und ästhetischem Werthe seines Productes strebte. Ein Zeitalter fordert das andere und jedes schöpft aus dem früheren, das ältere reicht dem jüngeren die Fülle der Erfahrungen, der eigenen Errungenschaften und die Menge des Gewonnenen, aber es überläßt ihm auch seine Mängel und Fehler zur Verbesserung. Eben diese Abhängigkeit der Geschlechter und Zeiten soll uns Ehrfurcht vor den verschwundenen Generationen, aber auch Nachsicht mit ihren Leistungen und Bewunderung ihrer, mitunter in Form und Gebrauch, wenn auch längst veralteten Schöpfungen lehren.

---



OFFICIELLER  
AUSSTELLUNGS-BERICHT

HERAUSGEGEBEN DURCH DIE

GENERAL-DIRECTION DER WELTAUSSTELLUNG

1 8 7 3.

---

BILDENDE KUNST  
D E R G E G E N W A R T.

(Gruppe XXV.)

B E R I C H T

V O N

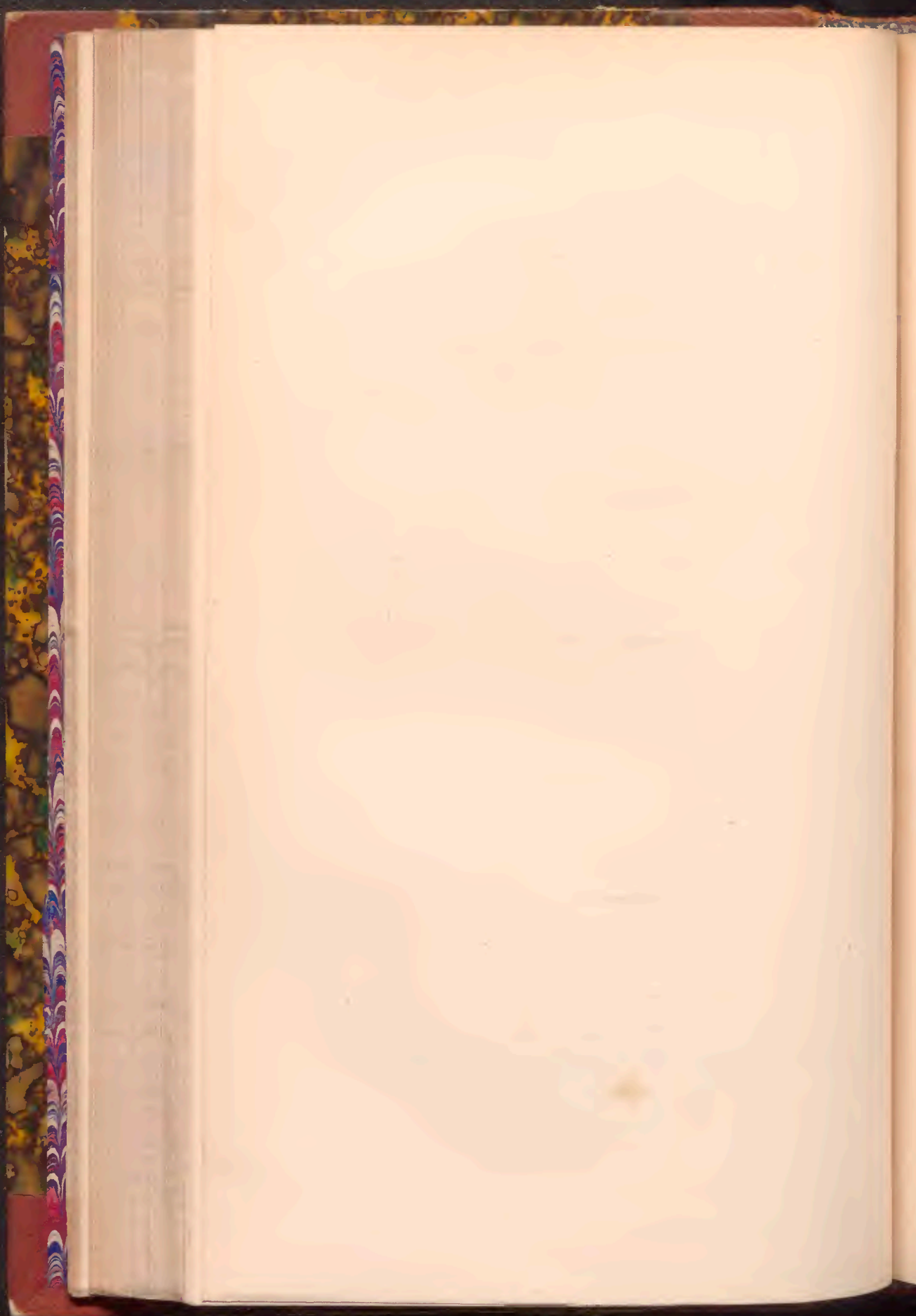
JOSEF BAYER UND JOSEF LANGL.

---

W I E N.

DRUCK UND VERLAG DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.

1874.



# DIE MALEREI.

(Gruppe XXV.)

Bericht von

DR. JOSEF BAYER,

*Professor der Aesthetik an der k. k. technischen Hochschule in Wien.*

Der gegenwärtige Kunstzustand, wie er sich in der umfassenden, für die vorherrschenden Richtungen zumeist auch bezeichnenden Ausstellung in der Kunsthalle abspiegelte, läßt sich nicht so leicht nach einfachen Kategorien des Urtheiles abschätzen. Das Gesamtbild war jedenfalls ein sehr reiches und glänzendes; aber die Frage nach dem tiefergreifenden, nachhaltigen Fortschritte in der Kunst beantwortet sich nicht allein aus dem allgemeinen Eindrücke jener Glanzerscheinung heraus.

Statistisch betrachtet, stellt sich das gegenwärtige Verhältniß der Production sehr günstig; die Kunstthätigkeit ist unzweifelhaft in vielen Händen, und demgemäß ist auch das Ausstellungsbedürfnis in der Steigerung begriffen. Gegen die 3973 Kunstwerke, welche die Pariser Ausstellung von 1867 im Ganzen aufwies, tritt die unsere mit der imponirenden Gesamtsumme von 6060 Werken aus dem Bereiche aller drei bildenden Künste auf, von denen wieder die weitaus grössere Zahl auf die Malerei entfällt. Darunter wuchs die französische Ausstellungsziffer am wenigsten, von 1043 auf 1573, weil damals schon die Production und die Ausstellungsfähigkeit gross genug war; Deutschland dagegen ist von 555 auf 1026, Oesterreich-Ungarn von 193 sogar auf 1079 gestiegen. Freilich entscheidet die umsoviel geringere Betheiligung von damals nicht in ganz gleichem Masse für das geringere Quantum der Production, namentlich da, wo es sich um die Versendung von Kunstwerken an einen fremden Ausstellungsort handelt; doch drückt immer eine so bedeutende Zifferndifferenz etwas und sogar viel, wenn auch nicht Alles aus. Wie es qualitativ um die gegenwärtige Kunstthätigkeit steht, dies hält wirklich schwer, ganz rundweg und bestimmt mit einem Worte, das man nicht mehr einzuschränken und halb zurückzunehmen braucht, zu beantworten. Die Antwort können wir nur, von Land zu Land vorgehend, mit Rücksicht auf die speciellen Kunstzustände präciser geben. Der allgemeinste Eindruck liesse sich wohl nur so aussprechen: Alles, was an der Kunst sich äusserlich lehren, üben und mittheilen läßt, was in ihr von der fertigen Hand zu Hand, weniger Jenes, was vom schaffenden Geist zum Geist übergeht, das ist in der That im regsten Fortschritt, in rühriger Entwicklung begriffen. Jene Eigenschaften, wodurch sich die

Kunst dem Publicum präsentabel macht: Leichtigkeit und Eleganz des Vortrags, sinnliche Kraft und zugleich Geschmack im Colorit, eine auf die gefällige Wirkung gerichtete Wahl des Motives und dergleichen mehr — dies Alles ist sicherer als je in der Hand und sogar in vielen Händen, und weil man solche Eigenschaften so mannigfach verbreitet und ausgebildet findet, so ist die Kunst jetzt vielleicht ausstellungsfähiger geworden, als sie es früher war. Dasjenige auch, was sogar in der Masse, bei rascher Uebersicht sofort wirkt, was kein intimeres, in stillere Betrachtung sich versenkendes Studium der einzelnen Werke erfordert, das ist in den meisten Fällen da, und die Summirung dieser Eindrücke gibt eben jenes glänzende Gesamtbild, von dem ich früher sprach. Das Uebungsfeld ist größer und weiter, der Gedankengehalt geringer und leichtwiegender geworden; ich meine da die künstlerischen Gedanken und productiven Eingebungen, nicht die sogenannten in Kunstwerken auszudrückenden „Ideen“. Wie die Dinge nun stehen, bewegt die Technik freier als je, gleichsam als Herrin im Haushalte der Kunst, aber freilich vielleicht nur aus dem Grunde, weil der eigentliche Herr, der schaffende Genius, im Augenblicke nicht zu Hause zu erfragen ist. Die dominirenden Talente im größeren Stile, welche die Richtung, die Wege der Kunst innerhalb ihres Wirkungskreises auf längere Zeit bestimmten, sind entweder nicht mehr unter den Lebenden, wie Ingres und Delacroix bei den Franzosen, oder von der Höhe ihres Schaffens abwärts gehend, wie der Belgier Gallait; den kürzlich geschiedenen Kaulbach können wir da kaum mitnennen, weil es ihm trotz seiner persönlichen großen, künstlerischen Eigenschaften nicht gelang, einen Schuleinfluss zu begründen. Nun ist die Demokratie der mittleren Talente an die Stelle der Autokratie der hervorragenden Geister getreten. Damit setzen wir die Kunstzeit des gegenwärtigen Momentes in der allgemeinen Schätzung keineswegs herab. Einmal ist die Anzahl jener mittleren Talente eine sehr namhafte, die Verbreitung eines ganz respectablen Durchschnittsmasses der Kunstbegabung sogar günstiger, als sie es während des Einflusses jener größeren, leitenden Künstler gewesen — und gerade dies entscheidet den in die Breite gehenden Fortschritt der Kunstproduction, den wir in dem oben bezeichneten Sinne mit voller Befriedigung constatiren müssen.

Wir beginnen nun unsere Umschau durch die wichtigsten Kunstländer, deren nähere Betrachtung uns eben die meiste Belehrung bietet. So ungern ich von mir selbst rede, so ist es doch an dieser Stelle nöthig, wo es sich um das Verhältniß der Persönlichkeit zur Sache handelt. Ich bin weder Kunstgelehrter im strikten Sinne, noch praktisch geschulter Kenner, und weiß recht wohl, daß man mit einer allgemeinen ästhetischen Bildung allein an die Beurtheilung eines vielfach bedingten Kunstzustandes schwer herantreten kann. Dazu kommt noch dies, daß ich, bis auf die letzten Jahre hin in provinziell eingeschränkter Stellung lebend, nichts dafür thun konnte, meinen in der Stille gepflegten Kunststudien durch Bildungsreisen, durch ein reicheres Material von Anschauung den nöthigen sicheren Rückhalt zu geben. Man kann nur im Strome schwimmen lernen, nur einer großen Menge von Kunstwerken gegenüber, die man allmählig kennen gelernt hat, künstlerisch sehen lernen, wenn man nicht in der zusammenfluthenden Fülle der Eindrücke, wie sie unsere Weltanschauung darbot, hilflos untersinken soll. Es erging mir auch selbst im Anfange nicht besser, bis ich erst nach und nach den Andrang der neuen Erscheinungen nach dem Schema meiner früheren Studien mir gruppirt und ordnete. Gewiß hätte ich die Aufgabe dieses Berichtes nie übernommen, wenn sich eine berufenerere, eine durchaus fachkundige Feder dafür hätte bereit finden lassen, was aber nicht der Fall war. Möge denn der Leser sich's genügen lassen, hier an der Hand eines eifrig und ehrlich Lernenden selbst auch zu lernen, soweit dies eben möglich ist. Und so treten wir denn, weil die heimathlichen Kunstzustände unserem Interesse doch zunächst stehen, bei unserem Rückblicke vor Allem an die österreichisch-ungarische Abtheilung der Kunsthalle heran.

## I. Oesterreich-Ungarn.

Wir waren sehr stattlich im eigenen Haufe vertreten; auch war die Anzahl des neu Producirten, oder des zwar Aelteren, aber nicht allgemein Bekannten, grofs genug, dafs man sich die Anleihe bei der modernen Abtheilung des Belvedere wohl hätte ersparen können. Dagegen wäre Wien allein ganz wohl in der Lage gewesen, der „Specialausstellung der Stadt Paris“ ein bedeutungsvolles Seitenstück gegenüberzustellen, und in Entwürfen, Farbenskizzen, Cartons ein übersichtliches Bild dessen zu geben, was an monumentaler und decorativer Malerei, in religiöser und profaner Richtung, vom Bau der Lerchenfelderkirche und des Arsenals bis auf jenen des Opernhauses, dann weiter bis auf die Banquierpaläste und Ringstrassen-Bauten hinab diese Jahre hindurch producirt worden ist. Es wäre eine solche Sammlung, in möglichster Vollständigkeit zusammengestellt, wohl eine der instructivsten Partien der grossen Kunstausstellung geworden, und hätte an sich die Illustration eines der interessantesten Capitel der modernen Kunstgeschichte abgegeben.

Es ist übrigens ziemlich schwierig, in den frischen und regsamen, aber bunt durcheinanderlaufenden Kunstbestrebungen Oesterreichs eine klare und bestimmte Ueberschau zu gewinnen. Nach grossen Gruppen lassen sie sich wohl zusammenstellen, weniger nach entscheidenden Richtungen sondern. An erster Stelle tritt uns selbstverständlich das Wiener Kunstleben entgegen, sowohl nach der Bedeutung einzelner hervorragender Künstler, als auch nach dem Quantum der Production und dem Ausgreifen in die grössere Mannigfaltigkeit der Stoffe. Den Wiener Stadt- und Modernern stellen nun die Tyroler ihre bauerlichen Sittenmaler, wie Defregger, Math. Schmidt, Al. Gabl und Andere gegenüber, die bei voller Wahrung ihrer Eigenthümlichkeit doch mit München im nächsten Schulzusammenhange stehen. Das böhmische Kunstleben, das schon seit längerer Zeit in matteren Pulsen schlägt, nährt sich an der ziemlich dürftigen Hauskost der Prager Akademie, so weit nicht die bedeutungsvolleren Talente, wie Jar. Czermak bei Gallait, Gabriel Max in München, schon bei Zeiten unter andere Einflüsse traten. Eine grosse, in der modernen Kunstwelt gar stattlich sich präsentirende Gruppe bilden die polnischen Maler; ihr Charakter ist durchaus eigenthümlich ausgeprägt, nicht sowohl was die vielfach divergirende Kunstweise, als den starken Grundzug der nationalen Empfindung, das Zusammenstreben in demselben, durch das historische Vaterlandsgefühl bedingten Stoffkreise betrifft. Selbstverständlich greift diese Gruppe weit über Oesterreichs Grenze nach Russisch-Polen hinüber; auch die Schulherkunft der einzelnen Maler mufs an verschiedenen Orten, in München, in Brüssel, wohl auch in Paris erfragt werden; gleichwohl hat Oesterreich den Bedeutendsten der Polen, Ján Matejko aus Krakau, der zudem in Wien gebildet ist, auf seiner Künstlerliste stehen, und ausserdem zählen unter den Malern, die bei Oesterreich ausstellten, H. v. Rodakowski, Walery Eljasz, Julius Koffak, Fr. Tępa zu der ansehnlich vertretenen galizischen Landsmannschaft. Ungarn, welches sich in der Kunsthalle in scharfer dualistischer Scheidung dem übrigen cisleithanischen Oesterreich gegenüberstellte, können wir in künstlerischer Beziehung durchaus nicht als volle Reichshälfte, sondern eben wieder nur als Gruppe gelten lassen, die gegenüber der polnischen um Vieles leichter in die Wagschale fällt. Dazu zeigt sich allenthalben die Dependenz der äusseren Kunstbildung von Wiener, Münchner, Düsseldorfischer Einflüssen bei unausgegohrenem volkstümlichen Naturell, das mit jenen Schuleinwirkungen oft seltsam im Kampfe liegt. Ein tüchtiges Streben tritt vielfach hervor, die Resultate stehen noch zu erwarten.

Wenn wir nun zunächst zu den Wienern zurückkehren, so müssen wir da manches wohl schon bekannte Wort wiederholen. Das Wiener Kunstwesen

ist ein gar complicirter Sammelbegriff, wie er ebenso vielfach nach anderen Beziehungen hin wiederkehrt. Es gibt so einen gewissen Kern von Wiener Originalkunst — aber was hat sich nicht sonst Alles daran gesetzt! Echte Wiener der Herkunft nach — wie Steinle, Schwind, vor allen Rahl, dann auch Canon — haben so stark nach Aufsen gewirkt, so weite Kreise ihrer nachhaltigen Wirkung gezogen, das man einige Mühe hat, sich zu befinden, das sie von hier aus selbst aus engerer Sphäre ihren Ausgang nahmen. Andere, wie Friedländer, v. Lichtenfels, Ammerling, Gust. Gaus sind mehr nur Künstler von localem Einflusse geblieben; eine ganze, nicht unansehnliche Künstlerniederlassung aus „dem Reich“, die sich hier zusammengefunden, hat wieder allmählig den nicht näher definirbaren Wiener Kunstcharakter nicht allein angenommen, sondern ihn selbst zu schaffen und vervollständigen geholfen. Und worin besteht beiläufig derselbe? Ihn bezeichnet vielleicht das leichte und rasche Erfassen mannigfacher Stoffe zunächst mit Rücksicht auf die wirksame sinnliche Erscheinung, die bequeme Art, sich auszudrücken bei etwas laxer künstlerischer Gesinnung — eine gewandte, weltläufige, selbst brillante Technik, der man allerdings nicht immer genau auf den Pinsel sehen darf, wenn sie nur ihre Wirkung erzielt. Dies gilt freilich für den immer ganz achtbaren Durchschnitt, von dem sich die zahlreichen ernstern Bestrebungen um so bedeutsamer abheben. Auch darf man die Constatirung dieses Thatbestandes nicht missverstehen. Wien ist eben eine Großstadt von außerordentlicher Bedeutung, aber ohne compacten nationalen Rückhalt; ein Centrum, in das viele Radien zusammenlaufen, aber dessen Peripherie vielfach verdämmert und schwankt. Man kann unter diesen Umständen nur ein glückliches, selbst glänzendes Zusammentreffen von künstlerischen Kräften in diesen Mittelpunkte erwarten, aber nicht ein Gesamtergebnis aus tieferer Wurzel und gefogener idealer Bestrebungen, das nur ein zusammengefasstes, großes Volkthum zu bieten vermag, und (wie wir es zu unserem Troste wenigstens sehen auch unter günstigeren Bedingungen jetzt nicht anderwärts viel besser bietet. In einem Punkte können wir in der Parallele, die wir den anderen Kunstvölkern gegenüber auf der Ausstellung ziehen konnten, völlig mit uns zufrieden sein: man hat etwas bei uns inzwischen gelernt und sogar viel, beinahe noch mehr gelehrt. Wenn auch die Wiener Kunst in die Tiefen des bedeutenden Lebens seltener hinabtaucht, und sich mehr nur an seine glänzende und wirksame Aufsenseite hält, so hat sie eben in dieser Richtung — in dem frischen Erfassen der malerischen Erscheinung, der Bemessung ihres Farbenwerthes in dem geübten Auge, in der Kunst des Malens an sich außerordentliche Fortschritte gemacht. Ein Name allein, der von Hans Makart, bedeutet in diesem Fortschritte geradezu eine Eroberung. Er vertritt da jene höchste Steigerung der specifisch Wiener Kunstanschauung, die nicht nach einer geistig großartigen, sondern nach der festlichen Erscheinung des Lebens hinstrebt, in dem heiteren Triumphe der schönen Wirklichkeit vor Allem sich wohlgefällt. Einen solchen hat uns Makart damals im Künstlerhaufe, gleichzeitig mit der Weltausstellung, in seiner „Katharina Cornaro“ vorgeführt. Es repräsentirt dieses große Gemälde in recht den farbenblühenden, sinnlichen Idealismus der Wiener Kunst, der von dem farbigen Realismus, welcher im Dienste des charakteristischen Ausdruckes steht, sehr wohl zu unterscheiden ist. Die unerfättliche coloristische Schwelgerei, die sich in der Gluth des Tons, in dem wirksamen Widerpiel und Zusammenönen der Farben gar nicht genügen kann, findet ihr entsprechendes Seitenstück in dem Bilderdrang, dem oft unruhigen Farbenschimmer der poetischen Schilderung so mancher österreichischer Dichter, von Halm bis weiter hinab auf Hammerling; auch das ist sinnlicher Idealismus in der Poesie. Uebrigens hat die Kunstform Makart's mit der historischen Gattung beinahe nichts gemein; sie ist gleichsam das Genre im Feierkleide, eine Kunst für die Festschau und den Genuss, nicht für die ernstere Stimmung und geistige Erhebung. Es liegt kein Vorwurf darin.

wenn wir diese Richtung als eine decorative bezeichnen; wo eben das sinnliche Moment in der Kunst überwiegt, gibt es aus dieser Grundlage heraus keine andere Steigerung, als zur decorativ wirkenden Composition, die ja selbst einen monumentalen Charakter annehmen kann. So wurden die Venezianer, diesen nächsten inspirirenden Vorbilder Makart's, sofort decorativ, wie sie mit ihren Compositionen ins Große gingen. Ein rascher Blick auf die Malereien des Dogenpalastes überzeugt uns ohne Weiteres davon, mögen sie nun mythologisch, allegorisch oder religiös sein; so Tizian's großes Präsentationsbild mit dem Dogen Grimani in der Sala delle quattro porte, die mythologischen Wandbilder Tintoretto's und der „Raub der Europa“ von Paolo Veronese in der Sala dell' Anticollegio, die thronenden Venezien und die „Präsentation des Siegers von Lepanto vor Christus“, ebenfalls von Veronese in der Sala del Collegio. Diese Beispiele aus der Kunstgeschichte ließen sich leicht noch häufen, aber es ist hier nicht unsere Aufgabe, ein kunsthistorisches Repetitorium zu geben. Makart's Bild paßt ebenso gut als glänzender Schmuck in eine Festhalle; nur läßt sich allerdings dagegen einwenden, daß die Huldigung vor der Schönheit, die hier der herrlichen Venezianerin, der Fürstin von Cyprien dargebracht wird, zu dem gegenwärtigen Leben keine andere Beziehung hat, als die der bloßen Augenweide. Der ideelle Gehalt in der Kunst, das was in ihr zum Gedanken spricht, kann jedem Zeitalter entstammen; die Darstellung des Festpoms ist aber eigentlich nur für die Zeit da, die das Vorbild desselben in der Wirklichkeit aufzuweisen hat.

Die Hauptgattung der Wiener Kunst ist im Uebrigen die Genremalerei, aber auch diese mehr von ihrer sinnlich-malerischen Seite, als nach der durch den Gegenstand wirkenden, nach der charakteristischen oder psychologischen Richtung. Wie Menschen und Dinge bei einer gewissen Beleuchtung, unter einer bestimmten Farbenwirkung aussehen, nicht was sie ihrem Wesen nach sind und was sich von diesem Wesen im Bilde anschaulich machen läßt — das ist's, was die richtigen Wiener Genremaler zunächst in ihrem Studio interessiert. — So hat Alois Schönn viel herungemalt, gelegentlich auch, wie in der ausgestellten „Siesta türkischer Frauen“, die französische Orientmode mit mäßigem Erfolge mitgemacht, bis er endlich mit seinen Marktscenen, feinen Fischern und Volksgruppen im Süden Posto faßte. Es ist nicht italienisches Volksthum, sondern lediglich die Lichtwirkung der italienischen Sonne, was ihn dabei anzog. Sein „Fischmarkt in Chioggia“, ein anderer im Ghetto zu Rom, dann sein Bild aus dem Belvedere „Fischer an der geneuesischen Küste“ und Aehnliches mehr sind nichts als Farbenschilderungen in grellem, unvermitteltem, fast beunruhigendem Lichte. H. Grasperger machte in einem Kunstreferat der „Presse“ die ganz richtige Bemerkung: „Sie sind nicht unwahr, diese starken Contraste, aber die südliche Natur weist auch manches gedämpftere Licht- und Farbenpiel auf, das nicht nur angenehmer wirkt, sondern auch Personen und Sachen mehr zur Geltung kommen läßt.“ Es kommt nur darauf an, ob sie der Künstler selbst zur Geltung bringen wollte, nachdem er sich einmal seinen malerischen Specialeffect ausgesunden hatte. In seinen italienischen Bildern ist Schönn vorzugsweise Farbenvirtuose, der durch einen oft übertriebenen coloristischen Reiz zu wirken sucht; dagegen zeigt er sich mit einfacheren Mitteln als ein wirklich geistreicher Beobachter und Charakteristiker in dem „Vorhof einer Synagoge“ und dem ganz vorzüglichen „Gänsemarkt in Krakau“. Ein mehr äußerlich malerisches Interesse ist es auch, welches die Vorliebe für venezianische Scenen bedingt, die meistens, wie bei Eugen Blaas als historische Costümbilder im Sinne der feinen, eleganten Farbenwirkung benützt werden; so in seiner „Dogaresse“ oder in seinem „Brautzug in S. Marco“. Auch wenn er einmal einige hübsche Wasserträgerinnen an einer Cisterne aus dem gegenwärtigen Venedig uns vorführt, ist es nicht ein Stück Volksexistenz, sondern nur die gefällige malerische Erscheinung, die er da im Bilde festhält. Ebenso wird das historische Genre meist nur coloristisch ausgebeutet: so in den Bildern des talentvollen und farbenfönnigen Wilhelm

Koller, eines Olmützers, der in Brüssel der Malweise von Leys sich angeschlossen — „Kaiser Maximilian I. bei Dürer“, „Kaiser Karl V. bei Fugger“, „Ein Gaukler des XV. Jahrhunderts“. Wir haben da nicht im historischen Sinne individualisirende Figuren und Situationen vor uns, sondern nur ein beiläufig aufgegriffenes geschichtliches Motiv als sinnlich fesselndes Farbenbild. In gleicher Weise, als malerische Zeitstaffage und Scenerie ist Koller's „Margaretha, aus der Kirche kommend“ behandelt. Ueberall in derselben Art diese reinlich und anziehend gemalten Gestalten, in feinen und klaren Umrissen, ohne Rücksicht auf die Luftwirkung wie auf flachen Plan nebeneinander gestellt, aber in der sorgfamen und geschmackvollen Durchführung trotz der angeeigneten Manier von namhaftem Kunstwerthe. Wo einmal die bewegtere geschichtliche Epifode zur Darstellung kommt, wie in Leopold Löffler's „Kaiser Rudolph von Habsburg in Lebensgefahr bei Murten“ und „Herzog Alba zu Rudolstadt“, ist die Aufgabe bei aller Anerkennungswerthen Tüchtigkeit etwas akademisch nüchtern gelöst; immerhin ist das letztere Bild von Löffler neben der Behandlung des gleichen Gegenstandes von Fr. Widemann in München entschieden im Vortheil. Das „Turnier zur Zeit Maximilian's I.“ von Fr. Ruben ist ein romantisch-historisches Sittenbild, ganz hübsch in der conventionellen Art, wie man es so malt, wenn Einem nichts Volles und Lebendiges einfällt — ein recht sorgsam ausgeführter Bilderbogen geschichtlicher Illustration. Es versteht sich von selbst, daß sich der unvermeidliche dreißigjährige Krieg, wie in jedem Salon, auch auf der Weltausstellung einfänden mußte — so in dem Bilde von Jos. v. Berres „Wallenstein, schwedische Documente verbrennend“.

Im Ganzen halten sich die Wiener Künstler dem objectiven Ernste der wirklichen Geschichte ziemlich fern; auch liegt ihrer Sinnesart die singirte Anekdote weit näher als die historische, besonders wenn jener ein theatralisch-wirksamer Zug, ein leidenschaftlich packendes Moment abzugewinnen ist. So wirkt das glänzend durchgeführte Bild von Heinrich v. Angeli: „Der Rächer seiner Ehre“, wie eine illustrierte Scene aus einem Sensationsroman; ebenso auch dessen „Verweigerte Absolution“. Das erstere Bild ist so charakteristisch und anschaulich, als es eine erfundene Situation durch die belebende Kraft der malerischen Phantasie nur immer werden kann; freilich macht es eben nur mehr den Eindruck einer sehr gut gespielten Theater Scene mit Bühnenstellungen und Bühnenleidenschaft, als eines wirklichen Lebensbildes. Auch hier tritt der Maler dem Charakteristiker, die äußere technische Vollendung der beabsichtigten pathetischen Wirkung selbst wieder in den Weg. Ganz treffend hebt da Friedr. Pecht hervor, daß der psychologische Inhalt doch nicht den Hauptreiz, den entscheidenden Vorzug des Bildes ausmache; dieser bestehe offenbar in der wirklich bewunderungswürdigen Ausführung des Einzelnen, besonders des Stofflichen. „Dabei ist der Ton von einer Feinheit, die Figuren stehen so frei, sind so von Luft umgeben, nichts tritt heraus oder bleibt zurück, daß dieser artistische Reiz über den psychologischen weit hinausgeht, ja ihn entschieden beeinträchtigt. Bei einer solchen Scene, die in raschtester Bewegung vor sich geht, da haben wir doch nicht Zeit, jedes Fältchen an den Halskrausen der Beteiligten, das Dessin jeder Stickerei an ihren Gewändern auf's ausführlichste zu studiren. Da sieht man zunächst auf die Köpfe und Hände, die Bewegung der Personen . . . und eben deshalb, weil man doch jeden Knopf und jede Litze so genau und ruhig geschmackvoll ausgeführt sieht, wie das bei sich heftig bewegenden Personen unmöglich, verliert das Ganze an Wahrscheinlichkeit; man glaubt, je länger man sie spielen sieht, immer weniger an die Geschichte.“ Es kommt hier wieder darauf hinaus, was ich schon früher hervorhob: das Interesse an der malerischen Erscheinung tritt, der Wiener Kunstweise gemäß, auch hier bei dem affectvollen Gegenstande zunächst in den Vordergrund. Der virtuose Pinsel beschäftigt sich (selbst bei der Schilderung der Leidenschaft) zuviel mit dem äußeren Menschen, statt dasjenige, was den inneren in diesem Momente erregt, überzeugend zu veranschaulichen;

der Ausdruck des Affectes beschränkt sich zu sehr nur auf die Stellung und Bewegung, auf „Geberden, die man auch spielen könnte“, und fällt eben dadurch ins Theatralische, das sich mit jener äußerlichen, technisch exacten Vollendung ganz wohl verträgt. Mehr wirklicher leidenschaftlicher Gehalt scheint in der Beichtstuhlszene Angeli's zu liegen; die Verzweiflung der händeringendenden Bäuerin, die clericale Erbarmungslosigkeit des Paters sind da, so möchten wir beim ersten Blicke glauben, sehr eindringlich zur Anschauung gebracht. Wenn wir aber näher zusehen, müssen wir hinzufügen: eindringlich wohl, aber zugleich mit einer sich vordrängenden Absicht. Der Geistliche erscheint uns, je genauer wir seine Züge studiren, wie ein Charakterspieler, der seine Rolle chargirt spielt. Es bekommt eben der Wiener Kunstrichtung nicht wohl — das sehen wir gerade bei ihren namhafteren Repräsentanten — wenn sie aus dem ruhigen sinnlichen Behagen an der Erscheinung, aus dem genießenden Anschauen und Darstellen in die Schilderung des Affectes übergeht; sie bleibt auch da sinnlich und äußerlich und erfetzt durch grelle Züge das, was ihr an Tiefe und Energie mangelt.

Jenes völlig ungetrübte, ruhige Behagen, den hellen, weltfreundigen Blick, der mit heiterer Objectivität ins Leben sieht und das frisch Angesehene, unbefangene Wahrgenommene mit bewunderungswürdiger Farbenfrische wiedergibt, besitzt in seltenem Maße Ludwig Passiny. Obgleich er derzeit dem Berliner Künstlerkreise angehört und seine herrlichen Aquarell-Meisterstücke theils der königlichen Nationalgalerie in Berlin angehören, theils sich sonst in Dresden oder in Berlin im Privatbesitz befinden, so hat er sie doch, seiner Wiener Herkunft eingedenk, den österreichischen Sälen als werthvolle Zierde zugedacht. Italien ist die Welt, in der Passiny's beobachtendes Auge heimisch ist. Seine mannigfachen Volkstypen, seine Kinder auf der Strafe und in der Schule, seine Frauen und Pfaffen stellt er unermüdet vor den Pinsel, den er mit so feiner und sicherer Meisterhand führt. Die weichere Natur des Wieners zieht es überhaupt nach dem Süden; er hat sich dort eine zweite Heimat für seine Genrekunst geschaffen, und Venedig scheint da das nächste malerische Absteigquartier, wie etwa bei Rudolf Geyling, wenn nicht eine dauernde Niederlassung zu sein, wie bei Eugen Blaas. Andere österreichische Maler gehen in Italien zunächst nur auf coloristische Abenteuer aus, wie etwa der oben besprochene Al. Schönn. Passiny dagegen ist ebenso bedeutender Colorist wie geistvoller Beobachter; ja unter den Eroberungen, die die Kunst seit jeher am Leben gemacht hat, ist die seine eine der überraschendsten und vollständigsten und zugleich eine der liebenswürdigsten. Es gibt keinen erfreulicheren Eindruck in der Kunst, als wenn ein Maler mit so klarem Gemüth und Auge sich ganz in seinen Stoffkreis einlebt und sich so einen malerischen Fonds anlegt, aus dem er bei aller bestimmten Art der Gestaltung immer etwas Neues herauszuschöpfen vermag. Er schildert uns das temperamentvolle, leicht erregte, aber in seiner Erregbarkeit gutmüthige Volk Oberitaliens und Venedigs, das für den Beobachter von Wiener Herkunft, der doch auch Temperament hat, so manche verwandte Seite darbietet. Die Fischer von der Riva dei Schiavoni oder von Chioggia, die Jungen, die in der Christenlehre catechisirt werden, die Frauen, selbst aus der besseren Gesellschaft, die sich von ihrem geistlichen Berather einen Stachel aus ihrem wunden Gewissen ziehen lassen, sie gehören Alle zu demselben lenkfamen, bestimmbaren, halbkindlichen Geschlecht, für das sich Passiny eine unvergleichliche malerische Menschenkenntniß gebildet hat, und zur Vervollständigung gehören die Volksdeclamatoren und Vorleser dazu, die ihr naives und empfängliches Auditorium mit mäßigem Aufwande entusiasmiren, die Priester geringeren oder höheren Ranges, die es klug lenken oder schlaue überlisten. Wie prächtig ist der sensationelle Erfolg geschildert, den der Vorleser in Chioggia vor seinem Publicum von Fischern und Schiffsknechten feiert. Die Volksseele offenbart sich so recht da, wo eine gemeinsame starke Erregung auf sie wirkt; in den scharf individualisirten Gesichtern spiegelt sich der Eindruck auf die mannigfache Weise; es ist gar schön zu sehen, wie in solchen Naturen, die

zunächst mit der Arbeit der Faust, mit der Handhabung der Ruderfange ihre Tage verbringen, ein naiver Idealismus aufblitzt und sich mit unmittelbarer sinnlicher Gewalt ihrer Gemüther bemächtigt. Einen nicht so vollständigen pädagogischen Erfolg hat schon jener junge Geistliche bei seinem Religionsunterrichte. Er sind freilich römische Rangen, die er in die Lehre nimmt; die heilige Stadt erzeugt ein pflügeres Knabengeschlecht. Der erbauliche Einfluss des frommen Lehrers reicht nur in die nächste Nähe; weiter hinten emancipirt sich der knabenhafte Muthwille immer ungebundener, obgleich man den Burschen dabei nicht im Geringsten gram werden kann. Ein Bild von feinstem psychologischen Reize ist die Beichtscene in der Sacristei, wo eine junge Dame offenbar sehr verlegen und zerknirscht einem geistlichen Herrn entgegentritt, dem diese Art von confidentiellen Mittheilungen aus schönem Munde nichts Neues zu sein scheint; eine ganze kleine Geschichte liegt in dem Bilde, das so köstlich aus der Beichte schwatzt. Die „Domherren im Chor“, die eben mit dem Rauchfasse feierlich beräuchert werden sind aber vor Allem ein Meisterstück feiner, schlau beobachtender Charakteristik. Eine bezeichnendere Elite höchst individueller clericaler Charakterköpfe aus der höheren Hierarchie kann man nicht wieder beisammen sehen. Und bei alledem ist der Maler keineswegs ein Satiriker; die scharf angeschaute Wirklichkeit trägt ihre leise Ironie in sich selbst, welche der Darsteller in dem spiegeltreuen Bilde auffängt, ohne sie mit Absicht zuzuschärfen. Man fühlt wohl den leichten, schmelzenden Zug heraus, mit dem er seine Gestalten im bezeichnenden Momente erfasst und fixirt; aber nirgends überschreitet seine helle und bestimmte Auffassung die Grenze der Objectivität. Und mit dieser Klarheit und sonnigen Weichheit der malerischen Anschauung vereinigt sich eine durchgebildete Aquarelltechnik, welche bei längerer Schau immer neuen Genuss gewährt.

Neben dem durchaus natürlichen Passiv treten die forcirten, wenn auch coloristisch sehr verdienstlichen Bilder Charles Herbsthoffer's nicht in das günstigste Licht. Französischer Einfluss ist in der Wahl und Behandlung der Gegenstände, wie in der auf einen sinnlichen Farbenreiz berechneten Technik wohl zu erkennen; wer aber im Sinne der Franzosen wagt und speculirt, muß noch kühner und resoluter wagen, um gleich ihnen eine blendende und sinnbetörende Wirkung zu erzielen. Eine Scene des tollsten religiösen Paroxismus, wie die auf dem „Friedhof von St. Médard in Paris“ darzustellen, ist schon an sich ein wunderlich gewähltes Thema; zudem erstarren hier die Aeusserungen des seltsamen Wahnsinnes in bloße Attituden bei höchst sauberer coloristischer Behandlung, statt sich in ein sinnlich ergreifendes Bild von wirklicher, aufgewühlter Leidenschaftlichkeit aufzulösen. Entblößte Brüste, herausgewälzte Augen und halbunmögliche Stellungen allein thun es nicht. Die anderen, kleineren Bilder, wie „Die Herausforderung“, „Eine Plünderungscene“, „Ein Duell“ erinnern stark an die französischen Rococomaler; es sind doch eigentlich bloße manörrirte technische Probleme ohne selbstständige Empfindung, die uns sofort kalt lassen. Da wurde uns denn gleich wieder recht behaglich deutsch zu Muthe, wenn wir neben dieser franzosirenden Experimentalmalerei Kurzbauer's wohlbekanntes Bild „Die ereilten Flüchtlinge“ aus unserer Belvederegalerie betrachteten; das ist so ganz ein mit liebenswürdiger Laune und schalkhafter Beobachtung vorgetragenes Geschichtchen im allerbesten Sinne des Münchner Genres. Es wäre zu bedauern, wenn die Wiener Genrekunst der Mode und dem Luxus, sowie den Gelüsten reicher Kunstliebhaber nachziehend, sich ihren deutschen Charakter entwenden liesse, und auf der Suche nach dem Pikanten dasjenige, was unserer Gemüthsart gemäß ist, aus den Augen verlore. Dann würde die Nuditätenmalerei, die bereits lange im besten Zuge ist, bei uns immer mehr um sich greifen, und jene Bacchantin, wie sie Felix nach französischer Manier ins Grüne gebettet, ihre immer zahlreichere nackte Camaraderie finden; nebenbei würde die bloße Pikanterie, wie in der Schönen, die „auf gefährlichen Wegen“ wandelt, von Josef Fux, die geschmackvolle breitcoloristische

Behandlung ohne weiteren bestimmten Inhalt, wie in dessen „Taubenopfer“, in die Hauptlinie der eleganten salonmäßigen Genrekunst treten, gelegentlich dann die oder jene in ein malerisches Costüme gesteckten Banquierjungen, die zum Namensfeste des Papa's fertig gemalt sein müssen, die würdigste Aufgabe derselben schließlich bilden. Der Geschmack der Plutokratie, obgleich sie sich ihre Kunstliebhaberinnen etwas kosten läßt, wirkte nicht im höheren Sinne fördernd auf unsere Kunst ein; den technischen Wettstreit derselben steigerte sie wohl, aber sie hohlte ihren inneren Gemüthsfonds aus. Gerade bei uns, wo vor einem Menschenalter bereits die gemüthvoll anregende Auffassung des nächsten Lebens im Genre durch Meister Waldmüller die erste verjüngende Neubelebung — früher als sonstwo in Deutschland — gefunden, läuft heutzutage die Genrekunst Gefahr, zu bloße Modemalerei zu werden. Und doch hat sie von Haus aus einen schlichten, deutschen Zug, und unsere Künstler hätten, wenn sie sich selbst recht verständen, mehr den Beruf Volksmaler als Gesellschaftsmaler zu sein. Auffallend ist in unserem gegenwärtigen Genre die gänzliche Vernachlässigung der nächsten localen Anregungen. Das Wiener Volksthum verwischt sich allmählig in seinen charakteristischen Aeusserungen, aber es ist noch Vieles sehr malenswerth, was eben nicht gemalt ist. Selbst was die Benutzung der ganz äusseren Physiognomik des Wiener Treibens betrifft, haben sich z. B. unsere Maler von dem genialen Berliner Menzel selbst den Eszterházykeller wegnehmen lassen. Es stellt sich so ziemlich nur der einzige Friedr. Friedländer, der jedoch zur älteren Wiener Schule gehört, mit seinen städtischen oder ländlichen Volks-scenen gelegentlich ein, die freilich von ungleichem Werthe sind; einmal führt er uns in dem älteren Belvederebilde vor die Hausflur des „Versatzamtes“, oder er läßt seine herrschaftlichen Jäger charmiren, seine Stelzfüße von Veteranen renommiren und dergl. mehr. Allerdings hat seine Auffassung etwas Eingeschränktes und geht im Ernst wie im Humor nicht sonderlich tief; er hat mehr gemüthliche Beziehungen als charakterisirende Kraft für den Lebenskreis und die Gegenstände, die er darstellt, aber als ein Vertreter eines Zuges, der uns im Leben und in der Kunst verloren zu gehen anfängt, immer ein namhaftes Verdienst. Von entschiedenem künstlerischen Werthe, ebenso anziehend in der Auffassung wie malerisch-zusammenstimmend in der Wirkung, waren einige ländliche Scenen von Leopold Müller: „Am Brunnen“, „Die letzte Tagesmühe“ (im Belvedere), „Drescher“ etc. Wenn wir noch Franz Rumpel's Bild „Bei der Großmutter“ und Carl Riedl's „Mittagschlächten des Pfarrers“ und „Der kleine Reconvalescent“ mit verdienter Anerkennung erwähnen, so wären wir auch nebenher mit der spärlich vertretenen humoristisch-gemüthlichen Richtung im Wiener Genrebild zu Ende.

Die köstlichen Meisterbildchen von A. Pettenkofen, deren einundzwanzig ausgestellt waren, geleiten uns über die Leitha hinüber, wo die Volkstypen und Trachten immer seltsamer und bunter werden und die Genremalerei, die ihnen ihr Studium zuwendet, endlich ganz und gar den malerisch-ethnographischen Charakter annimmt. Einem so untergeordnet naturwüchsigen Volksthume, wie dem der Czikos und Zigeuner, das mehr im Allgemeinen durch Temperament und Race, als durch persönliche Eigenschaften wirken kann, entspricht ganz das kleine Bilderformat; das Bezeichnende concentrirt sich da und das Rohe und Stumpfe tritt zurück, oder macht sich doch weniger aufdringlich geltend. Bei einer entsprechenden Vergrößerung, bei wichtigerer Behandlung der Einzelfigur spricht sich die geringe, geistige Bedeutung, der fragliche Werth des Individuellen immer unabweislicher aus und das Bild wirkt unerfreulich. Wir sehen dies an den Zigeunerinnen und Walachinen von Georg Vastay (in der ungarischen Abtheilung) trotz des coloristischen Verdienstes zur Genüge. Pettenkofen bringt alles malerisch Brauchbare und zugleich Charakteristische in seinen kleinen Gruppen- und Staffagenbildchen zur vollen Geltung; diese lagernden Zigeuner, die ungarischen Marktscenen, die im Galopp hineinleide Honvédfähre, das Rendezvous nach ländlich-sittlicher Art u. f. w., dies Alles macht den rich-

tigen, naturfrischen Eindruck, sowohl durch die rasch erfasste Beobachtung, als die geistreiche und sichere Handchrift des Pinsels. Des Charakteristischen haben wir in dieser Kleinmalerei gerade genug und verlangen da nicht nach mehr. Die ungarischen Maler geben uns aber nach dieser Richtung mehr, als nöthig und eben erquicklich ist. Im transleithanischen Genrebild geht es bunt genug und keineswegs civilisirt und säuberlich her; „ruhende Betyaren“ (Johann Gregus), verschiedene Bettler (Bela Grosz), „musicirende Zigeuner“ (Johann Valentini), treiben sich da nebeneinander umher. Am meisten energische Eigenthümlichkeit nach dieser Seite — freilich auch mehr Energie als Geschmack — zeigt Mich. Munkácsy, der magyarische Genremaler par excellence. Er steigt noch tiefer in seiner Stoffwahl herab — vom verwahrlosten Volke zum richtigen Gefindel. Mit Vorliebe malt er jenen Theil der Menschheit, der dem argwöhnischen Auge der Polizei und dem strafenden Arme der Justiz am nächsten steht. Reif für das Gefängniß oder doch für den Gemeindegottesdienst sind seine Gestalten alle; wenn nicht als Verbrecher, so kann man sie doch als Vagabunden unbedenklich einziehen. Munkácsy ist der Maler der Verlotterung und des Branntweinrausches, als solcher erscheint er auch in den ausgestellten Bildern „Nachtschwärmer“ und „Wankende Heimkehr“. Nie bringt er es zur Darstellung eines lustigen Excesses, wo der Eindruck der Verkommenheit durch Humor gemildert würde; seine allerdings geistreiche Technik, die Alles resolut und kühn hinsetzt, die düster gestimmte, ganz merkwürdige Haltung seiner Bilder, in der er, wie Dr. A. Springer richtig gesehen, den französischen Einfluß auf sich wirken läßt, als ob er Ribot's ausschwarzen und weisen Tönen gemischtes Colorit nach Ungarn verpflanzen wollte, kann uns artistisch in hohem Grade interessiren, aber nicht mit der Stoffwahl und Grundstimmung seiner Bilder veröhnen.

Indem wir uns wieder nach Wien zurückwenden, müssen wir da wenigstens im Vorübergehen der bedeutenden und geschmackvollen Entwicklung der Bildnißmalerei gedenken. Wien vereinigt einmal eine Anzahl auserlesener Talente in dieser Gattung, deren Gedeihen auch, wie in Paris und Berlin, mit den Beziehungen zu den distinguirten Gesellschaftskreisen zusammenhängt. Den repräsentativen Anstand bei Männern, die gesellschaftliche feine Haltung bei Frauen, überhaupt jenen Ausdruck der Persönlichkeit, der durch ihre Stellung zur Welt bedingt wird, wissen unsere Porträtmaler vortrefflich wiederzugeben, nicht immer die intimen psychologischen Züge, das feinere, poetisch-sinnige, oder charakteristisch zugespitzte Element der Individualität, auch da, wo es wirklich aus der Physiognomie hervorzuholen wäre. Eine elegante und effectvolle Technik vervollständigt in den meisten Fällen den salonsfähigen Eindruck der Wiener Porträtkunst. Angeli und Fr. Lenbach treten da mit einer Reihe glänzender Leistungen in den Vordergrund; ihre beiden Kaiserbildnisse brauchen wir an dieser Stelle einfach nur zu erwähnen, da ihre vergleichende Besprechung schon als Zeitungsstoff in den Weltausstellungstagen sich erschöpfte. Neben seinem Meister Amerling trat uns J. M. Aigner wieder als der langbewährte Bildnißmaler von feinem künstlerischen Gefühle und geschmackvoller technischer Durchbildung in drei ausgestellten Porträts entgegen. Lafite, Schrotzberg, Gustav Gaul, Ar. Oeconomio brachten ihre eigenthümlichen Vorzüge und Manieren in bezeichnenden und werthvollen Leistungen zur Geltung. Ed. Charlemont stellte ein Bildniß zweier Knaben in der malerischen Tracht des XVII. Jahrhunderts aus, anmuthig und zwanglos in der Stellung und von großem coloristischen Reize.

Das Kriegsbild war in der österreichischen Ausstellung nicht zahlreich vertreten. Die militärischen Actionen, wie sie Sigm. l'Allem and mehr mit scharfem Auge für das Detail als mit Wiedergabe des Totaleindrucks des entscheidenden Gefechtes zu veranschaulichen pflegt, sind bekannt genug. Wir sahen hievon wieder drei meisterhafte Proben, „Die Erstürmung des Belvedere in der Schlacht bei Custoza (1866)“, „Die Schlacht bei Caldiero (1805)“ und „Die Schlacht bei Kolin“, theils

im Besitze Sr. Maj. des Kaisers von Oesterreich und Sr. kais. Hoheit des Erzherzogs Albrecht. Deutlich und bestimmter drückt sich das Kampfgewühl und die kriegerische Leidenschaft in den Schlachtbildern von Wilhelm Emele aus: „Die Schlacht bei Würzburg (1796)“, „Die Schlacht bei Nerwinden (1793)“, „Reitergefecht bei Langenbruck (1806)“, der für große Choc's der Cavallerie eine glückliche Art bewegter und zusammenfassender Darstellung hat. Von Blaas, dem Vater waren die geistreich entworfenen Farbenskizzen von seinen Schlachtfresken im Arsenal ausgestellt. Der Marinekampf fand eine glänzende künstlerische Vertretung in Bononachi's „Seefchlacht von Lissa“.

Die nähere Würdigung der Leistungen in der Landschafts- und Thiermalerei, im Architekturstück und dergleichen entzieht sich einem zusammenfassenden Kunstberichte der das Bild des gegenwärtigen Kunstlebens nur in großen Umrissen wiedergeben, und blos bei einzelnen Erscheinungen, die, eine Richtung bestimmend, in den Vordergrund treten, länger verweilen kann. Das rasche Wechselnde in der Kunst; die deutlicher wahrnehmbaren Veränderungen und Fortschritte in derselben gehören zunächst den Darstellungen des bewegten Menschendaseins an. Auch ist die Landschaft vor Allem eine zu stille Gattung für die große Kunstfenerie auf einer Weltausstellung; so etwas genießt man ruhiger und mit gefamelterem Sinne im Schönbrunnerhaufe oder bei den Ausstellungen im Künstlerhaus. Allerdings war die österreichische Landschaftsmalerei gleich den übrigen Kunstgattungen sehr würdig und wirksam auf der Ausstellung vertreten. Mannigfach genug stellt sich das Naturbild der österreichischen Länder dem Auge des Malers dar: wir haben den Wald und das Mittelgebirge mit seinen stilleren landschaftlichen Reizen, die hochaufgethürmte Alpenwelt, die breithingespante Ebene der ungarischen Puszten, die pittoreske Küste und das hochaufräufende Meer. Und unsere Landschaftler stellen ihre Studien vielseitig und umfassend genug an, um sich wenigstens ein gutes Stück dieser unerföpslichen Anregungen zu Nutzen zu machen.

Anspruchslos in der Wahl des Motivs, aber sehr fein und stimmungsvoll in der Naturauffassung zeigte sich Ed. von Lichtenfels in seinen Bildern „An der Donau“, „Dorfpforte aus Niederösterreich“ und den „Motiven aus Lundenburg“. A. Ditscheiner's „Moorgegend“ und „Secufer“ zeigen eine liebevolle Naturbeobachtung bei großem coloristischen Verdienste. L. Halaszká hat den malerischen Gebirgsinn, er ist bei Salzburg und am Attersee zu Hause, aber brachte uns daneben auch eine gute „Fähre am Main“; Hansch ist ein trefflicher Maler des Hochgebirges, in das er uns wieder in seinem „Gebirgsbach“ und seiner „Gebirgswildniß“ führte, um uns dann in einem vorzüglichen Bilde den weiten Blick auf die hohen Tauern mit dem Wiesbachhorn und dem Großvenediger zu eröffnen. G. Seelos wählt seine Motive in Südtirol; er brachte Partien aus Meran und dem Eggenthal und ging von da hinab bis an die Küste von Genua; O. Bermüller trat uns in seinen ebenso poetischen als malerisch vorzüglichen Alpenbildern „Ein Friedhof in der Natur“, „Blick auf den Montblanc“ und „Am Bodensee“ mit seiner wohlbekannten Meisterschaft wieder entgegen. Eugen Jettel nimmt unter den Wiener Landschaftlern einen ganz vorzüglichen Rang ein; sein „Motiv von Hintersee“, die „Viehweide am Wasser“, und vor Allem die „Partie an der Küste von Dieppe“ zeigte ebenso feine stimmungsvolle Auffassung, wie sein hohes coloristisches Talent. Auch Rob. Rufs zog es wieder einmal nach den holländischen Canalanfichten und Windmühlen hin; es ist zunächst der äußere malerische Reiz, die decorative Wirkung der Vedute, durch welche er da mehr mit wohlberechneten, als mit empfundenen Mitteln, aber in ganz glänzender Weise zu wirken weiß. Sein „Schloßhof bei Burgeis in Tyrol“ ist aus dem Belvedere bekannt. Em. Schindler findet sich, was wir nur loben können, nicht veranlaßt, in die Ferne zu schweifen, da das Gute doch so nahe liegt; er bringt doch einmal auch das herrliche Stück Landschaftspoesie, das uns so knapp vor der Nase liegt, die Partien aus der Praterau, in trefflicher Weise zur Geltung; so in den Bildern: „Am Kaiserwasser“ „Am Landungsplatze“

Unter den ungarischen Landschaftern ist zunächst Victor Meszöly in München hervorzuheben; er hat einen „Plattensee im hellsten Morgenlichte“ ausgestellt, ein eigenthümlich frisches, wirkungsvolles Landschaftsbild.

Jener kleineren naturalistischen Landschaft, die sich zunächst dem Bildermarkte zuwendet, hätte die Landschaftscomposition im großen monumental-decorativen Sinne, wie sie bei uns der hochbegabte Rahl'schüler Jos. Hofmann in eminenter Eigenthümlichkeit vertritt, gleichfalls auf der Weltausstellung gegenübergestellt werden sollen, um das Bild der österreichischen Kunstbestrebungen auch nach dieser Seite hin zu vervollständigen. Ich weiß es nicht recht, warum die Bildertilogie Hofmann's, die er in einer etwas seltsamen Künstlergrille „Drama. Tragödie und Idylle“ überschrieb (also ein Stück Gedankenmalerei in Landschaftsform), aus der österreichischen Abtheilung exilirt war und sich damals in den Saal der Handelsakademie zu einer wenig dankbaren Separatausstellung zurückziehen mußte.

Unter den österreichischen Thiermalern ist der Wiener Otto von Thoren, der sich in Paris aufhält, sichtlich von Troyon's Auffassungsweise und Manier beeinflusst. Seine „Kühe, von Wölfen angefallen“ sind aus dem Belvedere, seine „Nähe des Wolfes“ aus der Akademie der bildenden Künste bekannt; sonst brachte er noch mehrere vorzügliche Bilder zu selbstbewussten hohen Preisen, in denen das Thierstück in die Stimmungslandschaft wirksam hinübergewonnen ist. Jos. v. Berres der mehrere sehr gute Bilder ausstellte („Ungarischer Pferdemarkt“, „Hundeporträt“, „Neapolitanische Ochsenhändler“, „Römische Pferde an der Tränke“) zeigt sich der Manier Thoren's ziemlich verwandt, cultivirt aber mit Vorliebe das Rind und das Pferd; G. Ranzoni verbindet wieder die landschaftliche Stimmung der Pusztafläche oder des Buchenwaldes glücklich mit der Beobachtung des Treibens der Schafheerden. C. Bühlmeyer's schönes Bild „Abtrieb von der Alpe“ kannten wir aus dem Belvedere; X. Huber brachte Pferde, Kühe, Schafheerden mit guter Landschaft dazu, sowie der Salzburger Pausinger wieder das Leben der Gemsen und ihre Jagdbedrängnis mit Vorliebe studirt hat.

Es ist nun Zeit, daß wir uns wieder zu der großen Malerei zurückwenden, die sich auf der österreichischen Abtheilung in Entwürfen, Cartons und Zeichnungen mehr nur als Gast, denn als Hausgenosse eingefunden hat. Vom Altmeister Josef Ritter v. Führich sahen wir abermals drei Cartons zu seinen großen, feierlich stilvollen Fresken in der Lerchenfelder Kirche, dann eine neuere hochbedeutende Leistung von ihm, die „Geschichte des verlorenen Sohnes“ in acht Blättern, im Besitze der Kunstakademie. Man sieht in dem letztgenannten Cyclus, daß seine bedeutende, im geweihten Banne einer streng bedingten religiösen Anschauung eingeschlossene Idealwelt mit dem Alter nichts an productiver Kraft, an Reinheit und Adel des Umrisses einbüßt. Sein längst bekanntes Belvederebild „Maria's Gang über das Gebirge“ hießen wir gleichfalls inmitten des profanen Welttreibens der Ausstellungskunst mit herzlicher Verehrung willkommen. In dieser religiösen Idylle liegt soviel echte Schönheit und Poesie, daß auch ein minder orthodoxes Herz, wie das des Meisters und seiner Partei, sich davon innig ergriffen fühlt. Führich's Schüler, L. Mayer, hat ein älteres Bild, „Jerusalem nach dem Tode Christi“, ausgestellt, das sich durch eine ergreifende poetische Stimmung hervorthut, während sein großer „Ecce homo“ auf der Weltausstellung nicht sonderlich Figur machte. Der Herr sieht bei den religiösen Darstellungen vielleicht nur auf das Herz, doch wir profanen Menschenkinder und Kunstfreunde möchten in der Farbe und künstlerischen Anordnung da auch etwas Erfreuliches zu sehen bekommen. Um nun zu Führich's weltlichem Gegensatze in der großen Malerei überzugehen, so sei hier der Schule Carl Rahl's gedacht, die freilich der Ausstellung fast ganz fern blieb. Als ein Ehrenkenmal an den außerordentlichen Meister wurden seine Farbkizzen zu dem Fries für die Universität von Athen zur Schau gebracht, und von seinen Schülern war außer den Ungarn Than und Lotz zunächst der hochbegabte, der Kunst allzu früh entrißene Ed. Bitterlich, mit seinen Cartons für

den Vorhang im Opernhause und den decorativen Entwürfen für das Palais Guttmann, dann Christian Griepenkerl mit der Aquarell-Studie seines Hochzeitzuges des Poseidon und der Amphitrite und vier Entwürfen zu den Wandmalereien im Sitzungsfaale zu Athen sehr bedeutsam vertreten.

Von den älteren Meistern, an deren Namen sich bereits ein kunsthistorischer Begriff knüpft, hatte sich Ed. Steinfeld unter den Aquarellisten eingefunden; er erzählte uns in seiner Weise, mit sinnig feiner Auffassung die Geschichte des Kaufmannes von Venedig, aber mehr als ein naiv romantisches Märchen, wie als eine malerische Wiedergabe des Shakespeare'schen Stückes.

Dem historischen Stile, weniger was den Gegenstand, als die Art der Behandlung betrifft, gehören nun auch die großen Bilder von Canon an, die sich jedenfalls den hervortretendsten Kunstercheinungen der Weltausstellung anreihen. Er ist ein Künstler von großer, allerdings gesuchter Eigenthümlichkeit; man merkt bei ihm sofort die Absicht, seine Bilder gleich als Galleriewerke von der Staffelei herabzunehmen. So tritt denn Canon gewissermaßen in eine nachträgliche Concurrenz mit den alten Meistern und reproducirt mit kluger Berechnung der Wirkung ihre Technik und Manier — freilich weniger in Rücksicht darauf, wie sie unter dem Pinsel wirklich entstanden ist, als wie sie nach der Hand aussieht. Es hat denn auch, wie Fr. Pecht bemerkt, das Colorit seiner sämmtlichen Bilder „etwas Gläsernes und Gelbes, als ob ein dicker, alter Firnis auf ihnen läge“. Ich halte diese Richtung für bedenklich, obgleich Canon mit einer stark ausgeprägten künstlerischen Individualität für sie einsteht. Das Beste, was man von den classischen Schöpfungen der älteren Malerei sagen kann, ist dies, sie sähen aus, als wären sie heute gemalt; für zweifelhafter halte ich den Vorzug eines modernen Werkes, von dem man behauptet, es sähe einem venezianischen oder flandrischen Bilde frappant ähnlich, bis auf die zur Täuschung mitgehörige Umbildung des Colorits durch die Zeit. Canon schließt sich übrigens nicht nur in der Technik, in dem Streben nach Kraft und Tiefe der Farbe (doch ohne jene seiner empfundenen Vermittlungstöne, welche immer ein Geheimniß der originellen Meisterschaft bleiben) gewissen classischen Vorbildern an — er thut es auch in dem künstlerischen Gedankenzuge, in der ganzen Weise der Composition. So ist denn sein großes Bild, „die Loge des heiligen Johannes“, welches einen Ehrenplatz im Centralsaale einnahm und nun dem Belvedere angehört, etwa in der Weise einer Santa conversazione oder eines religiösen Ceremonienbildes aus der besten italienischen Kunstzeit zurechtgedacht. Erst bei näherer Betrachtung sehen wir, daß das vermeintliche Altarblatt eine moderne Aufklärungs-Idee mit den Ausdrucksmitteln der alten religiösen Kunstconvenienz symbolisirt. Neuen Wein gießt man nicht in alte Schläuche — der Spruch aus dem Evangelium gilt auch hier. Ist ein moderner Inhalt malerisch auszudrücken, so sei auch die künstlerische Ausdrucksweise, die Art der Symbolik, ebenso der technische Vortrag ein solcher, daß man es fühlt, der ganze Gegenstand des Bildes sei nach Stoff und Form aus der modernen Empfindung frisch und ursprünglich emporgestiegen. So wie Canon das Bild gemalt hat, macht es trotz des würdig-ernsten, feierlichen Aufbaues seiner Composition eher den Eindruck absichtlich geistreicher Täuschung, gleichsam eines rationalistisch gefälschten Altarblattes — es wirkt mit einem Worte nicht überzeugend, sowie auch den einzelnen, rein figurirenden Gestalten die innere Beseelung fehlt. Zuletzt kommt man auf die Vermuthung, der Künstler suche zu seinen technischen Experimenten die Stoffe, nicht umgekehrt zu den Stoffen, die ihn erfüllen, den entsprechend technischen Ausdruck. Sein „Rüdenmeister“, „Der Fischmarkt“, der „Page“ und die „Früchteträgerin“, die ebenfalls ausgestellt waren — jedes dieser Bilder geistreich durchstudirt und von merkwürdiger, kühner Energie der technischen Behandlung — gehören, wie die geistlichen Herren in der Loge St. Johannis in dieselbe Gattung der mehr künstlichen, malerischen Probleme.

Nur im Vorübergehen kann ich hier der sehr spärlich vertretenen Gruppe der böhmischen Maler gedenken, die sich im Ausstellungsgedränge so ziemlich verlor. Chr. Ruben hat zu seiner Zeit, als er noch Akademiedirector in Prag war,

eine gewisse akademische Richtung im Münchener Sinne, freilich formal-kalt und ziemlich abgestanden, dahin verpflanzt und diese nicht eben fruchtbaren Einflüsse scheinen noch immer nachzuwirken. Es hat sich dort eine matte, historisirende Richtung festgesetzt, die zwischen energischem Naturalismus und höherem Styl akademisch in der Mitte hängt und schwebt; selbst tüchtige und edel angelegte Talente, wie Carl Swoboda, von dem „Die besiegten Mailänder vor Kaiser Barbarossa“ ausgestellt waren, konnten sich davon nicht recht frei machen. Einen eigenthümlicheren Weg schlug später Jos. M. Trenkwald ein, obgleich er aus ähnlichen Schuleinflüssen seine künstlerische Herkunft leitet. Sein großes Bild „Leopold des Glorreichen Rückkehr vom Kreuzzuge“, welches sich jetzt im Belvedere befindet, hat eine Menge äußerst fein empfundener Einzelheiten, während er auf den eigentlich historisch-dramatischen Zug, auf die zusammenfassende Einheit des Eindrucks fast ausdrücklich verzichtet. Es ist ein echtes Historienbild der romantischen Gattung, von einer mehr in erzählender Art sich ausbreitenden Composition die sich in der liebevollsten Ausführung der einzelnen Episoden mit sinnigem Behagen ergeht. Sonst bleibt von den Prager Malern nicht viel zu berichten. Em. Lauffe schlug mit dem Bilde „Graf Eberhard der Greiner, der seinen Urenkel nach der Schlacht bei Dillingen begrüßt“ (im Kaiserpavillon ausgestellt) in die akademisch-historisirende Hauptrichtung der Prager Schule, aber nicht ohne namhaftes Talent und eine gewisse Frische und Kräftigkeit des Vortrages. Von dem der Kunst lieber durch den Tod entrißenen, trefflichen Porträtmaler Johann Brandeis sahen wir ein vorzügliches, scharf bezeichnetes Bildnis. Guido Mames hat ein anziehendes Talent fürs Genre, das sonst in der Prager Schule sehr wenig gepflegt wird; eben Victor Barvitius. Jos. Helliich malt nach einer langweiligen, aber erbaulichen Schablone, die ihm für Stil gilt, religiöse Historien; etwas Aehnliches, wie dieser in seinen Kreuzwegbildern, thut auch Anton Jedlitzka in seinen „Werken der Barmherzigkeit.“ Fr. Sequens (gegenwärtig in Rom) hat sich, wie wieder seine letzten „Verkündigung Maria's“ zeigt, fast unrettbar in die Vorbilder Pietsch's und der älteren Sienefer verchaut.

Eine starke Neigung zur Geschichtsmalerei, mehr von nationalen Instincten als einem künstlerischen Programm ausgehend, finden wir sowohl bei den Polen als bei den Ungarn. Jene werden nicht müde, ihr politisch zerstücktes Vaterland im Bilde wenigstens als Ganzes wieder herzustellen, den Ruhm und die schweren Leidenszeiten desselben mit aller vergegenwärtigenden Kraft der Farbe und der ausdrucksvollen Charakteristik neu auferstehen zu lassen; bei ihren magyarischen Nachbarn, deren nationale Landespolitik ebenso in ihrem stark ausgeprägten, special historischen Bewusstsein wurzelt, nimmt dieser Cultus der geschichtlichen Erinnerungen, wie eine malerische Festfeier der politischen Verjüngung Ungarns, sogar einen officiellen Charakter an; so insbesondere in dem Compendium der ungarischen Geschichte in Bildern, das Lotz und Than für das Treppenhaus des Nationalmuseums entworfen haben und welches gerade von Attila bis auf Kossuth hinabreicht. Künstlerisch steht aber die historische Elegie der Polen jedenfalls höher als der nationale Geschichtspanegyricus der Magyaren, aus dessen bildlicher Darstellung man förmlich die Elfenrufe herauschreien hört. Wie quantitativ stark außer jenen sehr tüchtig und achtenswerth, wenn auch etwas conventionell gezeichneten Stiegenhaus-Compositionen die Recapitulation der Landesgeschichte in der ungarischen Kunst sonst noch vertreten ist, zeigt schon ein flüchtiger Blick in den Katalog. Da wäre z. B. das Bild: „Tölöki im Schlosse Arva, seinen Sohn zur Flucht drängend“ von B. Székely; „Ladislaus Posthumus unter Cilly's Bevormundung“ von demselben; „Nach der Marchfelder Schlacht“ von Moriz Than; „Die letzten Momente der Feste Szigeth“ von Fr. Weber; „Gabriel Bethlen unter seinen Gelehrten“ und „Georg Dozsa, der Freiheitsmartyrer“ von V. Madarász. Allenthalben fehlt es da an der künstlerischen Sichtung und Auslese des Gegenstandes, ebenso an der dramatischen Concentration des bedeutsamen Momentes. Das stofflich-patriotische Interesse ist durchaus entscheidend: Alles erscheint ohne Unterschied

malenswerth, was sich zu irgend einer Zeit in Ungarn zugetragen hat. M. Than, der in der Schule Rahl's etwas gelernt hat, macht wohl auch hier eine rühmliche Ausnahme und hat in der That ein Gefühl für dasjenige, was der historische Stil bedeutet. — Wenn wir uns jetzt zu den Polen zurückwenden, so nimmt da freilich Jan Matejko eine durchaus eminente, eigenthümliche Stellung ein. Wir können ihn den malenden Epiker der vaterländischen Geschichte seines Volkes nennen; er hat dem historischen Leben desselben wie Keiner auf den Puls gefühlt. Ohne alle formalen Stilrückfichten geht er direct auf den Gegenstand los und faßt ihn mit energischer Hand; er ist der Charakteristiker oder, wenn ich so sagen darf, der Physiognomiker der polnischen Geschichte und sieht den Königen, den Magnaten, den Starosten und den Pfaffen seines Vaterlandes auf Jahrhunderte zurück scharf ins Gesicht, als ob sie leibhaftig vor ihm ständen. Obgleich in leidenschaftlicher Theilnahme, in Liebe wie im Schmerz ganz in dem Gegenstande befangen und dahingekommen, den er schildert, völlig ein subjectiver Parteimaler durch und durch — hat er doch eine Schärfe und Bestimmtheit der Charakteristik, eine ganz aufsergewöhnliche Energie der Gestaltung, mit der er Menschen und Vorgänge in fast beängstigender Nähe vor unsere Augen rückt. Er verräth uns die intimsten Züge des polnischen Volkscharakters und deutet ihn, legt uns ihn im Bilde aus, ohne es eben zu beabsichtigen; wir, die wir als ruhigere Beschauer vor jenen großen, figurenreichen Haupt- und Staatsactionen aus der polnischen Geschichte stehen, sehen dann in diesen leidenschaftlich unstätten oder unklar hinbrütenden Blicken, in diesen Stirnfalten und Gebärden den Schicksalszug, der durch die Erlebnisse des ganzen Volkes bis zu seinem staatlichen Ausgange hindurchzieht.

Etwas Dumpfes und Gebundenes, in der Intelligenz sowohl wie im Willen, geht durch jene Charaktertypen; man liest es in ihren Mienen, wie bei dem Nationalhelden Stephan Bathory in der Scene mit den Gefandten Iwan des Grausamen heraus, das sie im entscheidenden Augenblicke, selbst auf der Höhe glänzender Erfolge, nicht das Schlagwort des richtigen Entschlusses in ihrer Brust finden werden. Da tritt die schlangenkluge Vermittlung, welche die Wirkung der That im letzten Moment abzuschwächen und zu fälschen versteht, sofort in ihr Geschäft ein; so hier der geistvoll charakterisirte päpstliche Legat, der mit den feinen, segnenden Diebsfingern so geschickt den Erfolg des Schwertes aus den größten Theile wieder zu entwenden weiß. In der That sind eben dieselben Polen, die wie die Palatine, Magnaten und Landboten des Reichstages auf einem anderen Meisterbilde Matejko's, sich von der Predigt eines rhetorischen Jesuiten, des Scarga, so kinderweich zerknirschen ließen, gelegentlich der Ueberlistung eines diplomatischen Jesuiten, wie jenes Antonio Possivini, immer zugänglich gewesen. Die kirchliche Abhängigkeit, ein so bezeichnender Zug in dem Staatsleben Polens tritt fast überall in den Bildern Matejko's heraus: so auch in der „Union der Polen und Lithauer zu Lublin“ (1569), einem ceremoniellen Staatsact, der mit allem erdenklichen religiös theatralischen Pomp in Scene gesetzt ist, wo die Verbindung des kirchlich-feierlichen mit einem naiven politischen Pathos, das Weihevoll und Aufgeregte so durcheinander gehend fast schon einen kindisch barbarischen Eindruck hervorrufen. Aber gerade in dieser charakteristischen Wiedergabe ist das große Gemälde durchaus meisterhaft, und das Festliche der Situation gibt auch der Farbenpracht Matejko's den Anlaß, hier in ihrer vollen intensiven Kraft sich zu zeigen, obgleich er die Technik hier noch nicht mit so freier Meisterei beherrscht, wie auf seinem Bilde von Stephan Bathory. Auch als Colorist ist übrigens Matejko zunächst Charakteristiker; die Farbe, so glänzend und kräftig sie bei ihm leuchtet, ist bei ihm Ausdrucksmittel, nicht eitel Selbstzweck; sie gehört eben mit zur sinnlichen Erscheinung der an sich so bunten farbenprunkenden polnischen Geschichtswelt, die uns der Künstler von innen und außen so wahrheitsgetreu vorführt.

In der Art, wie er seine Technik handhabt, zeigt sich wohl auch der kühne aber auch unruhige Zug seines echt nationalen künstlerischen Naturells; so bringt

er denn seine glänzenden Vorzüge nie ganz ins Gleichgewicht. Er hat von dem Warfchauer Reichstag von 1773 in unserm Belvedere bis auf seinen Stephan Bathory, wie ein kundiges Urtheil (von Fr. Pecht) über ihn befragt, die bedeutendsten Fortschritte in der Ausprägung der Charaktere, des Individuellen gemacht, aber zum Theil auf Kosten der GröÙe der Auffassung; das „Gypferne“ in der Färbung, die violetten kalten Lichter, die noch eines feiner vorzüglichen Frauenporträts auf der Ausstellung zeigte, wäre überwunden; dafür ist die ganze coloristische Behandlung fleckig, haltungslos und unruhig geworden, jedes Detail scheint ohne Unterordnung nur für sich da zu sein, Alles schreit durcheinander und von Harmonie und Stimmung ist kaum mehr die Rede; zudem bekommt im „Bathory“, wo zu den Farben noch das Weiß des Schnee's blendet und es auf dem Bilde fast keine Schatten gibt, das Ganze dadurch beinahe etwas Gobelintartiges. Indefs sind dies bei alledem beneidenswerthe Fehler, so auffallend sie immerhin sein mögen, und gehen aus einer ausnehmend malerischen Kraft hervor, die nur ihr Maß sofort nicht zu finden weiß; wenn Matejko auch wirklich die edle, strenge Plastik seiner Form über der einseitig entwickelten Energie der coloristischen Gegensätze einigermaßen vergessen zu haben scheint, so dürfte er wohl auch seine achtungsvollen Tadler bald wieder mit einer neuen, ausgeglicheneren Wendung seiner Technik überraschen. — Seine Porträts, deren mehrere von hohem eigenthümlichen Werthe ausgestellt waren, haben denselben scharf ausgeprägten nationalen Zug, wie seine historischen Typen, ja sie sind wohl noch subjectiver gefasst als diese. Ein gutes Stück polnischen Gemüthslebens ist in diese originellen Bildnisse durchgängig verfenkt. Matejko malt eben das Vaterland wenigstens als Stimmung zu Allem mit, was er malt.

Neben diesem glänzenden Talente nehmen nun die anderen Maler der galizischen Landsmannschaft eine zum Theil zwar sehr achtungswerthe, aber doch untergeordnete Stellung ein. Unter den Zeichnern und Aquarellisten hatten sich mehrere derselben mit sehr schätzenswerthen Leistungen eingefunden: so Julius Koffak und Valery Eljasz aus Krakau, Fr. Tępa aus Lemberg. Der Erstere, wohl der Bedeutendste, wirft Reiterattaquen und Kriegsepisoden in glänzender und geistreicher Aquarelltechnik aufs Blatt; Eljasz verherrlicht die Waffenthaten Kosciuszko's, und Tępa schildert in neuen Genrestudien galizische Bäuerinnen, ackernde Bauern und polnische Juden. Zum Schlusse hebe ich, da ich eben bei den Zeichnern angelangt bin, noch ein sehr beachtenswerthes Talent in der ungarischen Abtheilung hervor, das einen ziemlich selbstständigen, wenn auch etwas abenteuerlichen Weg geht; es ist Mich. Zichy, der eine ganze Reihe von Kohlen-, Sepia- und Bleistiftzeichnungen, drei Aquarelle, und außerdem zwei Car.ons („Christus und die Priester“, dann „Luther und der Papst“) ausgestellt hat. Es arbeitet in ihm ein gährender Compositionsdrang, der mitunter die seltsamsten Blasen treibt, aber sich vielleicht zu wirklicher Bedeutung herausklären dürfte, wenn zu der Kühnheit des Gedankenwurfs noch die Bildung des künstlerischen Gefühles, der Sinn für den Adel der Contour hinzuträte. Ohne dieses bleibt das GröÙe der Kunst nur in der Intention stecken, und der effective Eindruck, der wirklich erreicht wird, ist nur der der Bizarrerie.

## II. Deutsches Reich.

„Die bildende Kunst hat in Deutschland seit der letzten Weltausstellung zu Paris 1867 durch den politischen und materiellen Aufschwung des Reiches einen gewaltigen Zuwachs an Aufgaben und glänzende Mittel zur Ausführung erhalten. Zur augenblicklichen Befriedigung des plötzlich erwachten Bedürfnisses nach festlicher Pracht hat sich die bloÙe Ausdehnung der vorhandenen künstlerischen Elemente nicht als ausreichend erwiesen. Man sucht nach reicheren Ausdrucksmitteln, als die seit dem Anfang des Jahrhunderts herrschende knappe Formenstrenge des Classicismus sie gewährt. Die decorative Malerei und Plastik, auf lange hinaus völlig

vernachlässigt, werden zu frischem Leben erweckt. . . Für die Malerei und Plaflik überhaupt hat der zunehmende Reichthum den Vortheil gehabt, daß sich das Bedürfnis, Kunstwerke zu besitzen, in überraschender Weise gesteigert hat. Die alten Kunstvereine haben ihre unterstützende Wirksamkeit zum größten Theile einstellen können; statt der sonst gewöhnlichen Gypsmodelle zeigen die Ausstellungen fertige Arbeiten in Marmor und Erz. Die ältere Richtung, welche sich mit einer gedankentiefen Erfindung begnügen zu können glaubte, ist verschwunden; man fordert tüchtige Ausführung und volle malerische Erscheinung des Bildes, in der Sculptur genaues Verständniß und sichere Beherrschung aller Mittel.<sup>4</sup>

An diese Sätze, die dem Vorworte zu dem Verzeichnisse der Kunstwerke im amtlichen Ausstellungskataloge des deutschen Reiches entnommen sind, knüpfe ich meinen Bericht über die deutschen Säle der Kunsthalle an. Wohl ist da zunächst auf den technischen Fortschritt, auf die zunehmende Sicherheit in all dem, was das Außenwerk der Kunst betrifft, der entscheidende Nachdruck gelegt — und an dieser Stelle nicht mit Unrecht. Es ist dies der Weltausstellungs-Standpunkt, der bis zu einem gewissen Grade auch auf die Kunst Anwendung findet. Sobald sie sich auf dieser großen Arena des technischen Wettkampfes mit der Industrie, den Gewerken, dem Maschinenwesen zugleich einer gemeinsamen Prüfung unterzieht, muß sie sich auch einen verwandten Maßstab der Schätzung gefallen lassen. Der äußerliche Fortschritt, wie er sich in der sicheren und erfolgreichen Handhabung der Kunstmittel zeigte, bestimmte daher auch wesentlich das Urtheil der Ausstellungsjury, die eine andere Instanz ist, als jene, aus der die kunstwissenschaftliche Beurtheilung ihr Verdict fällt. Die letztere braucht zur Ueberschau des Fortschrittes auf diesem Gebiete weit längere Abschnitte, als es die Ausstellungsepochen sind. Der Stoffkreis der Kunst, der Hauptzug des künstlerischen Erfindens und Gestaltens kann sich in so wenig Jahren nicht wesentlich verändern; neue entscheidende Richtungen können nicht leicht von einer Weltausstellung zur anderen wachsen und reifen, wohl können aber neue Fertigkeiten durchgeprobt, die Mache kann sicherer, der Vortrag glänzender geworden sein. Es ist damit nicht ausgeschlossen, daß inzwischen die Kunst auch innerlich gewachsen sein kann; aber was sie zunächst an äußeren Ausdrucksmitteln gewonnen hat, das ist dasjenige, was sich nach so kurzer Zeit im Ganzen deutlich sehen und nach seinem Werthe bestimmt abschätzen läßt.

Diesmal freilich ist der Fortschritt in der deutschen Malerei kein so ganz äußerlicher — aber doch nicht wieder so intensiv und durchgreifend, wie Manche es durchaus annehmen, denen das kritische Urtheil mit dem Patriotismus und der Siegesfreude durchgeht. Die Kunst hat ihren eigenen Gang, der sich manchmal sogar in einen Flug verwandeln kann — aber nie geht sie im Marfchtempo völlig gleichen Schrittes mit den Thatfachen. Sie wächst nicht auf den Exercierplätzen und Schlachtfeldern, sondern nur in den Ateliers und Kunstschulen groß. Diese sind eben ihr Exercierplatz. Die entscheidenden Zeitereignisse haben, abgesehen von einzelnen stofflichen Anregungen in den nicht einmal allzu zahlreichen Zeitbildern, den Hauptzug der deutschen Malerei insbesondere nicht wesentlich beeinflusst; und sollte dies noch geschehen, so bedürfte es dazu einer längeren Nachwirkung. Die Kriegsbilder entscheiden da auch nichts. Die Palette für diese neuen militärischen Ereignisse war schon früher vorbereitet und zum guten Theile finden wir sie in denselben längst bewährten Händen.

Wenn nun auch die deutsche Kunst nicht mit klingendem Spiele und wehen den Fahnen, gleich den deutschen Heeren, avancirte — so merkte man doch mit freudiger Ueberraschung auf unserer Ausstellung, daß sie auf ihre Art im Stillen vorwärts gegangen war, indess man gerade sein Augenmerk auf andere Dinge richtete. Es regt sich wieder der Wein im Fasse; eine Gährung, die stiller verläuft, nicht eben tumultuarisch, aber nachhaltig ist, geht im deutschen Kunstleben der Gegenwart vor sich und wird wohl nach einiger Zeit ihre Ergebnisse ans Licht stellen. Der Drang nach realem Lebensinhalt, das gesunde Streben, in dieser

Richtung den Beobachtungs- und Darstellungskreis zu erweitern, gibt sich vielfach und in erfreulicher Weise kund. Die Malerei der letzten Epoche geht nicht auf monumentale Eroberungen aus; sie bringt nicht neue Ideen, wohl aber mannigfachere Ausblicke ins naheliegende, wirkliche, und eben auch bedeutsame Dasein.

Jene Nebelbildungen, die zwischen abgeschwächtem Realismus und unwahrem Idealismus eine schwankende Mitte einnahmen, all jene Reflexe der Taschenbuch-Empfindsamkeit und die sentimentale Pinselei von ehemals — dieses und Aehnliches ist durch die scharfe Luft, die unsere Zeit durchweht, meist glücklich hinweggefegt. Ebenso tritt die Anekdotenmalerei, die bloße illustrierende Veredelung witzelnder Einfälle nicht ganz so anspruchsvoll in den Vordergrund. Die Kunst spielt nicht mehr bloß mit der Realität, sondern läßt sich in ernstem Sinne mit gründlichem Studium der beobachteten Erscheinungen auf sie ein. Früher, da die monumentale Richtung der Malerei in München einer edlen königlichen Passion ihre Pflege zu danken hatte, die dann vorübergehend, freilich nur für wenige große Aufgaben, auch auf Berlin überging, da trieb der Realismus bei den mittleren Talenten, deren Pinsel wandscheu war und sich bloß mit den kleineren Leinwand-Formaten befreunden mochte, nur so nebenbei sein bescheideneres Kleingeschäft. Die Anekdoten- und Geschichtchenmaler, die Schilderer häuslichen Glückes und die malenden Kinderfreunde, die Darsteller der Hochzeits- und Kindestaufen-Schmäuse stellten sich schaaarenweise ein und variierten endlos ihr Thema, indess Andere zahme Bauernmalerei mit obligatem Citherspiel trieben oder unseren biedereren deutschen Forstleuten zu jeder Jahreszeit, ja selbst mit Vorliebe bei Hundewetter und Schneegestöber auf die Pürsch folgten. Es geschah dies schon des lieben Publicums willen, dem es zwischen den „jüngsten Gerichten“ und „apokalyptischen Reitern“ der großen Malerei doch etwas bange wurde, das auf die neue Münchener Mythensymbolik der „drei Kronidenreiche“ in den Festsälen der Glyptothek nicht einzugehen wußte und selbst nicht zwischen den großen malerisch verfinnlichten Hauptepochen der Geschichte im neuen Museum zu Berlin fortwährend Treppen auf- und absteigen wollte. Eben deshalb, weil die große ideale Richtung in der Malerei nicht organisch in dem gesammten deutschen Kunstleben wurzelte, weil Cornelius, Julius Schnorr, Heinrich Heß mit ihren Intentionen individuell vereinzelt blieben und über die kleine Gemeinde ihrer Mitarbeiter, eines K. H. Hermann, Ph. Foltz, Hermann Stilke und Anderer ihren Einfluß nicht erstreckten — weil ferner das im engsten Sinne Persönliche dieser höchsten Kunstbestrebungen auch nur auf die persönliche Unterstützung einzelner fürstlicher Kunstfreunde und Gönner traf: so drang dieses Hohe der Kunst nicht als circulirendes Blut in die Adern des deutschen Kunstlebens. Der Idealismus blieb isolirt im Innern seines Heiligthumes und der Realismus trieb sich geschäftig im Vorhofe herum, ohne einen höheren regelnden Schulgedanken. Das Publicum hatte das Bedürfnis, sich von den übergroßen Gegenständen einer Malerei, die ihm mit abstracter Fremdheit entgegentrat, bei den allerkleinsten Stoffen und jenen gemüthlichen Geringfügigkeiten, die ihm geläufig waren und Beziehungen zu seinem Leben hatten, so gut es anging, zu erholen. So finden wir in einer kaum noch abgelaufenen Periode der neueren deutschen Kunst neben das Unpopulär Bedeutende in harter Nähe den populären Durchschnitt einer untergeordneten Production gestellt — ohne Vermittlung und sichtlichen Zusammenhang. Es wird noch eine Zeit kosten, ehe die vornehme Erbschaft der Kunstgedanken, die sich von Carstens bis auf Genelli in immer neuer Umbildung hinziehen, zum wirklichen Gebrauche angetreten und das von jenen Meistern nur skizzirte Bild einer großen Kunstepoche in farbiger Lebensfülle neu erstehen wird; künstlich beschleunigen läßt sich nun einmal ein solches höchstes Ergebnis nicht. Der weit richtigere Weg ist der, den Realismus gewissenhaft in die Lehre zu nehmen, als einen schattenhaften Idealismus der Kunst aufzuzwingen oder gar im akademischen Tone die ennuyante Klage über den Verfall des Stiles erheben zu wollen.

Ich möchte es unter den gegenwärtigen Umständen fast für ein Glück halten, daß die monumentalen Aufgaben jetzt ausbleiben und die Kunst, die vorerst anderweitig mit sich zu thun hat, durch solche Aufgaben nicht genöthigt wird, ihren Stil zu forciren, statt ihn naturgemäß zu steigern. Ich finde im Allgemeinen die deutsche Kunst auf dem richtigen Wege. Er geht darauf hinaus, Ernst und Gründlichkeit in die realistischen Bestrebungen zu bringen.

Man hat früher zu kühn in die Spitze hinaufgebaut, jetzt sorgt man für eine breitere Basis. Die kleineren Gattungen, die früher auch in jedem Sinne klein behandelt wurden, füllen sich mit Leben und Inhalt. Das gefundeste Mittel gegen die Abirung ins Gedankenhafte, der Sinn für das Charakteristische, lebensvoll Bezeichnende tritt immer kräftiger und bedeutungsvoller hervor. Die großen dominirenden Erscheinungen, welche die Strömung des Kunstlebens nach großen Richtungen theilen, zusammenfassen und lenken, sind wohl in unserer Epoche ausgeblieben, aber wo fänden sie sich jetzt auch sonst? Was aus der Reihe tritt, trägt weniger den Stempel der vollen Genialität, als den des sogenannten „glänzenden Talentes“, das aus der Umgebung hervorleuchtet, ohne sie aber geistig so recht zu beherrschen. Es scheint überhaupt ein Kennzeichen unserer Epoche zu sein, daß wir uns mit diesem Surrogat des eigentlich Großen, mit dem „Glänzenden“ begnügen müssen und nach der vorherrschenden Geschmacksrichtung selbst ganz gern damit begnügen.

Wenn wir Alles zusammennehmen, so tritt die deutsche Kunst, wie sie sich uns in einem umfassenden Ueberblicke auf der Weltausstellung zeigte, in der Breite Achtung gebietend, ja imponirend auf, freilich ohne sich zu einer bedeutenden Höhe emporzugipfeln. Am wenigsten können wir erwarten, daß sich jetzt schon ein neuer Gipfel in ihr emporhebe. Wohl aber tritt uns die Tüchtigkeit des künstlerischen Könnens, der technischen Geschultheit vielfacher vertheilt und ausgebreitet entgegen, als es je früher der Fall war. Wir können es nur mit Freuden begrüßen, jene Grundeigenschaft, die der Solidität der deutschen Stammesart entspricht, auch in der Kunst so reichlich vertreten zu finden.

Ein Moment, welches das Vorwort zum deutschen Katalog gleichfalls hervorhebt, erfordert auch im Verlaufe dieser allgemeinen Charakteristik unsere Beachtung. Es ist dies die Wahrnehmung, daß der specielle Typus der früheren entscheidenden Kunstschulen, nämlich der Münchener und Düsseldorfer, so gut wie verschwunden ist und auch in anderen Hauptsitzen deutscher Malerei, die neu hinzukamen, sich ein solcher gemeinsamer Typus nicht weiter gebildet hat. München ist der „Vorort einer sehr regen coloristischen Schule“ geworden, die von den früheren localen Traditionen völlig abweicht und zunächst auf die Thätigkeit Carl Piloty's, welcher zu Anfang der fünfziger Jahre an der dortigen Akademie zu wirken begann, zurückzuführen ist. Französischer Einfluß drang da sichtlich herüber, obgleich diese neueren coloristischen Bestrebungen nicht auch in gleicher Weise gegen den Stil die Kühnheit, Lebhaftigkeit und Eleganz des Vortrages eintauschten. Düsseldorf übt keinen akademischen Einfluß mehr in bestimmter Richtung; es ist nur noch ein Collectivname für die verschiedensten individuellen Tendenzen, höchstens durch die Pflege der Landschaft und dann des Genrebildes in geistreichem Sinne nach Knaus' und Vautier's Vorgang sich neu hervorthuend. Das Dresdener Kunstleben hat außer einer durchschnittlichen, gemäßigten Zahnheit nichts besonders Bezeichnendes; Frankfurt am Main, Carlsruhe, Stuttgart bilden locale Kunstniederlassungen, in denen auch kaum entscheidende Schuleinflüsse hervortreten; eine sehr namhafte Künstlergruppe, auch noch nach Genelli's Hinscheiden bedeutend, vereinigt in sich Weimar, wo, wie einst für unsere classische Literatur, ein glückliches, wenn auch minder hellglänzendes Gestirn zu leuchten scheint.

In Berlin geht bei wachsender Mannigfaltigkeit der Kunstbestrebungen immer mehr der große hauptstädtische Charakter hindurch, beiläufig so, wie wir ihn auch in Wien fanden: ein resolutes Herausgehen der Kunst in stärkere Wir-

kungen, eine ausgesprochene Richtung auf das Glänzende und Effectvolle, das zu dem monumentalen Ernste der früheren Münchener Epoche einen bezeichnenden, so ganz modernen Gegensatz bildet.

Wer denn also das deutsche Kunstleben der Gegenwart durchaus schematisiren und so hübsch übersichtlich nach gewissen allgemeinen Erkennungszeichen der Schulen sich zurechtstellen möchte, der würde gerade jetzt bei seinem „kritischen Bestreben“ etwas in die Enge gerathen. Käme es auf eine ganz genaue Charakteristik an, so müßte man im einzelnen Falle nach den Einflüssen, die von den Ateliers namhafter Künstler ausgehen, Umfrage halten — nicht weiter mehr oder nur in zweiter Reihe nach denen der akademisch geregelten Schulen. Die innere größere Ausbreitung jener Richtung, die sich entschieden den coloristischen Wirkungen zuwendet, lockert den uniformen akademischen Schulzwang, um aber umfomehr den Einfluß persönlicher künstlerischer Anregung zu steigern. Freilich wirken bedeutende Coloristen zunächst nur für das Machwerk schulbildend, nicht auch für die Kunstideen und Auffassungsformen. Das Band, welches lediglich die Technik zwischen Meister und Schüler knüpft, ist für kurze Zeit ein höchst intimes, um sich aber dann ebenso schnell wieder zu lösen — da nur eine gewisse Ideengemeinschaft, wie sie der Stil und die Composition allein gibt, jenes Band für die Dauer zu befestigen vermag. Daher auch die ziellose und bunte Mannigfaltigkeit des gegenwärtigen deutschen Kunsttreibens in Allem, was Wahl und Behandlung der Stoffe, überhaupt die eigentlich geistige Auffassung betrifft: eine Mannigfaltigkeit bedenklicher Art, die man fast Zersplitterung nennen möchte.

Das Ueberhandnehmen des coloristischen Elementes führt häufig zur Gleichgültigkeit gegen die geistige Bedeutung des Stoffes oder zur Abschätzung desselben nach dem Effect. Die Farbe spricht eine Allerweltsprache in der Kunst; gewissenhaft verwendet steht sie im Dienste der scharfen individuellen Charakteristik — wenn sie aber bloß auf das Gefällige und Elegante losarbeitet, dann macht sie Zugeständnisse an jeden Modegeschmack. Sie treibt in der Kunst von Innen heraus das Lebensblut ins Antlitz, aber sie trägt auch die coquette Schminke auf die Wangen. Es gibt eine solche coloristisch geschminkte Modekunst, die mit den Wirkungen eines im großen Sinne studirten Colorits nichts gemein hat; sie macht jetzt ihre Reife durch die Welt und versucht gelegentlich auch ihre Erfolge in der sonst ehrlichen deutschen Kunst. Zum Glück nur gelegentlich. In der Regel gebraucht man bei uns Deutschen die Farbe als Ausdrucksmittel, nicht als Selbstzweck coloristischer Bravour und Coketterie.

Bei allem löblichen Bemühen, die Kraft und Harmonie derselben zu steigern, widersteht man doch in den meisten Fällen mannhaft der Versuchung, sich in eine banale, weltläufige Popularität hineinzumalen. Die Deutschen haben zu wenig kecke Courage, eben auf alle Abenteuer des Pinsels einzugehen; eher vertiefen sie sich einmal nach ihrer Art in eine seltsame Farbengrübeleie, von der der hochbegabte Arnold Böecklin in seinem „Centaurenkampf“ und noch mehr in seiner mistischbunten „Pietà“ die verwunderlichsten Beispiele gegeben hat. Sonst bewegt sich in der Regel die deutsche Farbengebung nicht zwischen den weitesten Extremen; eine feine, aber doch geistreich bezeichnende Eleganz wie bei Ramberg, eine glänzende, auf die Gesamtwirkung wohl calculirte Farbenharmonie wie bei Piloty, eine für den Zweck des seelischen Ausdruckes und der allerbestimmtesten Menschendarstellung mit etwas spitzem Pinsel hingeschriebene Farbe bei dem genialen Ludwig Knäus, dann das warme, leuchtende, wenn auch nicht immer wahre Colorit des Berliner Farbenvirtuosen Gustav Richter — diese wären so einige Haupttöne in der chromatischen Scala der modernsten deutschen Malerei. Zwischendurch steht eine Reihe der respectabelsten Künstler, welche die Farbe nur wie eine feste, ausgeschriebene Handschrift gebrauchen, ohne Rücksicht darauf, ob sie zierlich aussieht, wenn sie nur den künstlerischen Zweck deutlich und ganz ausdrückt. Ich meine damit solche Maler, welche wirklich mit dem Pinsel ihre Sachen hinschreiben, nicht bloß ihr gezeichnetes Concept illumini-

niren, wie es früher bei den schwächlichen Nachzüglern der stilistischen Richtung der Brauch war. Einen bezeichnenden Pinselstrich voll Bestimmtheit und deutlicher Energie führt da der ältere Berliner Adolf Menzel, immer mit der Absicht auf das Ausdrückende, nicht auf die sinnliche Wirkung der Farbe. Freilich gibt es von da herab auch manche Abstufungen bis ins Trockene, vor dem nur eine so bedeutende künstlerische Persönlichkeit glücklich zu bewahren vermag.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen wäre es an der Zeit, auf die einzelnen Gattungen und die Pflege, deren sie sich gegenwärtig in der deutschen Malerei erfreuen, in Kürze einzugehen.

Aus herkömmlichem Respekt beginnt man gewöhnlich mit der religiösen Historie, die auf dem geräuschvollen Feste der Arbeit und Industrie freilich ein etwas allzu feierlicher und fremder Gast war. Adalbert Begas aus Berlin brachte „eine Mutter mit dem Kinde“ in edlem classischen Geschmack gemalt, obgleich der Madonnencharakter da etwas zweifelhaft ist; Erich Correns in München zeigt in seiner „heilige Familie“ viel Anmuth und Feinheit der Empfindung, und Carl Müller in Düsseldorf hat in seiner „Ruhe auf der Flucht nach Egypten“ die Innigkeit Ficcolis und der Sienesen ohne jede nazarenische Affectation unserem Verständnisse glücklich nahe gebracht. Ein jugendlicher Johannes der Täufer von Ferdinand Schaus in Berlin erinnert nicht eben zu seinem Schaden stark an Murillo; das Bild „Noli me tangere“ von Bernhard Ploekhorst in Berlin, schon von früheren Ausstellungen bekannt, ist edel, aber wohl etwas zu modern empfunden. Sehr würdevoll vertritt das alte Testament ein „Abraham mit den drei Engeln“ von Nehe. „Das letzte Abendmahl“ von Eduard von Gebhardt in Düsseldorf, ein sonst sehr wackeres Bild, macht dagegen ganz den Eindruck, als ob der Künstler den historischen Jesus statt des mythischen Christus im Kreise seiner Jünger hätte malen wollen. Auch diesen ist jeder ideale Reflex benommen, den der Heiligenschein und die Tradition über ihre Typen verbreitet hat.

Ein Versuch solcher Art, die heiligen Stoffe ins Nüchterne und Realistische hinüberzuführen, nachdem die Kraft, sie in idealem Sinne weiter zu gestalten ausgegangen ist, scheint mir verfehlt. Für die Kunst sind die durch Jahrhunderte durchgebildeten Typen des christlichen Gestaltenkreises, die fortgesetzte malerische Arbeit an diesen Idealen, an der sich die größten Künstler betheilig haben, die nächste unleugbare Thatsache. Kann man in dieser Richtung weiter empfinden und jene Gestalten neu zur Anschauung bringen, nun so male man sie getroßt aufs Neue; wenn nicht — so künste und rücke man nicht an diesem traditionell geschlossenen Kreise. Ich sage dies keineswegs aus religiösem Standpunkte, der mir persönlich ganz fern steht, sondern rein in künstlerischem Sinne. Wie sich das Christusideal und die Aposteltypen bis auf Leonardo da Vinci's Abendmahl und die Tapeten Raphael's hinab entwickelt haben, das wissen wir genau: es sind Gestalten, die nicht bloß ein gläubiger Wahn, sondern künstlerische Begeisterung erzeugte, Gestalten, die, um ein Goethe'sches Wort hier anzuführen, „ewig sind, weil sie sind“. Von dem wirklichen Jesus und den wirklichen Jüngern haben wir ohne Vermittlung jener Kunsttradition absolut keine plastische Vorstellung; die heiligen Geschichten so etwa im Sinne des modernen historischen Genres versinnlichen zu wollen, führt wieder zu einer realistischen Fiction, die noch weit mehr in der Luft hängt, als alle Heiligenmalerei selbst mit dem schwülstigsten Wolkenapparate. Es ist ganz daselbe, als ob ein griechischer Bildhauer versucht hätte, die Götter des Olympos nach der euhemeristischen Auffassung der Mythen als ordinäre Menschen darzustellen.

Von größerem Interesse, als wir es der religiösen Historie entgegenbringen, von einem Interesse, in welches sich auch der scharfe Reiz der Streitfrage mit einmisch, ist für uns allerdings die profane Geschichtsmalerei, der wir uns jetzt zuwenden.

Diese Gattung hat auch so ihre kleine Geschichte für sich, namentlich was die historischen Stoffe betrifft, die an die jeweilige Tagesordnung des Malens

kamen. Eine lange Zeit über dominirte das Mittelalter: die deutsche Kaiserzeit jener Jahrhunderte, wo die Edelsteine der alten Reichskrone noch im romantischen Glanze leuchteten — also die Ottonen, die Hohenstaufen und für das tragisch-sentimentale Bedürfnis die rührende Gestalt Conradins von Schwaben und die Kinder König Manfreds. Heinrich von Rußige hat uns ganz in der abgeblassten Manier jener deutschen Kaifermalerei einen Otto I. geliefert. Es ist in dieser Richtung nicht mehr viel zu holen. Man hat das Mittelalter ganz so akademisirt, wie früher einmal die antiken Stoffe. Heutzutage, wo das deutsche Reich ein ganz moderner Staatsbegriff geworden ist und das lebhafteste Tagesinteresse sich seiner vorwärtsdrängenden politischen Lebensthätigkeit zuwendet, sind uns jene großen, auf Leinwand übertragenen Bilderbogen aus dem Mittelalter ziemlich gleichgiltig geworden. Jene ganze Malerei war ein Ergebniss der Geschichtsrnantik und hatte etwas von dem Schattenhaften der Heiligenmalerei an sich.

Interessanter sind uns die Geschichtsmaler, die sich nach persönlicher Neigung, nicht bloß einem allgemeinen Zuge folgend, ihre Helden selbst wählten. Freilich geriethen diese auch wieder in eine historische Tendenz- und Stimmungsmalerei, die man sich aber, wie alles Persönliche, immer lieber in der Kunst gefallen läßt. Mit einer echten Düsseldorfisch subjektiven Theilnahme, allerdings mit einer über die ganze Schulrichtung weit hinaus gehenden Tiefe und Kraft verweilte Carl Friedrich Lessing bei der Darstellung seines Lieblingshelden, des Märtyrers Johannes Hufs; dem Aachener Alfred Rethel war es späterhin vergönnt, die Geschichte seines Helden, Carls des Großen, für den Rathhausaal zu Aachen selbst zu malen und ihn dort in bedeutenden Compositionen bis in sein geheimnißvolles Grab hinabzuleiten.

Auch Carl Bendemann hatte sich viel früher schon seinen Helden gewählt, den elegischsten der biblischen Propheten, aber im Moment einer historischen Katastrophe. Die sanfte Düsseldorfische Schwermuth konnte leicht auch in den Ton der Jeremiade übergehen; dennoch bleibt es ein großes Verdienst des Meisters, daß er das biblische Thema nicht mehr im hergebrachten Sinne des Legendenbildes auffasste, sondern es mit einer gewissen Entschlossenheit auf den Boden der Geschichtsmalerei hinüberführte. Bei seinem neuen Jeremias, den er ausstellte (eigentlich benennt sich das Bild „Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft“) ist dies noch in gesteigertem Maße der Fall, obgleich das berühmte ältere Bild mehr Stimmungsgehalt hat. Der kräftig hervorgehobene Gegensatz des stolzen Siegers und der theils verzagten, theils in wilder Aufregung begriffenen Besiegten gibt der Darstellung die volle bedeutsame Spannung eines historischen Momentes; der Prophet selbst sitzt inmitten der brandenden Wogen der Volksleidenchaften da wie erstarrt in einem großen, geistig vertieften Schmerz, der über die bloße momentan heftige Empfindung des Nationalunglückes in den Massen weit hinausgeht. Der Triumphzug des chaldäischen Herrschers im Hintergrunde ist wirkungsvoll und bedeutfam angeordnet; wie überhaupt dieses Gemälde, wenn es auch unter der Nachwirkung eines älteren Kunstprincipes gedacht und ausgeführt ist, zu den ganz wenigen, in höherem Sinne componirten Bildern der deutschen Ausstellung zählt.

Die neue coloristische Richtung in Deutschland hat kein eigentliches geschichtliches Pathos und darum auch keine Lieblingshelden. Sie schätzt die historischen Stoffe meist nur nach demjenigen ab, was sich ihnen in der Farbe abgewinnen läßt, und malt aus der Geschichte Alles, was da glänzt und glänzt, durch Licht- und Farbeneffekte und naturalistische Wiedergabe des Stofflichen sich für den malerischen Tagesgeschmack verwerthen läßt. Die Seele der deutschen Kunst werden wir im Augenblicke gerade bei dieser pompös herausgestutzten Gattung am wenigsten erfragen. An die Stelle der Composition in großem und ernstem Sinne tritt bei unseren modernen Coloristen eine gewisse raffinierte Kunst der Incenirung, die der Bühne abgesehen und auf das Gemälde übertragen zu sein scheint. Ein prächtiges Farbenhaufstück dieser Art, mit glück-

licher Verwerthung localer ethnographischer Studien höchst brillant arrangirt, ist der vielbesprochene „Pyramidenbau“ von G. Richter; freilich vermag uns dieses Bild, wo die Racentypen und Abtufungen der Hautfarbe, die Stoffwirkung der Gewänder, die Färbung des Gesteins und der sonnige Glanz der Atmosphäre, Alles und Jedes genau nach seinem coloristischen Werthe abgeschätzt und benützt ist, fast nur sinnlich und äußerlich zu beschäftigen, ohne uns zugleich, was auch kaum beabsichtigt war, einen geistigen Blick in jene fremde und ferne Culturwelt zu eröffnen. Das thut ein jeder bemalte Mumienfarg besser, ebenso die Pharaonenbilder im Flachrelief an den Pylonen der ägyptischen Tempel. Von Herodot hinweg führt uns C. Piloty zu Tacitus — von dem Bau der Cheopspyramide zu dem Triumphzuge des Germanicus und zu der Cheruskerfürstin Thusnelda. Man entschließt sich schwer, auf das viel gelobte und viel beredete Gemälde nach längerer Zeit wieder zurückzukommen; und doch muß es an dieser Stelle geschehen. Was man auch fagen mag: es ist weit mehr ein Erzeugniß des Calculs, als wahrer künstlerischer Begeisterung. Die Bezeichnung „Sensationsbild“, die man auch diesem Kunstwerke, sogar mit Unterstreichung des Wortes gegeben hat, klingt uns etwas verfänglich und bedenklich. Weder der Gottvater Michel Angelo's, der mit einer malerischen Allmacht ohnegleichen den beiden großen Lichtern des Himmels ihre Bahnen zeigt, noch die Sixtinische Madonna oder die Schule von Athen von Raphael haben jenes scharfe und herausfordernde Moment in ihrer Wirkung, das man sensationell nennen könnte; der herrliche Reiterzug am Parthenon Fries hat auch nichts davon, obgleich man mit diesen Werken ein Höchstes in der Kunst bezeichnet. Das Aufsehen ist eine Wirkung, die sich calculiren läßt und die der kluge und gewandte Künstler erreicht, wenn er nicht nur die Kunst, sondern auch sein Publicum studirt und einen Ueberschlag der vielfach erprobten Mittel macht, die schon früher ihre Schuldigkeit gethan haben. So wirkt denn auch Piloty's großes Bild durch das volle Ensemble jener Mittel, nicht durch einen großen, durchgeistigten Zug. Es ist auch ein sprechendes Exempel hiefür, wodurch sich die malerische Inszenirung und kluge Kunst des Arrangements von einer schöpferischen Composition in großem historischen Sinne unterscheidet. Man hat oft von dem Theatralischen dieses Bildes gesprochen; das wäre nicht so schlimm, wenn nur richtiges theatralisches Naturell in demselben wäre, wie etwa in den Bildern der Franzosen. Aber es steckt ein gutes Stück Münchener, altpäpstlicher Schwerfälligkeit in den eingejochten germanischen Kriegern und den gefesselten blond- und rothhaarigen Schicksalsgenossinnen Thusneldens; das theatralische Moment liegt lediglich in dem Arrangement, in der absichtlichen Zusammenstellung, und drängt sich darum um so deutlicher auf. Die Heldin selbst, eine ganz moderne Bühnenfigur, spielt ihre tragische Rolle so recht nach der Kunst. Wie ganz anders spricht sich der tiefe, aber gefasste Schmerz in dem ergreifend ernstern Antlitz jener antiken Barbarenfrau in der Loggia de' Lanzi zu Florenz aus, die man wiederholt als eine Thusnelda bezeichnet hat! Nun wohl, eine wirkliche Heroine dieser Art würde in die ganze mehr naturalistische Conception und den unruhigen Bühnenpomp des Piloty'schen Bildes nie recht gepast haben. Die Bedeutung der Situation wird durch eine Reihe einzelner Haupt und Nebenzüge sehr scharf bezeichnet und verdeutlicht; was der Künstler nicht in einfacher Größe zusammenfaßt, sucht er uns durch solche wohlberechnete Details zu erklären. Diese Details machen das Werk Piloty's zu einem geistreichen und beredten Bilde, obgleich in jene malerische Beredsamkeit auch mancher störende, vorlaute Ton eindringt; so insbesondere der frech aus dem Bilde in das Publicum hinauslachende Soldat, der den greisen Barden an seinem langen Barte zerrt und mit der anderen Hand das Prachtexemplar eines Bären an der Kette führt. Die stachelnde Wirkung des Contrastes geht durch das ganze Bild hin und her. Die vornehmen römischen Damen auf der Tribüne sind zu Thusneldens, diese zu ihrem Söhnchen, den sie am Arme führt, die gefangenen deutschen Frauen untereinander, der finstere Tiberius zu dem Triumphator Germanicus u. s. f.

in contrastirende Beziehung gestellt. Die Composition des Bildes redet überhaupt keine andere Sprache, als die des Contrastes. Es ist dieß eines der wichtigsten Ausdrucksmittel der Kunst, aber er darf nicht allein für sich sprechen und muß sich einer höheren, zusammenfassenden Wirkung unterordnen. Ich habe hier aus meiner Empfindung heraus ziemlich viel gegen das Bild eingewendet, aber doch wird man mir zugestehen, daß man nur mit dem wirklich Hervorragenden auch im Widerspruch sich so eingehend beschäftigt. Es bezeichnet das ungemein wirkfame Bild jedenfalls einen Höhepunkt des coloristischen Vermögens der deutschen Malerei und hat auch sonst eine Rhythmik der Anordnung und einen harmonischen Fluß der Linien, wie man sie außer Piloty bei den Meistern der absoluten Farbe äußerst selten zu finden pflegt.

Die Stoffe die sonst aus der römischen Geschichte gemalt zu werden pflegen, bewegen sich um Nero und die ersten Christen herum. Den Ersteren hat eben auch Piloty seit jenem bekannten Bilde, wo er ihn nach dem Brande die Straßen Roms durchschreiten läßt, unseren Ateliers näher gebracht und nun wird jener höchste Repräsentant des Cäsarenwahnsinns bald gemalt, bald poetisch dargestellt wie von Rob. Hammerling, bald gespielt wie von Cav. Rossi. Die auffallende Vorliebe für diese Gestalt ist charakteristisch für die extravaganten Kunstgefühle unserer Zeit. Unsere Coloristen versteigen sich dabei nicht so hoch: etwas Feuersbrunst, einige Palaßdirnen und Lustknaben und allenfalls ein bischen Feuerschein und Reflexe auf weißen, üppig nackten Leibern — das meinen sie, wäre im Ganzen recht gut für die Farbe. Nicht völlig nach diesem Recepte, aber auch nicht höher gefaßt ist der „Nero“ von F. Keller in Carlsruhe. Der Tyrann kraut einer vor ihm sitzenden Dirne in den Haaren, während eine andere, hinter ihm stehend, sich mit den feinigsten zu schaffen gibt; so schaut er hinaus über das brennende Rom. Indes spielt vorn ein nackter Burfche, der so beiläufig an den Satyr Periboötes mahnt, die Flöte. Im Ganzen ist wohl das Bild von vortrefflicher Haltung und energisch wirkender Farbe. Den ersten Christen wendet sich wieder Alb. Bauer in Weimar zu. Sein wohlbekanntes, vorzügliches Bild „Christliche Märtyrer werden von ihren Angehörigen zum Begräbnis abgeholt“ ist ein werthvoller Besitz der Gallerie von Düsseldorf. Es hier noch näher zu besprechen, wäre überflüssig; nur im raschen Vorübergehen werfen wir noch einen Blick auf das mildschöne Antlitz des todtten Christenmädchens, das eben aus der Arena getragen wird, um dessen beruhigte Schmerzenszüge ein Himmelstraum von Verklärung und Seligkeit schimmert.

Die Maler der Geschichts-Anekdote beschäftigen sich noch immer mit Vorliebe mit dem Unglücke fürstlicher Frauen, schielen aber bei allem sentimentalen Antheile an demselben zugleich nach der malerischen Wirkung des Costümes. Wenn Folingsby, ein englischer Künstler aus der Piloty'schen Schule, eine Johanna Gray mit warmer Empfindung malt, so mag dieß aus dem nationalen Interesse gerechtfertigt sein. Herterich's „Friedrich mit der gebissenen Wange“ ist dagegen ein Anekdotenbild im engsten Sinne und findet sich auch als ein Stück gemalter Hausgeschichte der Ernestinischen Linie im Besitze des Herzogs von Coburg. A. Treidler's „Churfürstin Elisabeth, die heimlich das Abendmahl in beiden Gestalten nimmt“, ein gut gemaltes Bild, führt uns wieder ebenso in die brandenburgische Familiengeschichte hinüber. Seitdem Schiller im „Deutschen Mercur“ vom Jahre 1788 die Historie von dem Frühstücke des Herzogs von Alba auf dem Schlosse von Rudolstadt in so lebendiger Weise erzählt hat, lugt die Illustrationsmalerei nach dieser Scene aus. Zweimel wurde die entschlossene Gräfin Katharina auf unserer Weltausstellung wieder verherrlicht, durch Fr. Wiedemann in München und Leop. Löffler in Wien. Nur beiläufig erwähne ich — im Uebergang von dem bloßen historischen Anekdotenbild zu dem bedeutungsvoller erfassen geschichtlichen Genrebild — der beiden Darstellungen Luther's in seiner Familie, dann im Kreise der Reformationsgenossen, mit der Bibelübersetzung beschäftigt, von Spangenberg in Berlin. Es sind recht wackere, in der

Charakteristik löbliche Bilder, aber von einem gewissen philiströsen Zug, dabei tonlos und trocken im Colorit, so daß sie gleich einem Kirchenliede wie ein officiöser Ausdruck protestantischer Empfindung wirken.

Das historische Genrebild der bedeutungsvolleren Richtung holt seine Anregungen meistens aus der neueren Geschichte. Hier sind zunächst des Münchener Wilhelm Lindenschmidt Bilder zu nennen, die einen hervortretenden Schmuck der deutschen Ausstellung bildeten: „Der Tod des Prinzen Wilhelm von Oranien“, „John Knox unter den Bilderstürmern“ und „Das Abenteuer Ulrichs von Hutten mit den drei Franzosen in Padua“. Der Meister zeigt sich in diesen Bildern durchaus als geistreicher historischer Episodenmaler, der das Erregte eines spannenden Momentes in richtiger malerischer Wirkung zu erfassen und wiederzugeben weiß. August Fischer's „Erfürmung von Rom durch die deutschen Landsknechte 1527“ gehört bei aller Tüchtigkeit der Ausführung doch zunächst unter die historischen Costumestudien, wo die coloristisch wirksamen Röcke die Leute machen. Mitten ins geschichtliche Leben der neueren Zeit greift mit kühner Hand Max Adamo in München in seinem bekannten Bild „Der Sturz Robespierre's“. Die fieberhafte Erregung der revolutionären Krisis ist beinahe mit jenem malerischen Blick für das Leidenschaftliche wiedergegeben, wie er sonst nur den Franzosen eigen zu sein pflegt. Von den obersten Sitzreihen des „Berges“ bis hinab zu der entscheidenden Action des Vordergrundes ist Alles lauter Bewegung und Affect; wir schauen da förmlich hinab in den dampfenden Krater der Revolution. Der Gegenstand hätte wohl eine Ausführung in größerem Maßstabe vertragen, aber es ist freilich die Frage, ob dafür auch die Kraft des Meisters für die bestimmte Charakteristik der einzelnen Figuren und die großartigere Zusammenstimmung des Ganzen ausgereicht hätte. So, wie wir es da sehen, wirkt das Bild beiläufig in der Weise, als ob es ursprünglich als Farbenskizze für eine größere Composition gemeint, dann aber aus jener Skizze heraus beendet worden wäre. Damit wären wir auch mit der historischen Gattung so ziemlich zu Rande. „Die gefangenen Cavaliere vor Cromwell“, ein älteres, gewissenhaft ausgeführtes Bild von Constantin Cretius in Berlin, dann „die Flucht des Winterkönigs aus Prag“ von Otto v. Faber in München gehören in die früher stark gepflegte Classe der historischen Calamitätenmalerei, während uns in dem vielbekanntem Gemälde Carl Becker's: „Besuch Carls V. bei Fugger“, das der königlichen Nationalgalerie entnommen war, ein historisches Novellenbild der heiteren und anziehenden Art entgegentrat. Sowie Becker mit Vorliebe seine Stoffe aus dem Kreise der eleganten Welt nimmt, so versinnlichte er uns auch hier ganz das vornehme Behagen des feinen Haushaltes eines Geldfürsten aus dem XVI. Jahrhundert und läßt unseren Blick wohlgefällig auf der zierlichen Gestalt der Tochter des Hauses ruhen, die uns da wohl mehr noch interessirt, als Kaiser und Reich und die so bequeme Tilgung seiner Schulden.

Die ideale Gattung der Allegorie, der Mythologie, des Märchens ist eben nur der Convenienz und dem Namen nach ideal; auf ihrem eigenen Felde rückt ihr sogar der Realismus an den Leib. Boecklin erzielt in dem „Centaurenkampf“ mit seinem coloristischen Experimente eine dem Gegenstande angemessenere Wirkung, als in seiner „Pietà“. „Die über ein Schlachtfeld reitenden Walküren“ von August v. Heyden in Berlin haben gleichfalls einen kühnen, poetisch-phantastischen Zug. „Ceres, die ihre Tochter sucht“ von Ludwig Thierfch in München zeigt etwas von dem Stilgeföhle, das zu dieser Gattung gehört, während Robert Beyschlag's „Psyche“ mit ihrem gar zierlichen, feinen Soubrettengeßichtchen, das wir auch sonst in den Genrefiguren dieses Malers wiederfinden, doch eine andere, als eine mythologisch-ideale Stimmung anregt. Echter antiker Adel liegt in der „Iphigenia“ von Feuerbach; es weht um diese Gestalt ein Anhauch von dem Zauber der Goethe'schen Dichtung. In Henneberg's „Jagd nach dem Glücke“ tritt die Allegorie

nicht als ein frostiges Gedankenproduct auf, sondern steigert sich im Ausdrucke, wie in der Composition zu einer tieferen, pathetischen Wirkung.

Die sinnreiche Personification des „Märchens“ von demselben Meister führt uns auf dieses Gebiet hinüber, das auch, freilich nur nebenher, auf der deutschen Ausstellung vertreten war. Aber das Märchen selbst blickt uns nicht mehr mit seinen rührenden Kinderaugen aus der altklugen Technik dieser Bilder an. Die Zeit ist vorüber, wo Schneewittchen, Aschenbutterl und die schöne Melusine mit zarten, schmiegsamen Leibern, mit leichtem, zierlichem Geistertritt in den wunderbaren Aquarellcompositionen von Moriz Schwind, wohl auch von Eugen Neureuther an uns vorübergeführt wurden. Die Realisten sind keine guten Märchenerzähler: sie verzetzen die Traumwelt der Fee Mab ins helle bestimmte Tageslicht und geben ihr den Anschein einer genreartigen Wirklichkeit, welche die zartgewobene Poesie des Märchens völlig zerstört. Besonders ist dies bei Hermann Kaulbach's „Hansl und Gretel bei der Hexe“ der Fall. Auch Bethke in München („Rothkäppchen“) versteht nicht recht zu fabuliren. Derselbe Gegenstand von Paul Meyerheim hat die volle Liebenswürdigkeit seiner übrigen Kindergestalten in genreartigem Sinne, ob sie nun dem Wolfe im Walde begegnen oder nicht, aber kaum den eigentlich märchenhaften Zug. Dasselbe wird wohl auch von seinem „Aschenbrödl“ gelten. Auch Franz Meyerheim führt uns in ähnlichem Sinne Schneewittchen und Dornröschen eben nur als anziehende Genrefiguren vor.

Vom Märchen kommen wir auf die Literaturmalerie, eine Gattung, die bei uns nie ausgehen will. Im Märchen liegt ebensowohl ein malerisches, wie ein poetisches Element: wenn wir so sagen dürfen, ein schwimmender Gestaltenzug, der der Dichtung ebenso, wie dem Zeichenstift und der delicateren Palette gemein ist. Anders ist es um jene Stoffe bestellt, welche den berühmten Partien der Literatur entlehnt sind. Sie repräsentiren eine förmliche Vorschufsbank für die unproductive Malerei. Der momentane Vortheil ist dabei ersichtlich genug. Jeder Leser von einiger Einbildungskraft entwirft sich im Kopfe eine Contour zu den populären Hauptfiguren unserer Dichtungen. Man weiß beiläufig, wie diese Traumzeichnungen im Kopfe ausfallen, wenn man selbst ein belefener Maler ist. Man greift in diesen Durchschnit hinein und hat sofort ein Bild. Dem Gestaltungstrieb der Kunst, dem realen ebensowenig wie dem idealen, ist damit nicht sonderlich gedient. Zwischen den Blättern der Bücher steigen die Figuren nur schmal und dünn hervor: das wirkliche Leben muß ihnen Fülle und Wahrheit, der eigenthümliche ideale Zug der Kunst höheren Adel geben; das Leihgeschäft der Lectüre, das mitten hinein tritt, nimmt auch eine Zwitterstellung zwischen der idealen und realistischen Richtung der Kunst ein, ohne sie nach einer oder der anderen Seite hin zu fördern. Ich will hier die einzelnen Bilder, welche der bezeichneten Gattung angehören, noch keineswegs abschätzen, wenn ich sie in einer Reihe aufzähle; jedenfalls sind es sehr ungleiche Glieder dieser Reihe. Da wäre die Scene vor den Kästchen aus den „Kaufmann von Venedig“ von Ferdinand Barth in München; „König Alarich's Begräbnis nach Platen“ von M. v. Beckerath in Düsseldorf; „die Mutter mit ihrem Kinde an dem Grabsteine des Ritters“, nach der Chronik eines fahrenden Schülers von Clemens Brentano, von Leopold Bode in Frankfurt a. M.; wieder eine Scene aus dem „Kaufmann von Venedig“ von Alexander Gierymski; Fallstaff in den „lustigen Weibern“ von Wilhelm Lindenschmidt; dann „Fallstaff mit Dorthen Lackenreißer“ von Ed. Grützner; „Gretchens Erscheinung in der Walpurgisnacht von Gabriel Max; Siegmund und Siegelinde aus Richard Wagner's „Walküre“ von Theodor Pixis in München; Ophelia, Kränze an die Weidenzweige hängend, von Roland Riffel in Düsseldorf; das Waldfräulein von Zedlitz von Paul Martin in München; „Lear mit Cordelia“ von Friedrich Pecht; „Elaien“ nach einer Ballade von Tennyson von Toby E. Rosenthal; Susanne aus „Figaro's Hochzeit“ und Gretchen aus „Faust“ von W. Souchon in Weimar;

Faust bei den Bauern unter der Linde von Claudius Schraudolph j. in München; „Ueberfall Weifslingen's durch Götz von Berlichingen“ von A. Wagner in München.

Die Liste ist kaum noch vollständig. Wenn wir da eine Auslese treffen, so zeigen sich da die gemalten Opern motive als die leersten und ungünstigsten; sie haben den mindesten gestaltbaren Fonds und sagen vielleicht deshalb den gestaltungsunfähigen Malern am meisten zu: so insbesondere die aus dem breiten Musikbrei Richard Wagner's heraufsteigenden Figuren, auf die sich Th. Pixis geworfen hat. Acusserlich am wirksamsten und wohl auch am meisten lebensfähig ist jene Form des Illustrationsbildes, die völlig in der genreartigen Auffassung aufgeht; Barth's „Porzia und Bassanio“ gehört hieher, ein Bild, das sich ganz in die Reihe des coloristisch beliebten venetianischen Costumegenres stellt. Als humoristische Genrefigur muß immer wieder der dicke Ritter Sir John herhalten, der nicht nur selbst witzig war, sondern auch der verschuldende Anlaß zahlloser Malerwitze wurde. Grütznier's „Falstaff“ hat da alle Eigenschaften eines populären Genrebildes, und in der Charakteristik des Helden das richtige schlemmerhafte Behagen, während die für die Beleihtheit des Ritters so unbehagliche Waschkorbsscene bei Lindenschmidt mehr mit geistreichem Pinsel als mit vollem Humor vorgetragen ist. Zu einem altdutschen Genrebilde voll gemüthlichen Gehaltes und treffender Charakteristik wußte Schraudolph d. j. die Bauernscene aus Faust's Osterpaziergang zu beleben. Die Situation der Dichtung ist hier nur das anregende Motiv, das dann selbstständig in malerischem Sinne durchgebildet ist. Das „Gretchen“ von Max ist eine gemalte Vision, als solche freilich viel zu farbendeutlich und körperlich, aber immer von ergreifendem Eindrücke. Das Gespenstige liegt da im Ausdruck dem krankhaft Gequälten ziemlich nahe. Dieses Gretchen ist in malerischem Sinne ganz eine Schwester jener blinden Christin an der Pforte der Katakomben, die der Maler ebenfalls aufgestellt hat. Uebrigens durchschreitet die Gestalt Gretchens fast alle Säle der Kunsthalle; seit Ary Scheffer hat sie es der Illustrationslust der Maler angethan.

Gabriel Max gefällt sich überhaupt in der Dämmerphäre poetischer Stimmungen, mag nun die Anregung dazu literarisch entlehnt oder eine selbstständige Eingebung sein. Er träumt und dichtet gern, aber doch immer als Maler, und wenn seine Phantasien ganz ins Bild hineinwachsen und in ihm Körper und Farbe bekommen, kann man sie sich wohl gefallen lassen. Ein überreizter Zug der Empfindung, ein Pulschlag der Phantasie, der nicht ganz normal ist, zeigt sich wohl überall; er geht den Bildern des Schmerzes, der Sehnsucht, selbst der Lust auf eigenen Wegen nach und verwechselt wohl das Ungewöhnliche und Frappante manchmal mit dem Bedeutenden. Das Letztere hat trotz der ungeheuren Distanz mit dem Alltäglichen und Gewöhnlichen das gemein, daß es ebenso natürlich und selbstverständlich erscheint, wenn es einmal in einem Kunstwerke erreicht und ausgesprochen ist. Gabriel Max ist ein Maler der krankhaften und überreizten Existenzen, des fahlen, matten Teints, ob er schon von frommem Martyrium oder der ermüdeten, weltlichen Sünde herrührt. Seine geblendete Christin, sein Gretchen mit dem Blutstreifen um den Hals, die junge, frühverblühte Dame von sehr zweifelhaftem Rufe, die nach dem Balle entkleidet im fahlen Frühlingsdämmerlicht auf dem Bette sitzt, gehören der malerischen Grundstimmung nach in daselbe Geschlecht; krank sind sie eben Alle. Auch sein „Mädchen im Frühlingsgrün“ ist nicht gesund und selbst der Mai, der sie sprossend umgibt, scheint uns hektisch angehaucht zu sein. Max ist ein bedeutendes, ernst strebendes Talent, aber die höchste Göttergunst der Begabung, die freiathmende Gefundheit scheint ihm nicht verliehen zu sein.

Die deutsche Kunst scheint sich dessen bewußt zu sein, daß sie der fortgesetzten Auffrischung durch das Volksleben bedarf. Sie begibt sich auf das Land, wenn sie das Bedürfnis der gründlichen Genesung so recht dringend fühlt. Was die Dorfgeschichte in unserer Literatur, das ist das Bauerngenre in der modernen

deutschen Malerei. Diese Gattung ist schon von früherem Datum; aber ehemals war sie nur eine Specialität, ein malerisches Studium — jetzt geht sie aus einem tieferen Triebe hervor und gewinnt dadurch in gesteigertem Maße an Bedeutung und Gehalt. Wenn Hamlet einmal sagt, daß der Bauer dem Hofmanne nun auf die Ferse trete, so könnte man ein ähnliches Wort von der neuen deutschen Genremalerei brauchen. Auch die Bauern von Knaus, Vautier, Riefstahl, Derregger und Anderen treten mit ihrem höchst realistischen Nagelschuh den vornehmen Gestalten des abgeblassten idealen Stils längst schon auf die Ferse. Die Entwicklung des ländlichen Genres in der deutschen Kunst hat auch so ihre kleine Geschichte für sich. Als die Düsseldorfser noch ihren ausgeprägten Schulcharakter hatten, traten die Dorf- und Volksmaler der conventionell sentimentalen Hauptrichtung der Schule reagirend entgegen. Sie bildeten gleichsam die realistisch gefinnte Düsseldorfser Linke, die sich von den trauernden Königsföhnen hinweg dem Leben und Treiben des Volkes zuwandte. Die Meisten dieser Maler suchten sich ihre Specialität heraus und studirten sich, wie die Landschaftler in den Localcharakter gewisser Gegenden, in eine bestimmte Stammesart und volkstümliche Lebensweise hinein. So lieferte Rudolf Jordan regelmäßig seine Bilder aus dem Looftenleben des Nordseeufandes; Christian Böttcher war im Schwarzwald, der treffliche J. Becker im Westerwald und in hessischen Dörfern zu Hause. und so theilte sich weiter das deutsche Volksbild nach Gauen und Landsmannschaften. Es wäre da von großem Interesse, das aufgesuchte Volksthum und jenes, aus dem der Künstler hervorgegangen oder in das er sich gemüthlich eingelebt hat, näher zu unterscheiden. Zwischendurch nahm das Dorfgenre selbst auch etwas Conventionell Sentimentales an. Die Dirndl'n auf dem Kirchgang, die ländlichen Zitherspieler in fauberer Sonntagstracht, die Sennerinnen, die sinnend ins Abendroth blicken, waren kein sonderlicher Gewinn gegenüber der Schattenhaften Düsseldorfser Wehmuth. Daneben stellte sich auch eine zwar gefündere, aber stereotype Gemüthlichkeit der Bauernstube ein, bei der Großmutter und Enkel, Bauernföhne, die als stramme Soldaten wiederkehrten u. s. w. immer wieder herhalten mußten. In der letzten Wendung, die das deutsche Genrebild nahm, erhob sich aber die Volks- und Sittenmalerei zu einer ganz bedeutenden Höhe. Wir müssen sie geradezu als diejenige Gattung bezeichnen, in welcher jetzt das Herz der deutschen Kunst am vernehmbarsten schlägt. Man begnügt sich nicht mehr mit äußerlichen Gruppierungen und anekdotenhaften Motiven; die führenden Meister dieses Faches greifen tief in die Volksseele und steigern die Schilderung derselben oft zum höchsten bezeichnenden Ausdruck, der ins Ganze und Volle geht. Ein skandinavischer Maler der Düsseldorf'schen Schule, Adolf Tidemand aus Mandal in Schweden, ist mit seinen Schilderungen des norwegischen Volkslebens, mit tiefer Empfindung und inniger Beseelung des liebevoll erfassen Stoffes in die neue, bedeutendere Wendung des ländlichen Genres eingegangen. Sein „Norwegischer Brautzug durch den Wald“, der in der skandinavischen Abtheilung ausgestellt war, gehört zu den feinen Richtungen bezeichnenden, wenn auch nicht vielleicht zu seinen hervorragendsten Bildern. Dort im Norden ist die Literaturgattung der Dorfgeschichte dem Dorfgenre in der Malerei nachgefolgt; Björnson schildert uns, was Tidemand malt, mit verstärkter Tiefe und Nachhaltigkeit der Empfindung. In Deutschland tritt erst jetzt so recht die gemalte Dorfgeschichte als eine dominirende Gattung auf. Daß wir zunächst ein Literaturvolk sind, zeigt sich auch darin, daß sich die entscheidenden geistigen Richtungen im richtigen oder auch im verkehrten Sinne bei uns zuerst literarisch und dann erst künstlerisch aussprechen. So folgten auf die Romantiker der Feder die des Pinsels, auf das Convertitenfieber in literarischen Kreisen das Nazarenethum der Malerei, auf den gelehrten Sammeleifer für das Märchen die Nachdichtung desselben im Aquarell, zuletzt auf die Dorfnovellisten die Dorfmalerei, obgleich nicht Alle unter denselben — so gewiss nicht der schlichte Tiroler Bauernsohn Defregger — literarisch von der gedruckten Dorfgeschichte abhängig sein mögen.

Es thut der deutschen Kunst gut, daß sie ganz entschlossen auf die Wurzeln unferer Volksexistenz zurückgeht. Sie gewinnt dadurch an Kern, was ihr an idealer Hoheit, an großem Compositionsinn einmal schon abgegangen ist. Die deutsche Kunst kann nur da etwas leisten, wo sie gründlich vorgeht: sei es nun in gründlicher realistischer Beobachtung oder in gründlicher Durchbildung eines idealistischen Compositionsgedankens. Auf dem letzteren Wege geht es nicht mehr; diese Richtung hat mit Kaulbach's Tode für lange ausgedehet. Auch können nur die genialen, die großgefinnten Naturen sich in diesem höheren Sinne künstlerisch äußern; die Beobachtung des Lebens, die malerisch und psychologisch getreue Wiedergabe desselben ist eine ins Breite gehende Arbeit, in welche sich die grössere Schaar der Talente, die mehr Tüchtigkeit als Schwungkraft besitzen, mit Erfolg zu theilen vermag. Ludwig Knaus, der allerdings mit seinem geistvoll charakterisirenden Pinsel fein Bestes auf dem Boden der Volksmalerei leistet, sowie der Waadtländer Benjamin Vautier, der mit der Illustration zu Immermann's Oberhof die literarische Dorfgeschichte zuerst mit der malerischen vermittelte, sind und bleiben noch immer die genialen Chorführer und Chormeister dieser Gattung, auf der auch die mittleren Talente bei offenem Auge und redlichem Eifer mit- und nachgehen können. Die directe Schuleinwirkung dieser Meister ist vielleicht nicht so groß; desto weiter reichend aber gewiß ihr mittelbarer, richtungbestimmender Einfluß.

Da die Bilder von Knaus und Vautier auf der Weltausstellung zur größten Popularität gelangten, so braucht dieser Bericht, dessen Aufgabe eine Charakteristik der Richtungen, nicht bloße Bilderbeschreibung ist, bei ihnen nicht weiter zu verweilen; auch was zur Vergleichung der beiden „Leichenbegängnisse im Dorfe“ zu bemerken wäre, ist ein bereits erschöpftes feuilletonistisches Thema. Sonst theilen sich die Volksmaler zunächst in die Münchener und Düsseldorf'ser Gruppe. In der ersteren hatte Defregger, der seiner Landsmannschaft nach entschieden in die österreichische Ausstellung gehört hätte, eine weitaus überragende, völlig selbstständige Stellung. Seine Welt ist die heimische Alm und die Tiroler Bauernstube; nur ausnahmsweise begibt er sich mit seinem „Preisferd“ unter bairische Bauern. Er ist ein Volksmaler in dem Sinne, in welchem man von Volksängern in der besten Bedeutung des Wortes spricht. Das Individualisiren seiner Gestalten ist für ihn kaum eine überlegte künstlerische Aufgabe, sondern eine ganz natürliche Aeußerung dessen, was von den Eindrücken seiner Heimat in seinem Gemüth und seinem Auge lebt. Er gibt uns die Wahrheit aus erster Hand; in jeder Bauernstube spricht er selbst vor, deren Bewohner er uns im Bilde zeigt; er beobachtet nicht bloß diese kleine, mit dem gefundesten Blick erfasste Volkswelt, er lebt in ihr und sie in ihm. Während seiner künstlerischen Wanderjahre blieb sein Blick stets nach der Heimat geheftet; fremder Stoff und fremde Manier versing bei ihm nicht. In den Pariser Ateliers wie in der Schule Piloty's eignete er sich eine sichere malerische Ausdrucksweise für den Inhalt an, der ihn von vornan erfüllte; er lernte da sicher und bestimmt malen, aber nicht coloristisch experimentiren, was ihm auch seine Bauern malerisch verdorben, die reine überzeugende Kraft seiner Schilderung und seines Vortrags im Kerne beeinträchtigt hätte. Defregger ist ein seltenes Beispiel dafür, wie man sich die Vortheile moderner Technik aneignen und dabei doch innerlich schlicht und naiv, im reinsten Sinne volksmäßig bleiben kann.

Neben Defregger ist die Tiroler Landsmannschaft in der Münchner Schule — wenn dieser vage Begriff weiter gelten darf — noch durch Mathias Schmidt und Alois Gabl vertreten. Sie haben manche verwandte Züge miteinander gemein, obgleich sie doch wieder durch gewisse individuelle Eigenthümlichkeiten und Grundstimmungen sich voneinander sondern. Schmidt gehört zu den schneidigen Tirolern; er hat es scharf auf die Pfaffen, die in den Verstand, den Gemüthsfrieden und wohl auch den Geldbeutel seiner bäuerlichen Landsleute so manchen störenden Eingriff thun. Gegen ein solches polemisches Element im Bilde ist nichts einzuwenden, wenn

nur die lebendige und bezeichnende Charakteristik mit der Absicht gleichen Schritt hält. Ich sehe nicht ein, warum das Genrebild harmloser ausfallen sollte als die Wirklichkeit. Solange die Bauern Defregger's nicht klüger und geweckter werden, werden ihnen die Landpfaffen, wie sie M. Schmidt malt, stets an den Leib rücken. A. Gabl schildert mit großem Talente eine für die ländliche Bevölkerung alarmirende Scene, die sich da oft wiederholt: den Moment der Affentirung. Es ist etwas Dörflich-Theatralisches in dem sonst wackeren Bilde, das seine unleugbaren Vorzüge hat. J. Hiddemann in Düsseldorf hat in seinem meisterhaften Bilde: „Preussische Werber zur Zeit Friedrich des Großen“ denselben Gegenstand mit geistreicher Objectivität und festerer Charakteristik behandelt, was allerdings hier leichter angäng, wo der Vorgang in eine gewisse historische Distanz gestellt ist. Ed. Kurzbauer, von dem auch das Belvedere ein Bild herlieh, gab in seinem ländlichen Feste in Württemberg eine humoristisch belebte Schilderung, zu der das Land mehr nur die Scenerie bietet.

Die Düsseldorfer Volksmaler begnügen sich wenigstens in den Bildern die sie diesmal ausstellten, nicht durchaus mit der Schilderung einfacher Zustände, sondern geben uns irgend eine Geschichte, einen spannenden, selbst aufregenden Moment. So führt uns C. Latsch eine Verhaftung vor, und ebenso Jul. Geertz die Abführung eines Gefangenen vor das Schwurgericht. In solchen Bildern zeigt sich das Bestreben, die genreartige Schilderung zum dramatischen Ausdruck zu steigern; es ist aber die Frage, ob diese Gattung durch die scharfe Beize des criminalistischen Interesses sonderlich gewinnt. Uebrigens bewegt sich der erwähnte Meister doch wohl mit günstigerem Erfolge in der gemüthlichen Sphäre, wie seine Bilder „Des alten Lehrers Geburtstag“ und „Mutterglück“ darthun, und Geertz scheint sich auch bei der humoristischen Darstellung seiner muthwilligen Jungen, die nur Verhaftung spielen, behaglicher zu fühlen. Hub. Salentin, der langbewährte Düsseldorfer Meister im Genrefach, führt uns mit Vorliebe in die Kinderwelt des Dorfes, die er mit heiterer Charakteristik und köstlicher Beobachtungsgabe zu schildern weiß. Das Erscheinen des kleinen Erbprinzen im Dorfe und die spafshafte Senfation, die der feine Fürstenknabe unter den ländlichen Rangen und Altersgenossen hervorruft, hat in dem vielbesprochenen Bilde auch seine Wirkung auf das Publicum nicht verfehlt. Ein ganz reizendes Kinderbild ist jenes, das der Katalog unter dem Titel „Hol' über“ anführt, und unter dem Andächtigen seiner „Waldcapelle“ sind wieder die kleinen Beter am besten gerathen. Im Allgemeinen konnten wir mit Vergnügen wahrnehmen, daß die süßliche und sentimentale Auffassung der Kindernatur in der deutschen Genremalerei merklich abnimmt und der heiteren und humoristischen Behandlung der Kindertypen den Platz räumt. Und auch hierin ist die gesunde Kunst diesen kleinen Geschöpfen gegenüber in ihrem vollen Rechte. Auch der wilde Range macht einen erfreulicheren Eindruck, als jene Tragantpüppchen von frommen und sanften Kindern, die wir früher so häufig zu sehen bekamen.

Mit den Volksmalern ist nicht so leicht abzuschließen. Da käme von den Münchenern noch Carl Kronberger hinzu mit seiner ergötzlich charakterisirten „Tagfatzung aus der Zeit der Patrimonialgerichte“, Hugo Kaufmann's „Auction“, Rud. Epp's „Gaukler in der Dorfschenke“, Eberle's Bild „Nach der Taufe“, Ed. Young's „Hochzeitszug im Gebirge“ u. a. m. E. Harburger, ebenfalls zur Münchener Gruppe gehörig, beutet wieder einmal mit viel Humor und Behagen den Contrast zwischen derber, ländlicher Ursprünglichkeit und städtischer Ziererei aus, indem er in einer Dorfkneipe zechende bayerische Bauern und einen Engländer mit seiner Lady, die durch irgend einen Zufall dahin verschlagen worden sind, an einen Tisch zusammensetzt. Ein anderes Bild von Ant. Seitz, dem bewährten Münchener Künstler, das einen vornehmen Grundherrn nach der Jagd in eine ähnliche Dorfkneipe einkehren und mit dem dicken schlaunen Wirth irgend eine lustige Zwiesprach halten läßt, ist von echtem Genrehumor belebt und mit feinem malerischen Talent ausgeführt. Von den älteren Düssel-

dorfen hat sich Jordan mit seinem „Seemannshaus“, das der Nationalgalerie in Berlin angehört, und K. Hübner mit drei Stücken eingestellt, von denen insbesondere „Die Sünderin vor der Kirchenthür“, ebenfalls ein Berliner Galeriebild, dem von diesem Meister einst mit Vorliebe gepflegten sentimental-pathetischen Genre angehört. An resoluter Kraft der Charakteristik, sowie auch an malerischer Verve erscheinen jene älteren Meister doch von der neueren Wendung der deutschen Genrekunst sichtlich überholt.

Simmler's vortreffliches Bild „Der erschoffene Wilderer“ wäre in der Duffelder Gruppe zunächst noch zu nennen; die todesdüstere Gebirgslandschaft und im Vordergrund die in einem Bergspalte liegende Leiche sind zu einer ergreifenden Wirkung zusammengestellt. Ganz vorzüglich versteht sich, wie wir schon seit längerer Zeit wissen, Wilh. Rieffstahl in Carlsruhe auf jene Mittelgattung zwischen Landschaft und Genre, wo die Naturscenerie und dasjenige, was die Menschenbrust bewegt, sich zu einem tiefanklingenden Accord zusammenfassen. Seine ausgestellten Bilder „Allerfeelentag im Bregenzer Walde“, „Die Feldandacht der Passeyer Hirten“ und „Die Trauerversammlung vor einer Bergkirche am Sentis“ waren eminente Belege hiefür. Er kennt die localen Volkstypen eben so genau wie die Alpennatur, innerhalb deren sich dieses Stück Menschendasein von der Wiege bis zum Grabe abspielt; er ist eben so scharfer Charakteristiker als sinnvoller Stimmungsmaler.

Doch wir sind mit Rieffstahl rasch zu dem ersten Thema „der letzten Dinge“ gelangt. Mit einem fröhlicheren, freilich auch oberflächlicheren Blicke schaut Paul Meyerheim in das Volksleben hinein, daselbe mehr nur für den durchschnittlichen Genregebrauch durchmusternd. Zum Theil handelt es sich ihm dabei nur um ein glückliches humoristisches Motiv, wie in seiner so populären Menagerie im Dorfe, oder um eine naturalistisch getreue Wiedergabe, wie in seiner bekannten Schaffhur. In dem „Abend im Wald“ — Holzfäller bereiten sich zur Heimfahrt, indess das verdämmernde Abendroth über den Föhrenwipfeln mit ermattender Röthe schimmert — begibt sich aber der nüchterne Naturalist wieder auf das Gebiet der Stimmungsmalerei. Noch einmal wenden wir uns nach München zurück, um ein in coloristischer Beziehung vorzügliches Bild von Hirt, „Die Hopfenpfückerinnen“, zu erwähnen, ebenso die mit niederländischem Behagen gemalte „Großmutter“ von A. Spring, die für ihre Enkelin Aepfel schält. Neben den inhaltsreicheren und tiefergreifenden Schilderungen des Volkslebens, die uns im psychologischen und charakteristischen Sinne beschäftigen, haben solche einfache, schlichte Situationsbilder auch ihren unbestrittenen malerischen Werth. Die deutschen Genremaler haben im Ganzen sowohl nach der ernsten, als der humoristischen Seite hin einen fast zu weit gehenden Erzählungseifer; jedes Bild soll uns eine Geschichte, und zwar möglichst deutlich vorführen. Es thut nichts, ja es ist fogar gut, wenn sich daneben auch solche Bilder wieder einfänden, welche einfach ansprechen, ohne ausdrücklich viel sagen zu wollen.

Wo sich die Eindrücke in Masse herandrängen, bleibt zuletzt nichts Anderes übrig, als summarisch zusammenzufassen, so gern man auch bei dem Einzelnen, was uns bedeutender angeregt hat, verweilen möchte. Das deutsche Genrebild geht gar sehr ins Breite und umfaßt die verschiedensten Lebensbeziehungen der Gegenwart und Vergangenheit, immer im Reflex des deutschen Gemüthes oder Humors. Gegenüber dem reich vertretenen Dorfgenre ist allerdings die Zahl jener Bilder klein, die das Gesellschaftsleben der höheren Classen darstellen; nur wenige darunter nehmen das Motiv aus dem Salon der Gegenwart, wie Albert Keller in München, der in einem Bilde, „Chopin“, die moderne Clavier-Sentimentalität sehr pikant und in salonfähig elegantem Colorit schildert. Meistens wird da in eine frühere Zeit zurückgegriffen, am liebsten in die bürgerliche Gesellschaftswelt des achtzehnten Jahrhunderts, in die classische Zeit des Puders, der Spitzen und der Empfindsamkeit, wie dies z. B. der treffliche A. v. Ramberg in seinem feinen Bilde „Die Stickerin“ that. — Unter den Darstellungen, die

durch die einfache Macht des Gegenstandes ohne künstlich beabsichtigte Rührung ergreifen, gehört das treffliche Bild „Mozart's letzte Tage“ von dem jüngeren Kaulbach. — Die Mönchszelle und der Klosterkeller üben noch immer ihren stachelnden Reiz auf den Humor der deutschen Maler aus. Eduard Grützner in München hat uns in feinen ebenso lustigen als gelungenen Bildern „Im Klosterkeller“ und „Die Klosterbräuerei“ hievon die ergötzlichsten Proben gegeben; R. S. Zimmermann dagegen betrachtet in seinem größeren Gemälde „Im Vorzimmer eines Fürsten“ die clericalen Typen von der Soutane bis zur Mönchskutte herab mit einem durch die Zeitstimmung verschärften satirischen Ernste.

Wenn der deutsche Krieg die ganze Lage des Reiches mit einem gewaltigen Ruck verändert und emporgehoben hat, so ist das Kriegsbild selbst in den Grenzen der gewohnten Darstellungsweise geblieben. Nach wie vor stellt sich die militärische Branche in der deutschen Malerei nur an die Seite des Genrebildes, nicht der großen Historienmalerei; ja sie ist auch obendrein oft eine minutiöser Nebenart des Genres, da die zusammengedrückte Fülle der Figuren bei dem allzu mässigen Bilderformat eine Verkleinerung derselben bedingt, die sich auch als eine geistige dem Stoffe gegenüber herausstellt. Der deutsch-französische Krieg hat auf diesem Felde kaum zu einer neuen Kunsteroberung geführt. In derselben schlichten, fast anspruchslosen Weise, wie früher die kleineren Kriegsactionen, erzählt jetzt das militärische Zeitbild von 1870 dem Beschauer die größten kriegerischen Erfolge Deutschlands. Beinahe sehen die meisten dieser Darstellungen illustrierten Bulletins ähnlich — gemalten Schlachtberichten, die sich an das einfach Thatsächliche halten, den Krieg im Bilde illustriren, aber nicht im eigentlich höheren Sinne, mit künstlerischer Kühnheit der Auffassung darstellen. Das pathetische Moment im Schlachtenbilde, die Kriegsleidenschaft fehlt fast durchgängig in den deutschen Bildern, und am Ende hat auch in dem Kriege selbst die Ausdauer, die Vorsicht und Befonnenheit weit mehr die Erfolge herbeigeführt, als das militärische Pathos. Die Franzosen laufen mit Vorliebe Sturm, in der Wirklichkeit wie im Bilde, die Italiener thun es ihnen nach; bei den deutschen Kriegsmalern wird auf das Vorbereiten des entscheidenden Schlages, auf die Zurüstung zu einer kriegerischen Action oder die Nachwirkung derselben Gewicht gelegt. Die dramatische Seite des Krieges, das Gefecht selbst in seinen spannungsvollen Momenten kommt seltener und da nicht immer glücklich zur Darstellung. Das Bild von Heinr. Lang in München „Batterie Prinz Leopold im Gefecht bei Villepion“ macht da eine rühmwerthe Ausnahme. Es liegt darin etwas von der richtigen Feldfrische, wenn ich so sagen darf; ein entscheidender Moment, bei dem die bayerische Kriegschre mit Auszeichnung sich bewährte, ist von dem Künstler, der den Feldzug selbst mitgemacht, sehr charakteristisch erfaßt und wiedergegeben. Ein anderer talentvoller Münchner, der gleichfalls als Freiwilliger in diesen Krieg zog, Fried. Bodenmüller, brachte ein bedeutames Kriegsbild, die Action des ersten bayerischen Armeecorps v. d. Tann, aus der Schlacht bei Sedan, und dann zwei genreartig gefasste Kriegsepisoden „Bivouac bei Ingelsheim 5. bis 6. August“ und „Nach der Schlacht von Wörth bei Frofchweiler 6. August“. Es sind dies gleichsam Memoirenbilder aus dem Kriege, eine stimmungsvolle Vergegenwärtigung selbsterlebter Situationen. In der militärischen Genremalerei trat als ein Bild von ergreifendster Wirkung jenes vom Grafen Ferd. Harrach in Berlin hervor: die Scene zwischen dem zu Tode verwundeten Preußen und dem Turco aus den Weinbergen von Wörth — eine rührende Verherrlichung echten deutschen Gemüthes inmitten des verwildernden Krieges. Der „vorgeschobene Posten“ desselben Künstlers — es sind lauernde Schützen im Morgennebel, „aus dem gespenstlich die Silhouette der Mont Valérien auftaucht“ — können wir als ein interessantes Beispiel jener Gattung des Kriegsbildes anführen, wo die landschaftliche Stimmung zur Verstillung des dargestellten Momentes mitwirkt. G. Bleibtreu in Berlin, dessen

Kunstweise ausreichend bekannt ist, illustrierte den deutschen Krieg in zwei Bildern: „Einzug des Kronprinzen in das brennende Wörth“ und „Redoute von Chatillon vor Paris“; von beiden ist letzteres das bedeutendere, überhaupt eine der allervorzüglichsten Leistungen Bleibtreu's. Der „Uebergang nach Alsen“ aus der königlichen Nationalgalerie in Berlin ist eines seiner früheren, schon wohlbekannten Meisterbilder. Wenn wir noch Emil Hünten's aus Düsseldorf lebendig charakterisirtes Gefecht der großherzoglich hessischen Division vom 18. August 1870, sowie des Berliners A. von Werner vortreffliches Bild „General Moltke vor Paris“, dann zuletzt noch das während der Ausstellung vielbesprochene Zeitbild von Gyfis „Napoleon gefangen“ nach Gebühr hervorheben, so wären wir mit der unmittelbaren künstlerischen Ausbeute des deutschen Krieges, wie sie sich auf der Ausstellung präsentirte, so ziemlich fertig. Nicht so ganz mit der Gattung des Kriegsbildes überhaupt. Da wären vor Allem aus der polnischen Künstler-niederlassung in München zwei hervorragende Talente, Josef Brandt und M. Gierymski, an dieser Stelle zu nennen. Der Erstere stellte ein ganz imponirendes Schlachtenbild, „Die Türken Schlacht bei Wien im Jahre 1683“, aus, welches in dem großen Zuge der Kampfbewegung, sowie in der reichen und doch haltungsvollen Farbenwirkung den meisten andern Bildern dieser Art auf der deutschen Ausstellung sich überlegen zeigte. Vor Allem war es eine in dramatischem Sinne gut componirte Schlacht, wo die entscheidende Wendung im Kampfe mit sinnlicher Deutlichkeit vor's Auge tritt. Die gepanzerten polnischen Reiter sind es, die, eben keilartig vordringend und das Gewoge der Schlacht theilend, mit unwiderstehlicher Macht sich auf das türkische Lager geworfen haben; hinter ihnen dringen die Reihen der Oesterreicher und Baiern nach; im Vordergrunde die verstörten Gruppen der Fiehenden; im ganzen Bilde eine gewaltige, aber doch künstlerisch beherrschte Bewegung der Massen. Von dem deutschen Phlegma in der Schlachtenmalerei wird man da kaum etwas gewahr; das erregtere polnische Naturell förderte da sichtlich den Maler in dieser mehr phantasiereichen Auffassung des Krieges. Max Gierymski erzählt uns wieder, der Gegenwart näher rückend, Vorgänge und Epifoden aus dem polnischen Aufstande von 1864. Friedr. Pecht, der diesen Künstler wohl von München her näher kennt, hebt richtig hervor, daß es ihm bei seinen Stoffen doch weniger um Darstellung der Menschen, als um irgend eine mit besonderer Prägnanz ausgesprochene landschaftliche Stimmung zu thun ist. Aber diese ist eben von bezeichnender Wirkung, und wirft einen vollen Reflex auf den Gegenstand selbst. „So schildert er uns Kosaken, die in langem Zuge, begleitet von Raben, über eine schneebedeckte Fläche hinreiten, so winterlich schaurig und traurig wie nur möglich; polnische Vedetten auf einer StraÙe in brennender Sommerglut; ein polnisches Infurgentencorps, das im Walde gelagert in der Frühe aufsitzt, wo die heitere Morgenstimmung, wie die Leute selbst, vortrefflich gegeben sind; ferner eine Weichselufer-Sonne, wo in tiefster Sommerabend-Dämmerung sich allerlei Volk am Wasser umtreibt, Weiber, Kinder und Soldaten, und man auf dem höchsten Theile des Ufers Häuser sieht, in denen schon Lichter brennen. So einfach, so geflissentlich nüchtern-photographisch die Gegenstände in der Zeichnung sind, so eigenthümlich groß ist der coloristische Reiz, den der Künstler darüber zu breiten weiß.“ Auch die köstlichen Bilder von Professor Wilhelm Dietz in München wären im Zusammenhange der kleinen Epifode aus dem soldatischen Treiben mitzunennen; so „Der Ueberfall“, „Der Schimmel“, „Vor dem Zelte“. Es ist dies eine Nebengattung, wie sie von älteren Meistern des Genres, wie Wouvermann, mit Vorliebe gepflegt wurde; eine Verwerthung der Kriegsstoffs in der kleinsten Dosis und lediglich im Sinne des malerischen Motives.

Von den Schlachtfeldern und den verschiedenen Darstellungen kriegerischen Treibens wende ich mich nun dem stilleren Naturbereiche der Landschaft zu, nicht ohne einiges Bangen an die schwer übersichtliche Masse des in diesem Fache Ausgestellten heranzutreten.

Es ist kaum möglich, die deutsche Landschaftsmalerei auf einer Weltausstellung zu studiren. Ihr Hauptcharakter zeigt sich, wenige Ausnahmen abgerechnet, in einem feinsinnigen Naturalismus, in einem liebevollen Detailstudium der Natur. Die Stimmungs- und die Vedutenlandschaften gehen nebeneinander einher, greifen auch oft ineinander über. So wesentlich hat sich das allgemeine Gepräge der landschaftlichen Auffassung seit geraumer Zeit in Deutschland nicht geändert, und da hält es schwer, die deutsche Landschaftskunst in großen Zügen nach Ablauf einer kürzeren Zeit wieder zu charakterisiren. Und diese großen Züge sind es eben, die man bei einem solchen Anlasse, wie es die Weltausstellung war, gleichsam mit der Hand erfassen möchte, um da einen Anhaltspunkt für die Charakteristik zu gewinnen. Es hat sich unter den deutschen Landschaftlern eine ganze Schaar von Talenten aller Rangstufen eingestellt, die man zum Theil nur auf kleineren Ausstellungen richtig würdigen kann, wo sich die Eindrücke nicht so vielfach zusammendrängen. Die starke künstlerische Subjectivität wird sich auch in der Landschaft inmitten der übrigen großen Kunstproduction zur richtigen Geltung bringen — weniger der ob auch noch so verdienstliche Durchschnitt. Und dieser prävalirt entschieden.

Eines mußte man bei einer Umschau in dieser Gattung constatiren, daß die Naturstudien unserer Maler allenthalben in die Breite gehen, daß die deutsche Landschaftsmalerei auf einer geradezu unermüdlischen Jagd nach dankbaren Motiven begriffen ist. So sehr wir dieses eifrige Ablaufen der mannigfachsten Natureindrücke, dieses Herumsehens nach allen Seiten hin zu würdigen wissen, so kommt es doch hier noch auf etwas Anderes an, um in die Landschaftskunst einen großen malerischen wie poetischen Zug zu bringen. Gerade die großen Maler dieser Gattung haben oft mit einfachen Motiven die höchsten Wirkungen erreicht. Auch hier gilt es, nicht bloß der Fülle der Erscheinungen nachzugehen, Touristenlandschafterei zu treiben, überwältigende Naturscenen im Bilde mit feiner Empfindung niedlich zu verkleinern, Gletscher und Alpenseen zur Salonlandschaft zurechtzustimmen und dergleichen mehr; sondern irgend ein Stück gut beobachteter Natur mit voller und ganzer Individualität zu erfassen, daß man gleich sieht, so habe diese Natur, ob klein oder groß, im Gemüth und im Auge dieses Malers gelebt. Nur eine mäßige Anzahl der modernen deutschen Landschaftler entspricht annähernd jenem höchsten Begriffe, und das sind auch wieder die älteren Künstler, die lang erprobten Namen.

Da wir hier nicht auf einzelne Leistungen näher eingehen können, so wollen wir wenigstens etwas landschaftliche Kunstgeographie oder, wenn man will, Kunststatistik treiben, nur um zu sehen, wie weit der Bereich der deutschen Landschaftsstudien um sich greift. Ich gehe da einmal ganz systematisch, was sonst nicht meine Art ist, nach Ländern und Gauen vor.

Zunächst war die Schweizer Alpenwelt von Münchenern und Düsseldorfern mehrfach und auch bedeutsam im Bilde wiedergegeben.

Ich zähle da einfach auf: den „Rosenlaugletscher im Berner Oberland“ von J. G. Steffan, von ganz großartiger Auffassung; einen „Vierwaldstätter See“ und das „Wetterhorn“ von Horst Hacker; wieder einen „Vierwaldstätter See mit dem Uri-Stock“ von Julius Lange; dann abermals einen „Vierwaldstätter See“ und den „Grindelwald-Gletscher“ von dem bewährten Landschaftsmaler Leopold Voefcher. Zu diesen Münchenern tritt der Düsseldorfser Alfred Chavannes mit einer „Schweizer Landschaft“ hinzu. Aus der Weimarer Künstlergruppe stellte sich der Director der dortigen Kunstschule Graf von Kalkreuth mit einigen seiner bedeutenden Alpenbilder ein: „Die Jungfrau, der Mönch und Eiger“, „der Vierwaldstätter See mit dem Rothstock“, „Motiv vom Vierwaldstätter See“. Obgleich von der naturalistischen Auffassung ausgehend, nähern sich diese Bilder durch großen Sinn fast schon der Stillandschaft. Professor Theodor Hagen brachte ein Motiv von der „Gotthardstraße“, Johann Christian Heerdt aus Frankfurt am Main eines vom „unteren Murgsee“. Der

„Reichenbachfall“ von A. Hörter in Carlsruhe war bedeutend in der Wasserwirkung, frisch und virtuos in der Farbe. Von den Schweizer Alpen geleitet uns der Münchener Julius Rofe bis zum Montblanc hinan; wieder einer der bedeutendsten deutschen Landschaftler, Valentin Ruths, der nebenbei in seinem „Frühlingstag“ und „einem heftigen Dorf bei Abenddämmerung“ zwei schöne Stimmungsbilder bot, führte uns in dem Gletscher von Argentières ein grandioses Gebirgsbild vor. Leopold Voefcher, den ich schon früher nannte, brachte das „Mer de glace“ am Montblanc, von ähnlichem Werth wie seine anderen Alpenbilder und die „Via mala Schlucht“.

Nach Nordtirol machten die Münchner Tob. Andreae („Kufstein im Nebel“) und A. Doll („Mühle im Wipphale am Brenner“, „Motiv aus dem Unterinthale bei Brixlegg“: Aquarelle) ihre landschaftlichen Ausflüge. Reichlicher fanden sich die Motive aus Südtirol ein; abermals sind hier mehrere Münchener, als: C. Maibach („Castello di Dublino im Sorcathal“), E. Kirchner mit einem vorzüglichen, in stilmäßigerem Sinne aufgefaßten Bilde von Montano, Julius Lange („Schloß Arco“). A. Lohr („Motiv aus dem Pfelderthale“) zu nennen; zu ihnen gefellt sich auch wieder Johann Christian Heerdt aus Frankfurt am Main mit seinem „Dorf Tirol bei Meran“.

Oberbaiern liegt den Münchener Landschaftstudien zunächst bequem; da brachten denn E. Gleim und Nic. Pfyffer jeder ein „Motiv bei Brannenburg“, Josef Hahn die „Hohe Göll am Hintersee“, Fr. Leinecker ein „Motiv aus der Ramsau“ — sämmtlich Münchener Künstler. Vor Allem sind bekanntlich die oberbayerischen Gebirgsseen ein Wanderziel der Studienfahrten, und jeder derselben wieder Gegenstand eines besonderen malerischen Specialcultus. An erster Stelle steht noch immer, wie schon seit Menschengedenken, der Chiemsee; Motive von daher, gelegentlich auch Stimmungs- und Gewitterbilder malten die Münchener Boshart, H. Deuchert, E. Gleim, Emil Hellrath (der ein besonders schönes, stimmungsvolles Bild vom „Klofterteich“ brachte), Julius Köckert, A. Meermann, R. Schietzold, zu denen aus der Weimarer Schule der Freiherr von Gleichen-Rufswurm hinzutrat. Den hochverdienten, aber nachgerade altgewordenen Meister Heinrich Heinlein finden wir etwas abseits wandelnd, in einer „Bucht am Walchensee“ und nebenher auch in einer „Enzianhütte in einem Geklüfte des Oberinnthales“. Am Obersee bei Berchtesgaden haben sich gelegentlich Julius Lange in München, dann Adalbert von Waagen mit ihrer Studienmappe niedergelassen; ein „Motiv vom Gofausee“ malte der Düffelder C. Jungheim, den „Königssee bei Morgenbeleuchtung“ der Münchener F. v. Hoffstetten. Am Starnberger Seetreffen wir Carl Heffner mit einem „Waldesdurchblick auf den See“ und Arno Meermann, dem wir schon am Chiemsee begegneten, beide aus München. Arnold Steffan allein hat sich am Traunsee in unserem Salzkammergut mit zwei Landschaften eingestellt; eine Bodenfeellandschaft brachte ferner Heinrich Rasch aus München.

Spärlicher vertreten waren die deutschen Flußlandschaften. Dem Rhein widerfuhr nur mäßige Ehre, die Donau war sichtlich vernachlässigt. Die „Profilsicht des Rheinfalls“ von Professor Ed. Pape in Berlin ist allerdings als treffliches Landschaftsbild hervorzuheben; C. Maibach in München stellte neben seinem südtiroler Bilde ein „Rheinthal mit Ragatz“ aus, und der Düffelder W. Klein geleitete uns sofort an den Niederrhein. Für die Donau und noch überdies für die in der Regulirung begriffene, zeigte nur J. Blau in München ein landschaftliches Interesse. Die Mainlandschaft war blos von C. P. Burnitz in Frankfurt am Main, aber auf vorzügliche Weise durch sein „Bamberger Landschaftsbild“ und sein „Mainufer bei Frankfurt“ vertreten.

Das deutsche Mittelgebirge, das Wald- und Hügelland fand nur vereinzelte Pflege, aber zum Theil gerade von einigen vornehmeren Talenten. Es thäte auch gut, wenn es häufiger geschähe. Hier gerade finden sich am zahlreichsten jene Motive, die entweder durch stillen Reiz anziehen, oder sich auch

im großen und ernsten Sinne zu erhöhter, künstlerischer und poetischer Wirkung steigern lassen; während hingegen die Darstellungen des vermeintlich Größten in der Natur, die Alpenbilder, so häufig zu kleinlicher Vedutenmalerei herabfinken. In den Harz zunächst geleiten uns zwei ältere Bilder Lessing's; er wußte damals gar wohl, was sich den Waldthälern und Felswänden dieses romantischen Gebirgsflecks für die landschaftliche Composition abgewinnen läßt. Freilich erschienen jetzt die Lessing'schen Bilder etwas stumpf und matt in der Färbung neben dem frischeren, energischeren Colorit der neueren landschaftlichen Nachbarschaft. Auch mahnt die Staffage, eine Gruppe Soldaten aus dem 30jährigen Krieg, die einen gefallenen Officier auf ihrem Waldwege finden, gar sehr an den Geschmack älterer Meister, welche ihre weitläufigen Landschaften mit verkleinerten Historien, romantischen Genrebildern in miniature, Jagdstücken etc. zu staffiren liebten. Eine solche redselige Staffage, die wieder eine eigene Geschichte für sich erzählt, theilt die Stimmung, statt in den Accord der Landschaft miteinzuklingen. Eine Harzlandschaft nach gewöhnlicher naturalistischer Art brachte ferner H. L. Frische aus Düsseldorf.

Nach Westphalen versetzte uns wieder in einem bedeutenden Landschaftsbilde ein wohlbekannter Meister ersten Ranges, dem wir weiterhin noch einmal begegnen werden, Andreas Achenbach; ebenso auch Paul Hoffmann in Düsseldorf. Die heimlich reizvolle Landschaft Thüringens liegt den tüchtigen Weimarem C. Buchholz und Hans P. Feddersen für ihre Studien nahe genug; aus Sachsen brachte der Düsseldorfer C. Jungheim, den wir schon am Gosaufsee trafen, eine Ansicht von Tharand; ein Motiv aus dem Spreewald C. Krüger aus Dresden, eine gute Anhalt'sche Waldlandschaft W. Schröter in Karlsruhe; Der Teutoburger Wald war durch zwei Landschaftsbilder von P. Flickel in Weimar und Carl Ludwig in Düsseldorf vertreten. H. Funk, Professor in Stuttgart, stellte ein „Haidebild aus der Eifel“ aus, ein durchaus poetisch gedachtes und schon gestimmtes Bild. Die hessische Landschaft repräsentirte Fritz Ebel in Düsseldorf und in vorzüglichster Weise Val. Ruths. Die Münchener zieht es ab und zu in die desolaten Gegenden des Freifinger Moors, wie den trefflichen Dietrich Langko, oder in das Dachauer Moos, wie Paul Weber. Dem reinen Stimmungsbilde ist ein absolutes Nichts an Linien- und Umrisswirkung gerade genug; und so sind denn die Moorgründe der Münchener Umgebung ein wahrer classischer Boden für die Stimmungslandschaft geworden. Meiner Ed. Schleich stellte sich mit ein paar herrlichen Isarlandschaften, eine Morgen- und Spätabendstimmung, nach seiner lang bekannten und bewährten Weise ein.

Was vom Alpenland über Tirol hinaus liegt, ist auch außerhalb der gewöhnlichen landschaftlichen Kunsttours gelegen; so war denn Steiermark gar nicht. Kärnten nur durch zwei Bilder von Willroider in München („Landschaft aus Oberkärnten“, „Verlassener Steinbruch aus Unterkärnten“) in den deutschen Sälen vertreten. Und damit verlassen wir den auch deutschen Boden und ziehen mit der reiseflüchtigen Schaar unserer Landschaftler hinaus in die Fremde.

Die Karpathen zunächst sind schon denn deutschen Landschaftsstudien fremd genug. Dort treffen wir ausnahmsweise R. Assmus in München („Ein Karpathendorf“) und G. Genchow in Düsseldorf („Wasserfall im Tatragebirge“); sonst durchstreifen die deutschen Landschaften selten diese Gegenden, wo es wohl manches schöne Motiv, aber sicherer noch eine schlechte Unterkunft gibt. Bequemer ist da jedenfalls der Westen; so brachte aus Frankreich Wilh. Boshart, ein namhafter Landschaftler der Schleich'schen Richtung, eine wohlgestimmte Flusslandschaft, die „Brücke über die Seine bei Rouen“, der Berliner Herm. Eschke ein Mondscheinbild: „La plage du Riz bei Douarnenez“ in der Bretagne. Die Manier Ch. Hogue's ist in ihren glänzenden Vorzügen wie in ihren manierirten Eigenheiten bekannt genug, daß man einfach auf seine hieher gehörigen Bilder („Mühle auf Montmartre“ — „Küste bei Fécamp“) nur zurückzu-

reisen braucht. Das niederländische Flachland ist auch in der deutschen Kunst eine mehrfach gepflegte Specialität; die holländische Morgenlandschaft mit Vieh staffirt, von Rich. Burnier in Düsseldorf, die trefflichen Stimmungsbilder von P. F. Peters in Stuttgart aus der Umgebung von Nymwegen („Abend an der Waal“, dann noch ein Morgen- und Abendbild) sind an dieser Stelle zu nennen.

Nach Norwegen und seinen Fjords, nach der Wasser-, Felsen- und Nebelwelt des Nordens mit den kühl und dunstig durchbrechenden Lichtern geleitet uns Knud Baade in München („Motiv an der Küste Norwegens“), Johann Duntze in Düsseldorf („Norwegischer Fjord“) und Hans Gude in Carlsruhe („Norwegische Küstenlandschaft“ und „Hafen von Christiana“). Wie bekannt, ist der Letztere ein Meister in der Versinnlichung des vom Sonnenglanz überblitzten Wellenschlags; die Wirkung des Lichtes sowohl, wie der endlos sich fortsetzenden Bewegung bei weitem Horizont weist er in bewunderungswürdiger Weise wiederzugeben. „Der Hafen von Christiana“ war wieder eine seiner brillantesten Leistungen in dieser Art. Ein anderes Hauptbild von ihm zierte die kleine, nur 71 Nummern starke Ausstellung von Norwegen. Ein Fjord zwischen ungeheuren schwarzen Felsmassen, rings der Ausblick auf das weite Meer, dessen Brandung an einem jener Felsen sich bricht, zur Rechten ein halbverfumpftes, klippiges Gestade mit einem Fischerdörfchen und kleinen Barken, die davor auf den Wogen treiben, dies ist die Scenerie des Bildes; ein Sturm zieht eben herauf, dessen Anhauch man förmlich verspürt und ein feiner Sprühregen mit hie und da durchblitzenden Sonnenblicken hüllt die grandiose landschaftliche Scene in einen grauen Schleier. Mit Recht bemerkt Fr. Pecht, das „die wilde Grofsartigkeit der nordischen Natur in ihrer drohenden Majestät kaum überzeugender wiedergegeben werden könne, als in diesem classischen Bilde, das doch kaum eine andere Farbe, als alle Nuancen von Grau zeigt“. Wir können an dieser Stelle gleich die übrigen Landschaften der schwedischen und norwegischen Künstlergenossenschaft mitnehmen, die zum gröfsten Theil eine Düsseldorfer Kunstcolonie des Nordens bilden. Da wäre zunächst L. Munthe mit einer weiten, schneebedeckten Ebene bei düsterer Abendstimmung hervorzuheben; dann Morten Müller mit drei meisterlichen Bildern: „Motiv aus Thebmarken“, „Abendstimmung“, „Fichtenwald“; N. B. Moeller mit einer „Partie von der Westküste Schwedens“, einer „Mondscheinlandschaft von Oilo in Valders“; Johann und Amaldus Nielsen mit trefflichen norwegischen Küstenlandschaften; A. Rafsmussen mit zwei Fjordbildern, Hermann Schauche mit dem „Wasserfall in Sogn“ und dem „Fjord in Hardanger“ und Andere mehr. Ed. Berg's „Ufer des Mälarsees“ und „Fischerdorf in Bohuslehn“ verdient neben anderem Vortrefflichen noch besonders hervorgehoben zu werden, ebenso die verdienstvollen Bilder von Wahlberg, Jacobsen und Nordgren. Fast durchwegs sind die norwegischen Landschaften Küstenbilder mit dem düsteren romantischen Reiz der elementaren Aufregung und einer malerischen Lichtwirkung. Die Natur der Heimat erscheint in ihnen richtig studirt und bei der vorwiegenden Einfachheit des Motives trotz der überwältigenden Gröfse desselben zu gröfserer künstlerischer Wirkung gebracht, als dies durchschnittlich bei der complicirteren Scenerie unserer Alpenbilder der Fall ist.

Da wir schon einmal am Meere sind, so wenden wir uns noch den übrigen Küsten- und Strandlandschaften der Nordsee, sowie den wenigen Marinen zu, welche die deutsche Ausstellung aufwies. Andreas Achenbach's „Hafendamm von Vliessingen“, auf den die erregten Meereswellen rechts und links anstürmen und den sie an einzelnen Stellen als Spritzfluthen überströmen, zeigt die ganze Kühnheit des berühmten Meisters und die Familiarität seines Pinsels mit den Elementen; dazu trat eine andere nicht minder werthvolle „Hafenpartie von Ostende“. „Eine holländische Küste“ und „Eine Marine bei Amsterdam“ stellte Wagner-Deines in München aus; Moriz Erdmann in Berlin einen „Strand bei Braderup“ (Insel Sylt), von bedeutender Wirkung;

R. Fresenius von Frankfurt am Main eine „Abendstimmung an der Nordsee“ Unter den Marinen sind die Nordsee- und Sundbilder von dem Münchener W. Xyländer, sehr wirksam in der Mondbeleuchtung gestimmt, zunächst zu nennen, dann weitere, sehr verdienstliche Leistungen in dieser Gattung von dem Hamburger Franz Hüntgen, den Münchenern Carl v. Malchus, G. Michel, von Thiesenhausen (Ostseebild) und Andere. Ein „Motiv vom frischen Haaf“ stellte Rudolf Jonas aus Berlin, „Strandbilder von der englischen Küste“ R. v. Poschinger in München aus.

Recht ansehnlich stellte sich die italienische Landschaft zur Schau. Doch überwiegt auch hier die naturalistische Auffassung, die zunächst auf die Lichtwirkung der südlichen Sonne und die Intensität des Colorits, weniger auf die großen landschaftlichen Umrisslinien ihr Augenmerk richtet. Hier, wo die Natur selbst mit reinerer und strengerer Hand zeichnet, als anderswo und den Künstler gleichsam direct in die Schule des Stiles nimmt, sollte die Landschafterei nicht so ausschließlich auf die coloristischen Wirkungen losgehen, wie es bei der jetzt vorherrschenden Richtung in der Kunst doch meistens geschieht. Diese vertritt zunächst in der italienischen Landschaft Oswald Achenbach, der, wenn man so sagen darf, den ganzen Farbenreiz der Realität in der italienischen Landschaft und Staffage erschöpft, und allerdings in der Wahrheit seines Localtones und der meist sonnig glänzenden Haltung seiner Bilder bei allem Naturalismus oft sogar poetisch wirkt. Freilich ist dies mehr nur die zufällige Poesie der momentanen Naturerscheinung, nicht die höhere des im großen Sinne übersehenden und zusammengefaßten Naturbildes. Sein „Blumensfest in Genzano“ ist ein italienisches Straßensbild mit der reichen, festlichen Staffage einer Procession, dem aber der volle Abendglanz über den buntgeschmückten Häusern zusamt der Blumenfülle, die auf dem Wege sich hinbreitet, eine wahrhaft prachtvolle, blendende Haltung gibt. Weit bedeutender ist aber sein hinter dem Campo santo von Neapel anstiegender Vesuv, der bei all dem, was den vollen Reiz des naturalistischen Eindruckes bedingt, zugleich wie ein componirtes Bild wirkt; daselbe gilt auch von einem andern Bilde von feltener Schönheit und wohl zusammengestimmter landschaftlicher Harmonie, der „Villa Torlania bei Frascati“. Albert Flamm, der in der Naturauffassung wie im Gebrauche der Kunstmittel sich Oswald Achenbach zunächst beigesellt, brachte nur ein Bild in seiner bekannten wirkungsvollen Art: „Ein Motiv aus dem Volsker-Gebirge“. Ein gewisses feines Hinüberneigen zur stilisirenden Auffassung finden wir bei dem Düsseldorfer Alfred Metzener, in seinem „Lago di Tenno“ und einem „Gardasee“. Jungheim stellte zu seinen deutschen Landschaften auch ein schönes italienisches Landschaftsbild ohne nähere Bezeichnung aus. Professor Ferdinand Knab in München brachte einen „Garten in Italien“ mit glühender Abendbeleuchtung, ein Bild von imponirender Wirkung; Chr. Wilberg in Rom eine „Villa Pamfili“ von hervorragendem Werthe. Neben ihm war Lindemann-Frommel in Rom mit seiner „Aussicht von Taormina“ und dem „Thal des Pouffin“ ein so ziemlich vereinzelter Vertreter des stärker betonten Stilgefühles in der südlichen Landschaft. Unter den emsigen Weimarer Landschaftlern brachte Professor Carl Hummel eine verdienstvolle corsicanische Landschaft: eine „Aussicht über den Canton von Serraggio“. Der Düsseldorfer Meister Aug. Leu, sonst zunächst wie Wenige im Norden heimisch, liess diesmal die Sonne über dem Busen von Sorrent in etwas zu gelben Tinten untergehen. Sowie die Insel Capri eine Lieblingsstation der Reifeseuilletonisten ist, so wird sie auch ohne Unterlaß über die Malermappe hinweg cernirt; die Ausstellung bot eine ganze kleine Collection solcher Capribilder zur Schau. Da fand sich Ernst Körner in Berlin mit einem „Monte Castiglione“, A. Luteroth in Berlin mit einer sehr schönen Landschaft aus Capri ein. Noch zwei weitere Berliner Maler, H. Eschke und Albert Hertel gefellten sich gleichfalls hinzu. Jener versuchte sich wieder einmal an dem malerisch riskirten Problem der „Blauen Grotte“, Hertel brachte eine Strandscene von Capri und den „Ausblick vom

Hotel Pagano“; Robert Heck in Stuttgart stellte eine Felspartie, den „Arco naturale in Capri“, Waldemar Rau in Dresden eine Ansicht der Insel selbst aus. Bedeutend im Range waren die Bilder von Professor August Bromeis in Kassel: eine italienische Landschaft aus der königlichen Nationalgalerie in Berlin und ein „Motiv bei Olevano“. Die „Villa Hadrian“ von Gustav Closs in Stuttgart zeigt wieder eine stilvollere Haltung, Eduard Agricola's (aus Carlsruhe) „Ruine des Polio bei Neapel“ bei verdienstlicher Mache eine kältere, mehr conventionelle Landschaftsmanier. Adolf Höffler von Frankfurt am Main malte beliebte Taffo-Eiche in Rom. Der Münchener Bernhard Fries brachte ein Abruzzenbild; Carl Happel eine „Vedute am Golf von Neapel“. Dazu kommt noch schliesslich der Dresdner, August Reinhardt mit einem Landschaftsbild von Girgenti, und so wäre denn damit unsere „voyage pittoresque“ durch Italien so ziemlich beendigt.

Als fremdartigere Zugabe stellte sich denn die orientalische Landschaft, wenn auch nur vereinzelt ein; so in den Bildern A. Heerenburg's aus Dresden: „Die Memnonkolosse in Ober-Egypten“, „Abuschär an der Küste von Iran“, „Die Ebene von Paphos in Cypem“, dann in des Leipzigers C. Werner Aquarellen aus Egypten und Palästina. Dazu kam weiter die exotische Landschaft mit ihrem gesteigerten Reize, zunächst nach der Seite des virtuosen Farbeneffectes durch ein älteres Bild von Hildebrandt „Ein heiliger See zu Birma“ vertreten. Die andere Seite, die Grandiosität der vegetativen Natur, fasste wieder Professor Ferdinand Bellermann in Berlin in seinem „Südamerikanischen Urwald aus Venezuela“ ins Auge. Dieses tropische Waldbild, sowie das Motiv von der „Hochebene von Merida“ sind allem Anscheine nach bedeutende Landschaftsbilder, die man aber ohne Vergleichung mit dem Naturvorbilde doch nicht ganz würdigen kann.

Landschaften ohne örtliche Bezeichnung des Motivs, aber dabei doch mit deutlich ausgesprochenem Localcharakter gab es auf der deutschen Ausstellung ziemlich viele, und darunter nicht die geringsten an künstlerischem Werthe. Da fand sich denn zunächst Meister Adolf Lier in München mit vier höchst anziehenden Bildern ein. Es waren diefs so eigentlich stimmungsvolle Charakterlandschaften der vier Jahreszeiten, ein Frühling mit all der frischen Blüthenherrlichkeit der Bäume und dem lichtdurchglänzten, weissen Gewölke am Himmel, eine prachtholle, sommerlich gestimmte Abendlandschaft, eine Landstrasse im Herbste mit entlaubten Alleeebäumen bei seinem Regen, dann ein Garten im Winter, wo das Abendroth zwischen den kahlen Baumstämmen glüht. Von A. Vollweider in Carlsruhe sahen wir drei gute Waldbilder, bei denen nur eine kräftigere Färbung wünschenswerth gewesen wäre; einen grossen Sinn für die Poesie der Waldlandschaft zeigte auch diefsmal Carl Ebert in München in einem Buchenwald und noch einem zweiten bedeutend componirten Bild dieser Art.

Stademann in München stellte sich wieder mit feinen Eis- und Schneebildern von wohlbekannter Meisterschaft ein. Zu den am besten gezeichneten Landschaften, harmonisch in der Haltung und edel wirkend in der Composition, gehörte ein Landschaftsbild des Düffeldorfers A. Weber, das der königlichen Nationalgalerie in Berlin entnommen war. Neben seinen Bildern aus Capri brachte der Berliner Ernest Körner ein prächtig glühendes Abendroth am „Damm'schen See“; gute Stimmungslandschaften in Lier's Richtung, gelegentlich mit Weidevieh staffirt, die Münchener Hermann Baifsch, Wenglein, Weisshaupt — und so gäbe es noch manches Verdienstliche zu nennen, wenn sich dem Berichterstatter nicht die feineren und frischen Eindrücke des Details trotz aller Notizen vor den Bildern selbst in der Erinnerung nicht schon halb verwischt hätten. Um aber mit dem Bedeutendsten zu schliessen, sei zuletzt noch der grossen Stillandschaft Friedrich Preller's mit der mythologischen Staffage von Diana und Aktäon gedacht. Trotzdem das Colorit etwas kühl und dünn wirkt — mehr als bei den berühmten Odyffeelandschaften des Meisters in Weimar, denen die

nachträglich gemachten Naturstudien in Unteritalien in der Farbe sehr aufgeholfen haben — macht das große Gemälde durch den Adel der landschaftlichen Composition einen durchaus imponirenden, ja hohen Eindruck.

In der Thiermalerei bewährte sich wieder, wie immer seither, die Münchener Kunst. Friedrich Voltz versteht es ganz besonders, dem „schwer hinwandelnden Rind“ eine idyllische Stimmung abzugewinnen und das Thierstück mit der Poesie des landschaftlichen Eindruckes harmonisch zu vereinen. Seine „Viehweide im Herbst“ und vielleicht noch mehr ein zweites kleineres Bild, „Kühe am See“, sind neue, schöne Proben seiner uns schon wohlbekannten Meisterschaft. Das mehr dem Genre verwandte Thierstück, gleichsam die erzählende und charakterisirende Behandlung desselben, war nach der humoristischen Seite aus vorzüglichste durch ein großes Schafbild von Otto Gebler vertreten, während das Thierleben in Situationen der Aufregung von Braith in seiner Heerde, die auf der Alm an einem hochangefschwollenen Bache inne hält, auf grandios-ernste Weise, von C. Roux in den Schafen, die von preussischen Uhlanen in Frankreich hergetrieben werden auf mehr drastische Art dargestellt ist. Das Hochwild ist zunächst von Guido v. Maffei in München, dann auch Ed. Ockel in Berlin vortrefflich erfasst; dazu kommen dann noch des Berliners C. Steffek Pferde-Staff-Scenen und des Münchener Benno Adam Parforcehunde.

Das Architekturbild und die Stadtvedute war nicht allzu zahlreich, aber dafür bedeutsam repräsentirt. Carl Graeb's Intérieur aus dem Dom von Halberstadt (Eigenthum der Nationalgalerie in Berlin) zeigt die Meisterschaft des Künstlers im günstigsten Licht. G. Schönleber's aus München „Straße in Genua“ ist von ernster und eigenthümlicher Wirkung; die ganz landschaftlich behandelten Krakauer Veduten — königliches Schloß und Vorstadt von Krakau — von den in München geschulten Polen W. Malecki sind von sehr ansprechender, lichter und stimmungsvoller Haltung. Louis Mecklenburg's „S. Giorgio maggiore in Venedig bei Abendbeleuchtung“ braucht man nur einfach zu erwähnen, um eine alte Bekanntschaft von so manchen Kunstausstellungen her in Erinnerung zu bringen.

Die Ereignisse des Jahres 1870 haben neben dem Kriegsbild auch die Porträts der militärischen Berühmtheiten in den Vordergrund gestellt. Da wäre zunächst Lenbach's Kaiser Wilhelm, von ebenso virtuoser Farbe als keck nachlässiger Zeichnung, ein Bismarck und ein Moltke und ein Heyden in Berlin, dann wieder ein Moltke in seinem Arbeitszimmer zu Versailles von A. v. Werner. Der vornehme Militär — wohl von königlichem Geblüt — den Professor C. Steffek zu Pferde gemalt, sitzt wahrscheinlich nur dem Letzteren zulieb im Sattel, da die Pferde die nächste Specialität des Künstlers sind.

Immer häufiger werden in Deutschland auch die sogenannten eleganten Porträts, die uns gleichsam die gesellschaftliche Stellung der Person notificiren, den zunächst für eine distinguirte Außenwelt existirenden Menschen zeigen; wie bei Gustav Graef in Berlin (Porträt des Ministerpräsidenten Grafen von Roon, ferner zwei vornehme Damenbildnisse); Ernst Hildebrand in Berlin (drei Damenporträts); Professor A. Weber ebendasselbst (ein Frauenbildniß) u. s. w. Professor Julius Schrader erfreute uns durch einige fein charakterisirte Bildnisse großer Gelehrten, in deren Zügen wir zunächst die tief gezogenen Spuren der Gedankenarbeit, weniger die äußeren Beziehungen der Repräsentation fanden; er stellte ein Porträt Humboldt's, dann zwei weitere von Professor A. Wolf und Ranke aus, neben denen sein Moltke auch fast wie ein Kriegsgelehrter, was er denn auch ist, ausfah. Die bezeichnenden, gut individualisirten Porträts von Professor Fr. Reiff in Aachen verdienen gleichfalls eine ehrenvolle Nennung. A. Hörter in Carlsruhe brachte ein treffliches Bildniß von Ed. Devrient; Charles Verlat ein belgisch-archaisirendes von Professor Preller. Neben den schärfer gefassten Porträts selbstständiger und bedeutender Persönlichkeiten, die sich ihren Charakterkopf durch ihre Gedankenarbeit oder praktische Thätigkeit selbst ausgearbeitet haben,

dann neben den weltläufigen Repräsentationsporträts, die viel zahlreicher noch mitgehen, ist glücklicherweise das gemüthliche, häuslich gestimmte Bildniß auch noch vertreten, dem man es anmerkt, daß es zunächst auf die Familienglieder und intimeren Hausfreunde traulich hinabschauen soll. Freilich findet der Effect dieser moderne Versucher, auch oft Einlaß in die Heimlichkeit des Hauses. Von Professor Gustav Richter in Berlin wurde ein Porträt seiner Frau, einer Tochter Meyerbeer's, mit dem Jüngsten auf dem Arme und ein Selbstbildniß des Künstlers (wenn ich nicht irre) mit einem lustigen Knaben, der zum Fenster hinaus toastet, zur Ausstellungszeit sehr populär. Es sind Bilder von glänzendster Eleganz des Colorits, aber bei allem gewinnenden sympathischen Reiz doch ohne das feinere, intime Gefühl des Hausbildnisses. Das stille Glück daheim soll sich nicht ausdrücklich, wie es hier geschieht, dem großen Publicum zur Schau bieten und in eine wenn auch immerhin gemüthliche Beziehung zu der Strafe, zu den draussen Vorübergehenden stellen. Wir treten gern ins Haus, um da den Menschen in seinen engsten traulichsten Beziehungen aufzufuchen; es ziemt sich aber nicht, daß sich der häusliche Mensch so selbst auf die öffentliche Bühne stelle.

Gegen die Modernmalerei, wie sie auch in der Piloty'schen Schule nachgerade zu einer geläufigen Methode wird, reagiren in München einige begabte jüngere Künstler, wie Hans Thoma, Carl Haider und Wilhelm Leibl, letzterer auch zunächst im Bildniß. Er gehört zu Jenen, die in der Parteilichkeit der Kunst auf der äußersten realistischen Linken sitzen. Ganz richtig bezeichnet Pecht seine altdeutsch costumirte Dame als ein „coloristisches Bravourstück“ von hervorragendem Range, wenn auch der Künstler „mit der Form, nicht dem Charakter, zu Gunsten der Farbe etwas zu cavalièremment umgeht“; ebenso anerkennt er in den beiden mit einander zechenden Malern, einem geistreichen Genrebild Leibl's, das „eminente Naturgefühl“. Leibl gehört unter die resoluten und wagenden Künstler; er geht der Erscheinung direct an den Leib, ohne ein Compromiß mit der zu glättenden Eleganz, dieser weltmännischen Conversationsprache der Kunst, zu schließen. „Er ist Realist in des Wortes schärfster Bedeutung“ — so charakterisirt ihn ein scharfsinniger Kunstartikel „die Münchener Kunst nach dem Tode Kaulbach's“, der mir eben jetzt in der „Neuen freien Presse“ Nr. 3527 (vom 21. Juni 1874) vorliegt — „er kennt keine geläuterte Auffassung, geschweige denn Idealisirung und Erhöhung des Gegenstandes, den er darstellt; ja er verhöhnt jedes leise Zugeständniß an den conventionellen Geschmack, jedes augenfällige Arrangement, jedes entgegenkommende Zurechtlegen des nicht selten uninteressanten Vorwurfes. Er malt die Dinge, wie er sie sieht, ohne Unterschied und Vorliebe, gleichgiltig dagegen, welchen Rang ein Object in der natürlichen oder moralischen Ordnung einnimmt.“ Das Urtheil ist sehr zutreffend; und ein solcher Radicalismus in der Kunst thut ganz gut, sobald sie einmal Miene macht, sich in conventionelle Bahnen zu verfahren.

Auf einem längeren Umwege kommen wir „via München“ wieder nach Berlin zurück; von den neuhistorischen Porträts Bismarck's und Moltke's zu den imposanten, richtig historischen Reiterporträts des großen Kurfürsten und Friedrichs II. von Professor Camphausen. Sie gehören in ihrer schlichten, ersten Größe zu jenen Bildern, in denen sich das wohlbegründete Bewußtsein des preussischen Ruhmes ausdrückt. Auf diese beiden monumentalen Fürstengestalten muß derselbe immer zurückgehen, wenn er seine Erinnerungen gründlich recapitulirt. Neben diesem ernsteren Zuge in der norddeutschen Malerei will mir — um nur noch einen beiläufigen Seitenblick in eine andere Gattung zu werfen — der neue Berliner Molegeschmack um so weniger behagen, wie er z. B. in August von Heyden's Bild „Werbung der Gesandten des Königs von Frankreich um Blimenis von der Provence“ bedenklich genug sich kundgibt. Das Bild gehört in das Genre der gesuchten Pikanterien. Die Princessin muß sich, aus den Bettgardinen vortretend, diesen Herren völlig nackt zeigen, damit sie sich von ihrer körperlichen Tadel

losigkeit gründlich überzeugen können. Man sieht ordentlich, wie den nicht mehr ganz jungen Mitgliedern der Jury, die über dieses weibliche Cabinetsstück in natura entscheiden soll, die Augen bei dem Verdict lüftern übergehen. Die Berliner Kunst scheint aber auch, wie die von Wien, dem großstädtischen Nuditätenkittel nicht widerstehen zu können. Gegen die Nacktheit in der Kunst ist nichts einzuwenden; wohl eben gegen dieses elegante, modische Geschmäckchen an Nuditäten, welches sich halb lüftern, halb verschämt, aber immer doch scheinbar anständig geberdet.

Um den Bericht über die deutsche Abtheilung mit der Erwähnung eines hervorragenden Werkes zu schließen, so nenne ich zuletzt noch Adolf Menzels wohlbekanntes Bild, die „Krönung in Königsberg 1862“, das der Nationalgalerie in Berlin einverleibt ist. Es hat vielfachen Widerspruch erfahren; auch ein besonnener und geistreicher Beurtheiler, wie Dr. Adolf Görling (in seiner „Geschichte der Malerei“, II. Band, Seite 261) sagt, das dieses Werk die Vorzüge wie die Mängel des genialen Künstlers lebhaft zu Gefühle bringe. „In diesem umfangreichen Ceremonienbilde“, meint Görling, „hat Menzel den naturalistischen Eigensinn so weit getrieben, das er zu Gunsten der vollen Wahrheit selbst auf eine der malerischen Gesamtwirkung günstigere Lichtwirkung verzichtet hat, als sie der Schauplatz der Ceremonien darbot.“ Friedrich Pecht ereifert sich fast bis zur Heftigkeit über dieses Bild; er findet die Hauptfigur, den König selbst, höchst imponierend, die Umgebung dagegen um ihn ganz formlos aufgeschichtet, obgleich das individuelle Wesen eines jeden Einzelnen mit feltener Energie aufgefasst sei; das ganze Menschengedränge schwanke wie in einem Erdbeben durch die offenbarsten Fehler in Lichtvertheilung und Luftperspective; das Publicum verliere sich im Hintergrunde in langen Reihen und sähe sehr gelangweilt aus, weil es ohne alle pikante Lichtwirkung gemalt sei. Menzel, der das feinste Auge für jeden einzelnen Zug besäße, habe die Erscheinung in ihrer Totalität so unvollkommen wiedergegeben, das sie unwahr aussähe. Bei alldem glaube ich, das der Künstler es wohl auf die Gesamterrscheinung abgesehen habe, doch ohne sie recht in Auge und Hand bekommen zu können. Da machten sich denn die negativen Seiten des Bildes, die Lichtarmuth, die Trockenheit des Vortrages u. s. w., zunächst bemerkbar; man sieht, wie bei allen halb erreichten künstlerischen Absichten mehr nur, was der Künstler zu einem bestimmten Zwecke aufgab, als womit er da hinauswollte. Das Bild wirkt bei alldem bedeutend, wenn auch zugleich mit einem gewissen nüchternfeierlichen, echt preussischen Ernst; über die künstlerische Schwierigkeit der Aufgabe, die Totalerscheinung einer so großen Versammlung in Aug und Bild festzuhalten und unter entsprechender Beleuchtung malerisch getreu zu fixiren, ließe sich noch weiter rechten. Indem wir diese Frage vorläufig der weiteren fachkundigen Erwägung überlassen, wenden wir uns jetzt den anderen Abtheilungen der Kunsthalle zu, wo dann Frankreich, als politischer und artistischer Gegenatz zu Deutschland, unserer gleichmäsig abwägenden Betrachtung zunächst liegt

### Frankreich.

Ein hervorstechendes Merkmal, welches die französische Malerei in dem großen Ausstellungswettkampf charakterisirte, war das Imponirende des Gesamteindruckes, das Zusammengehen der Einzelwirkungen der vielen hier vereinigten Kunstwerke in gewisse große Hauptzüge, die das Auge und das Gefühl schnell herausfindet, ohne das sie sich so genau im Worte fixiren ließen. Das mächtig durchgreifende einer großen malerischen Gesamtercheinung drang sich sogleich beim Eintritte in die französischen Säle auf, ehe man noch daran gehen konnte, das Einzelne nach seinem vielfach abgestuften Werthe zu prüfen und auf sich wirken zu lassen. Man wurde sofort dessen inne, das dieser ganze Verein von Gestalten, mochten sie der Mythe oder Allegorie, dem bedeutenderen historischen Dasein oder den bescheideneren Lebenskreifen der Genrewelt entstammen, irgend-

wie zusammengehöre und aus einer gemeinsamen nationalen Kunstanschauung seine Herkunft leite.

Gewiss war den deutschen Bildern nicht minder deutlich ihr nationaler Ursprung auf die Stirne geschrieben, und doch sprachen sie in einem ganz andern Sinne zu uns. Das Rein-Individuelle entschied da den ersten Eindruck; man mußte von Bild zu Bild gehen, die einzelnen Maler in ihrer Eigenthümlichkeit schätzen und würdigen lernen und erst nach diesen vielen, allmählig angeknüpften und gepflegten Kunstbekauntschaften kam man mehr auf dem Wege der Abstraction des Urtheils zu der allgemeinen Vorstellung dessen, was beiläufig die deutsche Kunst in ihrem gegenwärtigen Zustande sei. Die Gesamtwirkung hatte etwas Zerstreutes, oft ganz Ungleichartiges, weil die Wirkung des Einzelnen zu sehr überwog.

Namentlich im Genrefache beeinträchtigt die deutsche Gründlichkeit in der Charakteristik und Seelenmalerei oft die ruhig zusammenstimmende malerische Gesamthaltung; aus jedem Bilde war da eine andere Geschichte abzulesen, und zwar allmählig und bedachtsam, wie aus einem gut geschriebenen Buche. Wo so viele Maler sich aufs Erzählen und Schildern legen, muß man ihnen einzeln folgen, jedem Gesichte seine seelische Bedeutung abfragen, und für die große Ueberschau ist da wenig gewonnen. Der individualisirende Trieb, der durch unsere Literatur geht, spricht sich ebenso auch in unserer Kunst aus. Bei den Franzosen war dies kein abgezogener Begriff, sondern eine unmittelbare sinnliche Wirkung, die uns da sagte: Das ist die französische Kunst, wie sie sich eben jetzt präsentirt.

Das Erste und Unmittelbare, was man wirklich sah, und sich nicht bloß aus verschiedenen Merkmalen combinirte, das war eben der allgemeine Kunstcharakter — erst in zweiter Reihe löste sich dieses Allgemeine in die individuellen Unterschiede auf. Man konnte sich von dieser Art der Wirkung sofort überzeugen, wenn man raschen Ganges die vier französischen Hauptfälle durchschritt. Ob man da den Perseus von P. Blanc der Medusa den Kopf abschlagen sah, ob man einen Blick über den Sklavenmarkt Giraud's hingeleiten liefs, oder den Schäferhund Troyon's fixirte, der von erhöhtem Standpunkte aus die Schafherde vor sich Revue passiren läßt — ob man Regnault's General Prim, stolz zu Pferde sitzend, sich nach dem Pöbelchorus von Madrid umblicken sah, oder Breton's Procession durch das sonnige Kornfeld folgte — ob man sich von Jules Lefebvre's „nackter Wahrheit“ mit ihrer hochehobenen Leuchte den ganzen Saal mit einem Male beleuchten liefs, oder den aus der Synagoge vertriebenen Christus von Laurens mit echt französisch-theatralischem Pathos die Treppen hinabsteigen und Barrias' Sokrates in ähnlicher Geberde sich zum Tode rüsten sah: es ging durch alle diese Gestalten, so verschiedener Herkunft sie sein mochten, ein verwandter nationaler Familienzug; sie sprachen im malerischen Sinne daselbe stark und nachdrücklich accentuirte Französisch. Aber noch mehr: sie redeten auch deutlich die Sprache der großen Kunstschulen, die in Frankreich seit der Blüthezeit des Einflusses von Ingres, Delacroix und Delaroche trotz der vielfach berufenen Verwilderung der neuesten französischen Kunstzustände noch immer ihre starke und unverkennbare Nachwirkung äußern.

Das entschiedene Hervortreten des nationalen Zuges, und zwar nicht bloß dem geistigen Inhalt nach, sondern in der sinnlichen Erscheinung, in der augenfälligen Lebensäußerung — diess ist ein ganz unschätzbarer Vorzug für die bildende Kunst. Es kommt in der Malerei nicht bloß darauf an, wie viel Gemüthsfond und innerliches Leben hinter den Bildern steckt, sondern vielmehr darauf, was von dem volksthümlichen Naturell und Geiste völlig in die Darstellung aufgeht. Trifft diese Bedingung zu, dann ergibt sich daraus eine Leichtigkeit und Sicherheit im Ausdruck und Vortrag, welche ganz fälschlich als Oberflächlichkeit aufzufassen wäre, bloß weil Alles, was man da ausdrücken will, wirklich an die Oberfläche kommt. Die moderne französische Malerei hat, ganz abgesehen von den sittlichen

Bedenken, die man gegen sie erheben muß, Eines mit den besten Kunstzeiten gemein: sie besitzt das richtige Gleichgewicht zwischen künstlerischer Absicht und technischem Vermögen, sie hat für ihre Intentionen die richtigen malerischen Ausdrucksmittel, und sie kennt überhaupt, wenigstens der Regel nach, keine anderen Intentionen, als solche, die malerisch auszudrücken sind.

Dieses ist es, was die Franzosen im Augenblicke noch immer als das erste Kunstvolk der Gegenwart erscheinen läßt, obgleich ihre Leistungen von der Verderbnis ihres Gesellschaftslebens sehr deutlich signirt sind. Wir haben in Deutschland, und auch nicht mehr im letzten Moment, einzelne genialere Künstler, als sie die Franzosen aufweisen können; bei uns ist der Werth des Individuums für das künstlerische Schaffen zu erfragen, was aber die umfassende Kunstübung, die lebensvolle Ausbreitung der Schuleinflüsse bedeutet, das zeigt sich nur so ganz in Frankreich. Dazu kommt der Vortheil gewisser nationaler Eigenschaften, die leicht in den malerischen Ausdruck übergehen: die Grazie, das Pathos, der Affect, die sich lebhaft und gleichsam mit einer gewissen sinnlichen Fertigkeit äußern, die Seelenbewegungen, die nicht innerlich gebunden sind und rasch und bezeichnend sich der Bewegung und Stellung mittheilen. Hat auch Alles dieses einen überreizten Zusatz, jenen eigenthümlichen modernen Charakter, in dem die Berechnung des Effectes mitinbegriffen ist, so darf man doch den specifisch künstlerischen Werth davon nicht unterschätzen. Man darf sich mit einem Worte durch dasjenige, was uns an der französischen Malerei aus ethischen Gründen oder aus solchen der verschiedenen nationalen Empfindungsweise heterogen oder wohl auch abtödtend erscheinen mag, nicht im objectiven Kunsturtheil als solchem beirren lassen.

Ich berührte früher die Schuleinflüsse, die aus der letzten Zeit des Aufschwunges der französischen Malerei sehr stark und nachdrücklich bis auf den gegenwärtigen Zeitpunkt herüberwirken. Es ist dieses ein besonders wichtiges Moment zum Verständniß des französischen Kunstlebens. Unsere bedeutendsten deutschen Meister, welche die Kunst am tiefsten durchdachten und durchempfanden, finden wir bald in freiwilliger und wohl auch unfreiwilliger Isolirung; so wie sie sich schwer dazu entschlossen, vom Malergerüste zur Staffelei herabzusteigen, so wurde es um sie herum bald stille in ihren Ateliers. In unseren Tagen gibt so ziemlich nur die Schule Piloty's in München einen Mittel- oder Durchgangspunkt für gewisse Kunstbestrebungen ab. Im Uebrigen hat die deutsche Kunst weniger ihre stetigen Lehrjahre, als ihre experimentirenden Wanderjahre mit wechselnden Versuchsstationen. Hier und da springt ein frischer Quell in der deutschen Kunst hervor, zeigt sich in der Nähe seines Ursprungs als ein gar munteres Gebirgswasser, aber er bildet in seinem weiteren Laufe kein tieferes Rinnthal und nimmt nur wenig von den benachbarten Zuflüssen in sich auf. Der deutsche Particularismus und Individualismus in der Kunst (der von der energisch ausgeprägten Individualität wohl unterschieden werden muß, denn diese sammelt, wo jener zerstreut) zeigt sich vornehmlich darin, daß so wenige Ateliers einen entscheidenden und weithin sichtbaren Einfluß ausüben.

Die officiellen Meisterschulen an den Akademien und das Kunstprofessorenthum bieten keinen Ersatz für die Schule, die sich durch spontane Anziehungskraft bildet. Auch der bedeutendste Meister wirkt nicht mehr im rechten lebendigen Sinne, wenn er nur als bestallte „Lehrkraft“ zu wirken hat.

In Frankreich theilt sich das Kunstleben nach großen und breiten Strömungen, die von namhaften Meistern ausgehen. Der Strom trübt sich in seinem weiteren Laufe; er ist dann in weniger reinliche Ufer gefaßt, aber sein Bett ist breit und voll. Die Originalität der hervorragendsten Künstler zog sich da nicht auf sich selbst zurück, sondern wirkte triebkräftig nach Außen; sie schuf neue überraschende Auslegungen des Begriffs der nationalen Kunst, sie wirkte mit der vollen Ueberredungskraft neuer glänzender Manieren, und was so in die Welt hinaustritt, schafft sich immer in ihr Raum und gewinnt lebendigen Einfluß.

Man hat oft den Franzosen vorgeworfen, daß sie zu direct auf den Effect losgehen, aber zuletzt zeigt sich doch nur in dem Wirkenden, nicht bloß in dem Erfonnenen die Kraft der Kunst. Wenn die modernste französische Malerei oft eine unlautere Buhlschaft mit dem Effecte treibt, so haben die Führer der entscheidenden Richtungen aus letzter Zeit das wirklich Bedeutende, das sie anstreben, eben auch mit sinnlicher Kraft der Wirkung auszusprechen gewußt, und in dieser Art darf man den Effect wohl gelten lassen. Nur solche stark prononcirte Ausdrucksweisen können auch für längere Zeit ihren Einfluß bewahren, und geben dann, indem sie sich schulmäßsig vererben, auch wenn sich der geistige Gehalt vermindert, der Kunst jene äußerlich imponirende Gesamterscheinung, wie sie uns in den französischen Sälen entgegentrat. Sie ist wesentlich ein Ergebniß gewisser, in compacten Massen auftretenden Hauptschulen, zu denen die einzelnen Maler ihre Zugehörigkeit auch ausdrücklich bekennen.

Jean Ingres' reinerer Einfluß ist noch nicht ganz verwischt; zum Panier des energischen und vielseitigen bei aller Kraft des Ausdruckes doch künstlerisch gemäßigten Delaroche bekennt sich noch eine stattliche Reihe von Künstlern; etwas Wenigere, folgen der Fährte des geistvoll wägenden Delacroix. Picot's Schule wirkt noch aus den Tagen der Juliregierung nach; Couture's Einwirkung, dessen Atelier im Anfange der fünfziger Jahre mit Schülern sich füllte, ist zurückgetreten, aber nicht gerade erloschen; Horace Vernet's Schule sondert sich deutlich genug aus; Charles Gleyre, der den formalen Idealismus in der Kunst wohl auf bequemere und faßlichere Weise als Ingres selbst zu vermitteln wußte, bewahrt als schulbildender Meister auf lange hinaus seine Bedeutung. Ganz besonders zahlreich ist aber der Schülerkreis von Lion Cogniet in der neuesten französischen Malerei vertreten; wie häufig lasen wir nicht in dem Katalog den Zusatz: „élève de L. Cogniet"! Er hat, seitdem er sich selbst von der Production zurückgezogen, als Lehrer nachhaltig auf das jüngere Geschlecht Einfluß geübt; er insbesondere verstand es, seinen Stil- und Formsinne zu popularisiren, indem er zugleich durch coloristisches Verständniß den Neigungen der Zeit entgegenkam. Die specifisch modernen Einflüsse gehen nun weiter in umfassender Weise von Cabanel und Gérôme, den tonangebenden Meistern des zweiten Empire aus; in der Landschaft machen Corot, Bertin, Daubigny, ebenfalls Schule.

Die französische Ausstellung hat sich allerdings dadurch sehr in Vortheil zu setzen verstanden, daß sie ganz gegen das Programm bis auf mehrere Decennien zurückgriff und auch noch einige berühmte Todte citirte, um die prunkhafte Inszenirung dieser Exposition vervollständigen zu helfen. Hätte man sich streng nur auf die Production der letzten Ausstellungsperiode beschränkt, dann hätte es auch nicht an einzelnen sehr bedeutenden Leistungen gefehlt, aber die Wirkung des Ensembles wäre weit bescheidener geblieben. So aber bekamen wir eigentlich eine ausgepackte Gallerie moderner Kunstwerke älteren und jüngeren Datums zu sehen, die entweder schon früher wiederholt ausgestellt waren oder bereits in öffentlichen und Privatsammlungen sich befinden. Das Palais Luxembourg allein stellte ein sehr ansehnliches Contingent von Bildern. So konnte man in den französischen Sälen einen ganzen Curfus neuerer Kunstgeschichte durch die Zeit des zweiten Kaiserreiches bis in jene des Juli-Königthums und der Restauration hinauf durchmachen.

Delacroix, von dem eine Reihe bedeutender Bilder umherhingen, geleitete uns bis in die romantische Schule der französischen Malerei zurück. Die Ingres'sche Schule war stark vertreten und der berühmte Meister selbst trat uns in dem Zeichnungsentwurfe zu seiner „Apotheose Homer's" entgegen. An die ältere Malerei des Kriegs- und Soldatenlebens aus der Kunstepoche des Juli-Königthums gemahnte uns H. Bellangé, noch ein Schüler des alten Gros, mit seiner wohlbekannten „Episode von dem Rückzuge aus Rußland". Die von Paul Delaroche angeregte geschichtliche Richtung konnte man wenigstens nachwirken sehen. Allmählig kam man dann durch verschiedene Mittelflufen zu der modernen

Darstellung des Nackten mit ihrem gefuchteren sinnlichen Reiz. Wir konnten auf dem „Triumph Flora's“ von Cabanel seine gefallenen weiblichen Engel durch die frühlingshellen Lüfte jubiliren und in reizendem Reigen in die Höhe schweben sehen, während gegenüber der düstere Wiertz die gefallenen Engel männlichen Geschlechtes mit biblisch strenger Unerbittlichkeit in den flammenden Abgrund stürzte. Wir konnten weiter die entkleideten Halbweltideale der modernen französischen Malerei in den verschiedensten sinnlich herausfordernden Stellungen zumeist in jener der „Venus Anadyomene“ von Cabanel abgelauchten Lieblings-Attitüde mit dem schwimmenden Blicke, der weichlichen Schlawheit der Glieder und der heftig gewölbten Wellenlinie der einen Hüfte, immer und immer schauen und wieder schauen. Auch die keusche Sufanne, die Jean Jacques Henner schon 1864 aus Rom eingeschickt, stieg abermals vor unseren Augen aus dem Bade, um ihre Reize auch vor dem Wiener Weltausstellungs-Publicum zu enthüllen, und jene nackte Schläferin Antigna's, eines Schülers von Delaroche, über der eine braunrothe Teufelsfratze hockt und den spitzen Arm in ihr weiches schwellendes Fleisch stemmt — jenes seltsame „Un Cauchemar“ benannte Bild aus dem Pariser Salon von 1866 — hatte sich gleichfalls bei uns eingefunden. Endlich kamen wir wieder unter angekleidete Menschen und zu jenen Malern, die das Sittenbild in der modern-realistischen Richtung vertreten. Aus den Boudoirs, wo hinter seidenen Vorhängen mit halbverschlossenen Augen die lüsterne Sinnlichkeit lauft, geleiteten uns die Socialisten des Pinsels, die Darsteller der niederen Volksclaffen, in die Mansarden, welche die Armuth bewohnt. Das Eine stellte sich als Raffinement dar wie das Andere und Beides erwies sich als echt französisch, die sexuelle wie die socialistische Malerei, die forcirte Sinnenlust wie das forcirte Elend. Auch hier begegneten wir wieder demselben Antigna, dessen „Scene aus einer Feuersbrunst“ wohl das Bild von 1850 im Luxembourg sein dürfte. Aus der Enge der Strafsen, aus den dunstigen Wohnungen des Proletariats führte uns zuletzt Jules Ad. Breton hinaus ins Freie in seine so stimmungsvollen und malerischen Bauernidyllen aus Artois, über die sich bald warmer Mittagssonnenglanz, bald weicher Dämmerungschein verbreitet, um uns da auch wieder in seiner „Segnung der Felder“ von 1857 und in den „Aehrenleserinnen“ von 1859 die früheren Zeugnisse seiner ersten Erfolge vorzuführen. Zwischendurch konnten wir, um uns durch die Einkehr in den Naturfrieden von den stachelnden und erregenden Eindrücken vollends zu erholen, vor dem prachtvoll normannischen Weidevieh Troyon's verweilen oder unter den Eichengruppen Theodor Rousseau's in seinen schönen Waldpartien von Fontainebleau uns sinnend ergehen. Diese beiden berühmten Todten waren gar wackere und emsige Aussteller. Troyon (gestorben 1865) war mit nicht weniger als 12 Bildern (Katalog Nr. 614 bis 625), Rousseau (gestorben 1867) mit 9 Bildern (Katalog Nr. 565 bis 573) vertreten.

Diese Werke der älteren Meister, mit denen man die Ausstellung so reichlich staffirte, brachten allerdings Haltung und erhöhte Bedeutung in dieselbe und gaben auch Gelegenheit, den Zusammenhang der neuesten Production mit der unmittelbar vorangegangenen prüfend zu verfolgen. Je mehr wir uns dem gegenwärtigen Zeitpunkte nähern, desto bedenklicher wird freilich ein entscheidendes Symptom: es ist das offenbare Mifsverhältniß der zunehmenden Gewandtheit und Verve im Machwerk zu dem inneren künstlerischen Gehalt, der gleichmäßig im Sinken begriffen ist. Die Malerei, wie es jetzt in Frankreich um sie steht, ist eine technisch glänzend eingeschulte Kunst, der aber die Gefinnung und das Ideal, die selbstständige künstlerische Ueberzeugung fast gänzlich abhanden gekommen. Daher auch das willkürliche Umhertasten nach Gegenständen der Darstellung, bei deren Wahl zuletzt nur die Speculation, nicht ein inneres Bedürfnis, am wenigsten die schon obsolet gewordene Begeisterung entscheiden; daher auch oft die Rathlosigkeit ideale ohne jeden plaufiblen Vorwand zu reproduciren vermag.

Wie soll man malen? Darauf haben selbst die Künstler zweiten und dritten Ranges von den erprobten Schulen her, aus denen sie hervorgingen, eine Auskunft in Bereitschaft. Was soll man malen? Darauf weist die Kunst aus sich selbst heraus keine Antwort, sie muß sie von den Stimmungen der Gesellschaft, von dem Tag und der Mode erfragen, und es wirkt immer demoralisirend auf dieselbe, wenn sie so viel herumfragen, und das, was man von ihr erwartet von Außen her erlaufen muß. Ein Verhängniß für die neufranzösische Kunststrichtung ist ihre vollständige gesellschaftliche Abhängigkeit; sie führt bei aller äußerer technischen Sicherheit zu einer völligen Zerfahrenheit in den anzustrebenden Zielen. Die französische Kunstkritik weiß dies schon seit langer Zeit; aber die Kritik allein kann da nicht helfen, und sie gefällt sich sogar in der Betrachtung dieses Zustandes, weil er Gelegenheit gibt, in geistreicher und witziger Weise über ihn zu klagen. Das treffende Wort Th. Gauthier's fällt uns da immer wieder ein: „Wenn der Kopf unsicher ist, so ist die Hand um so fester; die Gewandtheit ist Allen als Erbe zugefallen; ein Ungeschickter ist eine Seltenheit, und wenn alle diese Leute etwas auszudrücken hätten, wie gut würden sie sich ausdrücken!“ Dies ist schon ziemlich lange gesagt, gilt aber bis zum heutigen Tage, ja es gilt immer mehr. Das zweite Kaiserreich hat viel an der Kunst verschuldet. Sie ist während dieser Periode äußerlich glänzender und innerlich leerer geworden; die Richtungslosigkeit und Frivolität derselben hat da gleichsam einen halbboffizösen Charakter angenommen. Seither ist die französische Gesellschaft in dem gewaltigen Umschwunge der Dinge noch nicht recht zur Besinnung gekommen, als daß die Kunst, von den Zuständen der letzteren völlig bedingt, bereits in neue Bahnen hätte einlenken können. So spiegelt auch die Weltausstellung im Wesentlichen noch ziemlich das unveränderte Bild der letzten imperialistischen Epoche ab.

Wenn nun da den Stoffen selbst, namentlich wo sie das ideale Gebiet streifen, die höhere Beseelung fehlt, so ist der Stoffkreis der französischen Malerei äußerlich noch immer weit genug gezogen; allerdings zehrt sie da zum Theil auch von einem conventionellen und überlieferten Vorrathe. Wir beginnen unsere Betrachtung zunächst mit den religiösen Gegenständen.

Das Christenthum stellt sich in der französischen Malerei in wechselnden Formen dar. Es kreuzen sich da verschiedene Richtungen: theils die künstlerische Schulüberlieferung, die von dem Einflusse von Ingres, von Hyppolite Flandrin, Alphonse Perin und A. ausging, theils die kirchlichen Impulse der religiösen Empfindung, denen sich das leicht erregbare französische Naturell zu Zeiten auch hingibt.

Die Kunst zeigt da häufig nur die Exantheme der letzteren Richtung, die bei ihr dann sichtlich an die Oberfläche heraustreten. Das Nazarenenthum unserer Nachbarn fördert zum Theil noch seltsamere Erscheinungen zutage, als feinerzeit bei uns. Man braucht da nur einen Blick auf die ascetischen Heiligengestalten von Jean Marie Dore — eine Reproduction seiner in der Kirche von St. Cervassy ausgeführten Malereien (Nr. 213 bis 216) zu werfen, um sich davon zu überzeugen. Das ist die richtige archaisirende Kunstfrömmigkeit, doch ohne jene innige Rückempfindung älterer frommer Kunstweise, wie bei den deutschen Nazarenern. Ein affectirtes Muckerthum, ein süßlicher, augenverdrehender Tendenzcultus blickt uns aus den Bildern von Charles H. Michel schon fast mit einer frommen Grimasse an (Nr. 495 bis 497: „Das Kreuz“; „Die heilige Communion“; „Die Bekehrung des heiligen Augustin“). Doch dies sind nur Ausnahmen: die vorherrschende Ausdrucksform für die religiösen Stoffe bleibt in der französischen Malerei noch immer dieselbe, wie für jene des Alterthums und der Sage: die der Emphase und des Pathos. Wie die antiken Helden, so werden auch die geheiligten Gestalten der Bibel und des Evangeliums für sie zu theatralischen Heroen. Von dieser Art ist namentlich der Christus von Jean Laurens (Nr. 409), der in dem Moment, wo er aus der Synagoge vertrieben wird, einen pathetisch-wirksamen

Abgang gewinnt; im Uebrigen ein ausdrucksvoll und energisch concipirtes Bild. Michel Dumas steht mit seiner „Versuchung Christi“ (Nr. 219) noch innerhalb der Schranken der Ingres'schen Schule, ohne doch ihren vollen Inhalt aufgenommen zu haben. Dem Compositions-schema, dem eintönigen Colorit fehlt bei allem formalen Sinne für das Bedeutende des Gegenstandes die individuelle Seele. Jean Gigoux, der allenthalben herummalende französische Eklektiker, der in der nackten Gestaltenwelt der Mythologie heimischer ist, als in den erbaulichen Stoffen des Evangeliums, stellte gleichwohl neben seiner „Galathea“ und „sterbenden Cleopatra“ auch einen „barmherzigen Samaritaner“ (Nr. 287) aus. Ein zweiter von Theodule Ribot (549) übt das Werk der Barmherzigkeit an einem Wanderer der als verkürzte Aëthyr behandelt ist. Eugène Leyeue, ein Schüler Delacroix's, brachte eine „Samaritanerin“ (Nr. 452), doch ziemlich entfernt von der genialen Manier des Meisters; von dem älteren Charles Lefévre (Nr. 420 und 421) sahen wir eine „Erziehung der heiligen Jungfrau“ und eine „Magdalena“, die letztere natürlich eine echt französische Büsserin. Auch Cabanel stellte etwas Religiöses aus, einen Johannes Baptista; malerisch eine glücklich wirkende Figur, doch ohne besondere Empfindung. Legendarische Stoffe brachten de Coninck, Douillard, le Camus-Duval, Merson, Jean Nemoz; für manche dieser Darstellungen, z. B. die „Vogelpredigt des heiligen Franz von Assisi“ von L. Prosper Roux, dem trefflichen Schüler von Delaroche, fehlt freilich uns modernen Menschen nachgerade die nöthige Einfachheit des Herzens, um da ganz ernsthaft in den Sinn der Legende einzugehen. Unter den verschiedenen Heiligen, welche sich mitten unter das nackte Frauenvolk und die sonstige frivole Bildernachbarschaft der Ausstellung hineingewagt haben, sind die beiden heiligen Einsiedler St. Paul und St. Anton, dann der St. Severinus von Eugène Thirion (Nr. 600 und 601) die bedeutendsten und stimmungsvollsten, auch im Colorit breit und ernst gehalten.

Beinahe nur scherzweise erwähne ich in diesem Zusammenhange das prächtige Bild „La tentation“ (Nr. 643) von G. Vibert. Eigentlich sollte es nicht in einem Zuge nach so ernsthaft gemeinten Heiligenbildern genannt werden; denn fast macht es den Eindruck einer parodirten Legende. Wenn die Versuchung des heiligen Antonius schon von den Niederländern her auch für die Einbildungskraft der Maler eine Versuchung war, ins Wüstabenteuerliche oder Grellsinnliche zu gehen, so regt sich bei Vibert diesem Stoffe gegenüber der Schäker. Er gibt der Legende eine pikante moderne Nuance; frivole Carnevalsmasken setzen mit Weinbechern und neckendem Spotte dem geängstigten Mönche zu, der sich vor diesem phantasmagorischen Besuche aus dem Ball der großen Oper, der ihn in seiner Zelle überfällt, in sein Gebet hineinflüchtet, um sinnliche Brunst durch andächtige Inbrunst niederzukämpfen. Wenn wir nun wieder ganz ins ascetische Christenthum zurück wollen, so finden wir uns bei Alph. Maraton's „betendem Mönch“ und „Philipp II., der im Escorial Reliquien betrachtet“ gerade am rechten Orte. Beide Bilder (Nr. 510, 511) haben bei namhaftem künstlerischen Verdienst jenen Zug unangenehmer, pfäffisch-tendentöser Bigotterie, von der man in der modernen Kunst ab und zu eine neue Auflage zu machen versucht. Georges Becker's „Witwe des Märtyrers“ (Nr. 27) schlägt wieder in die sentimentale Religiosität hinüber, in jene christlich-melodramatische Stimmung, die aus den Katakomben, an den Märtyrergräbern und ihren theilweise sehr unorthographischen Inschriften melancholische Nahrung schürft. Uebrigens ist Becker ein Schüler Gérôme's; seine Christenwitwen sind also in der Ateliernachbarschaft von türkischen Almehs und nackten Hetären aufgewachsen. Das Raffinement in der Kunst grenzt immer zusammen, liege es nun auf der weltlichen oder der religiösen Seite.

Einmal sieht uns die französische Malerei mit dem lüfternen Hetärenblicke an, das andere Mal zeigt sie uns das bethrante Magdalenenauge; jetzt entblößt sie herausfordernd den üppigen Leib, dann kasteit sie wieder das sinnliche Fleisch.

Ein gefährlicher Ueberreiz zeigt sich nach beiden Seiten hin, in der excessiven Sinnlichkeit wie der gelegentlich ausbrechenden religiösen Exaltation.

Der Geschmack an dem classischen Idealkreis der Mythologie und Heroensage haben die Franzosen noch immer beibehalten; es ist dies ein altes römisches Erbstück. Emil Levy behandelt da, wenn ich so sagen darf, mit Esprit und Anmuth die mythologische Novelle; bald mehr nach der pikant-ironischen Seite, wie in dem „Urtheil des Midas“ (Nr. 448), bald auch in den ergreifenderen Momenten, wie in seinem „Tod des Orpheus“ (Nr. 449, vom Salon 1866). Bis zum Tragischen erhebt er sich da freilich nicht; die kleine Manier der Zeichnung läßt es an sich schon nicht zu, und die Mänaden, die unter Flötenklang und Cymbelnhall den Orpheus umtoben, bleiben noch in ihrer Kalerei zierlich und anmuthig.

Die pathetische Gattung des Mythenbildes geht bei den Franzosen ins große Format, hat da aber meistens etwas formalistisch Leeres, rein Decoratives, Tapetenartiges. Ein prahlerischer Zug liegt nebenbei auch in diesen alten nackten Haudegen, die der lernäischen Schlange auflauern, die Medusa köpfen oder die Chimäre besiegen; in der Manier, wie sie diese heroische Arbeit bei Jean Bin, bei P. Blanc, bei P. Lehoux erledigen, ist schon so etwas von der national-französischen Heldenbravour.

Dünn in der Farbe und flach in der Empfindung, zu leer im Ausdrucke und in der Composition für die anspruchsvoll große Leinwand ist dasjenige, was uns Jules Machard in seinem „Narciss“ (Nr. 459) und seiner „gefesselten Angelica“ (Nr. 460) aus der antiken und romantischen Sage vorzutragen hat. Von kräftigerer Durchbildung der Körperform schien Layraud's „Marfyas“ (Nr. 411), hing aber für eine genauere Beurtheilung zu hoch. Sobald wir nun bei den Nymphen und Dryaden, bei den nackten Göttinnen und dem olympischen Demimondengeschlechte des bacchischen Kreises anlangen, gewinnt die Farbe an Reiz des Incarnates, und statt der mangelnden Idealität und Formenreinheit gibt es wenigstens sinnlich lockendes Fleisch und Blut in dieser „classischen“ Walburgisnacht. Da wäre denn die „Diana auf der Insel Scyra“ (Nr. 125) von H. de Callias, die „Dryade“ (Nr. 443) von Jacques Lematte, Leon Riefener's „Erigone“ (Nr. 553), ein „Satyrweib im Bade“ (Nr. 491) von Jules Meynier, „die Nymphe und Bacchus“ (Nr. 424) von Jules Lesbvre, die „Bekränzung der Ariadne durch Bacchus“ (Nr. 535) von Jean Ponce, Josef Ranvier's „Kindheit des Bacchus“ (Nr. 541). Wo aber einmal die poetische Seite der Mythe gestreift wird, da wird die Darstellung sofort akademisch-kühl, statt sich zu Stil und Idealität zu erheben; so in Dupain's „Tod der Nymphe Hesperia“ (Nr. 222). Henri Giacomotti stellt bei uns wieder seine „Entführung der Amymoné“ (Nr. 280) aus, die 1865 in Paris viel Beifall gefunden. Er ist ein Nymphenmaler par excellence, wenn ihm nicht gerade fromme Märtyrerbilder, wie z. B. die Zerreißung des Hippolyt durch wilde Pferde, zu anderer Zeit zu schaffen geben: Eines ein Raffinement wie das andere. Unter den vielen alten Bildern, mit denen man die französische Ausstellung decorirte, befand sich auch die „Galatea“ von Gigoux (Nr. 285), in dem Augenblicke dargestellt, wo eben das Steinbild Pygmalion's zum Leben erwacht. Ueber das alte Bild setzen wir ganz einfach ein altes, aber ganz zutreffendes Urtheil her. „Der Gegenstand, schon früher von Girodet behandelt“, so äußert sich darüber Dr. Julius Meyer, „reizte den Coloristen, an ihm die Kraft seiner belebenden Farbe zu zeigen. Aus dem wollüstigen Fleische soll das Blut, das eben in den Adern zu fließen beginnt, glühend hervorleuchten, gehoben noch durch den Contrast der Marmorfarbe, in der die Beine bis zum Knie noch gefangen sind; was dem „Charivari“ zu der nicht unpassenden Caricatur Anlaß gab, diese Galatea als eine nackte Frauensperson darzustellen, die nur noch nicht ihre Strümpfe ausgezogen hat.“

Ueberhaupt muß für die Götterleiber zumeist die Nacktheit auf Bestellung, in Boudoir's wie in Ateliers, herhalten; statt der edlen Contour der nackten

Körperform nur die Ueppigkeit des entblößten Fleisches. Wenn aber die antiken Künstler gelegentlich die Phrynen in Göttinnen verwandelten, so machen die modernen Franzosen die Göttinnen wieder zu Phrynen.

Es ist einmal die Nachfrage nach Nuditäten in der französischen Kunst sehr groß: da muß denn auch, wo die Mythologie als Vorwand nicht mehr ausreicht, die Allegorie und Personification zu Hilfe genommen werden, die ja auch ein willkommenes Freibrief für das Nackte ist. Endlich folgt dann die Nudität als Selbstzweck, ohne jeden Prätext, und zuletzt dann als cynische Pointe dieser ganzen Gattung — das widerliche Motiv des Slavinenmarktes, die Nacktheit des lebendig feilgebotenen Menschenfleisches.

Nuditäten, unter allegorischer Etiquette auf den Markt gebracht, hatte die französische Exposition mehrere aufzuweisen; so die „Nacht“ von Alboÿ-Reboul (Nr. 2), den „Frühling“ von Bouvier (Nr. 82), den „Schlaf“ von B. v. Gironde (Nr. 293) und vor Allem die Primadonna in der Schaustellung des Leibes und der wirksamen Aesthetik: Jules Lefebvre's „Wahrheit“ (Nr. 423). Der letztgenannte Künstler scheint überhaupt nur das Weib „an sich“, ohne jede verhüllende Zuthat zu malen; „La Cigale“ (Nr. 425) und die „Femme couchée“ (Nr. 422), letztere im Besitz des rechten Mannes, des Herrn Al. Dumas fils, sind weitere virtuose Proben dieser geilen Körpermalerei. — Von ehrlicher Allegorie, die wirklich einen Gedanken durch Figuren sinnbildlich ausdrücken will, enthielt die französische Abtheilung auch mancherlei, das freilich zuweilen neben der wohlgemeinten Absicht und sorgfältigen Behandlung auch den Stempel der Langweile trug; so z. B. die „nationale Elegie“ (Nr. 22) von R. Balze; „Der Greis und die drei Jünglinge“, Illustration zu einer Lafontaine'schen Fabel (Nr. 141) von Ch. Coëssin de la Fosse; „Becher und Leier“ (Nr. 539) von L. Priou, wenigstens von frischerer und lebhafterer Farbe, als sie sonst bei Allegorien Brauch ist; „Die Wahrheit von der Lüge verleitet“ (Nr. 578) von Frau Ad. Salles-Wagner; „Die Comödie“ (Nr. 537) von J. Poncet; „La Piété“ (Nr. 603), und „Die Muse und der Dichter“ (Nr. 604) von Ch. Timbal, das letztere Bild von guter Haltung, wenn auch von mittelmäßiger Composition. Das wirksamste und figurenreichste der allegorischen Bilder war jedenfalls „Das Glück“ von Achille Sirouy (Nr. 594). Ein Thema fürwahr, das unserer von speculativen Glücksträumen aufgeregten Zeit ernstlich zu schaffen gibt, und über das bloße allegorische Spiel weit hinausgeht. Von den Abenteurern der Weltmeer-Ritterchaft, den Eldoradoträumern bis zu unseren Börsenglücksrittern hinab, sehen Alle mit sieberhafter Erregung nach der Göttin hin, die mit behenden Füßen die gläserne Kugel unter sich weiter schiebt; das Thema von der „Jagd nach dem Glücke“ ist fürwahr ein zeitgemäßes geblieben, und ist es immer mehr geworden, seitdem schon Albrecht Dürer seine „große und kleine Fortuna“ concipirte. In diesem Stoffe haben wir eine Concurrenz zwischen einem deutschen und einem französischen Künstler vor uns. Henneberg's Bild ist von ergreifenderer, phantastischer Tragik; bei ihm ist's wirklich eine wilde Jagd nach der lockenden Irrwischgestalt der Glückshexe, die unwiderstehlich nachziehend über den Abgrund hinauft, und ein einzelner Wahnverblendeter ist's, der da dem Phantom in tollem Ritze nachsetzt. In dem großen Gemälde Sirouy's blickt ein ganzes aufgeregtes Menschengedränge zu der übel berufenen Göttin empor, die es in der Höhe überschwebt; sie wirft Kronen und Geschmeide, Lorbeerkränze und Gold unter die raffigierigste Menge — Männer und Frauen, Vornehm und Gering durcheinander — die sich unter einander stoßen, drängen, niederwerfen, um die gleisenden, durch die Luft fliegenden Gaben zu erfassen. Ist Henneberg's Composition origineller und geistvoller, so können wir dem französischen Bilde, wenn es auch mehr für die decorative Wirkung arrangirt erscheint, eine glänzende malerische Wirkung nicht absprechen.

Das Phantastische und Abenteuerliche mischt sich überall der französischen Kunst bei; rein präparirt tritt es aber in einer eigenen Gruppe von Bildern in ganz verwunderlicher Form auf. Es sind seltsame Nachzügler der

romantischen Schule, die uns da entgegenreten. Ein solcher ist zunächst Auguste Glaize, ein Schüler des Romantikers Eugène Delacroix, den es schon von früher her gelüftete seine pessimistische Geschichtsanschauung im Bilde symbolisch vorzutragen. Man kennt sein älteres Bild, „Le Pilon“, von der Weltausstellung 1855, auf dem die Märtyrer der Humanität, des Fortschrittes und des Wissens in langer Reihe an Schandpfähle gekettet sind. Wir finden da Sokrates, Christus, Columbus, dann auch Salomon de Caus mit Galilei, eine Auswahl von Duldern für eine große Idee, wie sie der Künstler nach seinem Gutdünken zusammenstellte. Am Fusse der Estrade, von der sich die Pranger erheben, lagern sich die allegorischen Figuren des Elends und der Gewalt, der Dummheit und der Heuchelei. In dem ausgestellten Bilde „Spectacle de la folie humaine“ (Nr. 295) tritt uns nun eine Variante dieser Manier, das Zerrbild der Culturgeschichte zu symbolisieren, abermals entgegen. Die Blutgräuel der Christenverfolgungen, der Inquisition, der Glaubenskriege etc., jene Momente der Geschichte, wo der fanatische, der bestialische Zug in der Menschheit durchbrach, sind wie auf einer Freske oder einem Gobelin nach Abtheilungen zusammengestellt und davor steht der Maler selbst, mit bitter farsakalischer Miene sich gegen das Publicum verbeugend, als ob er dasselbe aufforderte, sich an diesem bildlich zusammengefaßten Compendium der Weltgeschichte zu spiegeln. Eigentlich soll der bildende Künstler nach dem guten alten Wort hinter sein Werk zurücktreten und es allein für sich sprechen lassen; hier tritt er aber buchstäblich vor sein Bild und verläugnet in seiner eigenen physiognomischen Selbstcharakteristik nicht einen Moment die verrannte Subjectivität, welche diesen culturhistorischen Fiebertraum hervorgerufen. Das Bild gehört in die Gattung der tollgewordenen Gedankenmalerei, und man kann dies um so mehr beklagen, da es sonst ganz entschiedene malerische Vorzüge, sowie eine merkwürdige Compositions-kraft in der Bewältigung des widerstrebendsten Stoffes bekundet. — P. Glaize der Sohn, der Schüler seines Vaters und Gérôme's, steht nach dem ausgestellten Bilde „Das erste Duell“ (Nr. 296) zu schliessen, zu der Richtung des Vaters in naher Beziehung. Was stellt er da vor? Zwei nackte Athleten der Urzeit ringen in brünstiger Wuth an einem Abgrunde um den Besitz einer Dame, die noch vor der Epoche des Feigenblatts lebt; sie ist das Weib an sich, zugleich das Weib als Thier, das mit gefühlloser Neugierde zusieht, was für einen Ausgang wohl der Kampf um sie haben werde. Das wären in der That die richtigen prähistorischen Menschen, wie sie zu dem Geschichtsbilde des älteren Glaize passen; der Sohn dichtet nur die pessimistische Genesis, die entsprechende Vorgeschichte hinzu. Die raffinierte Bestialität, von den ersten Menschheitstagen an im Zuge, kann sich dann weiterhin um so gloriofer offenbaren. Xavier Alph. Monchablon hingegen führt uns scheinbar wieder mit seinem Bilde „Les terreurs de Caïn“ (Nr. 500) auf den Boden der biblischen Genesis zurück. Aber in der That nur scheinbar: dieser Cain steht so zwischen Byron und Victor Hugo mitten inne, und hat von daher etwa seinen scheuen, wilden Blick geborgt. Damit es auch an dem materiell wirkenden Schrecken nicht fehle, mußte Mazeppa auf dem Bilde von L. F. Guesnet (Nr. 308) wieder einmal noch auf das wilde Steppenpferd gebunden werden. Freilich sichts gegen den crassen Vorgang, wie Friedr. Pecht richtig bemerkt, die heitere glänzende Farbe auffallend ab, die dem Bilde in der coloristischen Wirkung fast ein fröhliches Aussehen gibt. Um das Ensemble des Schreckhaften und Phantastischen zu vervollständigen, darf auch die Hexe nicht fehlen. Henri Axenfeld führt sie (Nr. 20) in einem düsteren Nachtstück inmitten des unheimlichsten Treibens vor; sie beugt sich über ein ermordetes Kind, dessen blutige Glieder sie zu irgend einem unheimlichen Zauberkwerk gebrauchen wird. Es ist nicht gut, bei solchen Darstellungen länger zu verweilen, nicht blos weil sie an sich gräßlich sind, sondern weil das Gräßliche in denselben mühsam gesucht und zusammengeklügelt ist.

Da die französische Malerei seit dem Beginne des zweiten Kaiserreiches so ganz im Dienste der Gesellschaft steht und ihren Stimmungen und Schaugelüsten

huldigt, so finden in ihr die ernstesten Gestalten der Geschichte jetzt nur einen sehr eingeschränkten Raum. Sie cultivirt das Sinnlich-Wirkfame und Reizende, das Pikante und Aufregende, nicht aber das gehaltenere historische Pathos, zu dem der ganzen Zeit der Ernst der Rückschau, sowie auch das stolze Gelüste der David'schen Epoche fehlt, ihr eigenes Spiegelbild in früheren Heldenzeiten aufzusuchen. Mehr nur als eine akademische Tradition steht noch das Bild des Alterthums da, um mit einem äußerlichen theatralischen Effect gelegentlich producirt zu werden. Felix Clement (Nr. 135) entwickelt in seinem Tolle Cäsar's bei trockener Färbung eine gewisse Gröfse und dramatische Energie der Composition, der freilich zum stilvollen Eindrücke die Harmonie der Linien fehlt; Robert Fleury dagegen taucht die tragische Katastrophe von Korinth in die Reize einer blühenden Farbe und macht die Darstellung des erschütternden Unglücks durch die nackten Frauengestalten, die sich vor dem Altar der Schutzgöttin niederwerfen, sinnlich pikant (Nr. 555). Felix Barrias schildert den Abschied Sokrates' von seiner Familie und seinen Schülern in dem pathetischen Stile der classischen französischen Tragödie (Nr. 25). Benjamin Ulman's großes Gemälde „Sulla und Marius“ (Nr. 627) hat etwas von dem strengen Ernste eines Römerbildes und scharfe, ausdrucksvolle Charakteristik der Köpfe, stellt aber einen Moment dar, der malerisch nicht anschaulich zu machen ist und auch durch die lange historische Note des Kataloges kaum verdeutlicht wird. Als der kaiserliche Autor sein Buch über Cäsar schrieb und dessen Strategie im gallischen Kriege studirte, schritt dieser auch ab und zu durch die Bilder solcher Maler hindurch, die sich in der Regel nicht mit welthistorischen Persönlichkeiten befassen; so folgt ihm auch Gustave Boulanger auf dem Zuge nach Gallien (Nr. 77), während er sonst lieber bei den eleganten Salondamen und Blumenmädchen von Pompeji verweilt. Freilich ist Boulanger's Cäsar eben auch nur zu einer Genrefigur verkleinert.

Die französische Geschichte dient, merkwürdig genug, nur noch zu genreartigem Gebrauche. Man beschränkt sich da schon seit geraumer Zeit nach einem bezeichnenden Worte Julius Mayer auf die „Schilderung der malerischen Vergangenheit“, und hat es so ziemlich aufgegeben, den geistigen Gehalt der früheren Epochen im Bilde wiederzugeben. Wenn man in einer illustrierten französischen Geschichte blättert, so trifft man da auf Zeiten, die viel Farbenverlockendes haben. Das bunte Mittelalter, die glänzende und geschmackvolle Renaissance von Franz I. bis auf Heinrich IV., das pompose Hofleben Ludwig's XIV., die lässig feine Eleganz der Regentschaft, dies Alles bietet eine reiche Ausbeute coloristisch dankbarer Stoffe. Und jemehr sich das technische Können nach der Seite des Colorits hin steigert, desto mehr kommt der historische Mensch nur in seiner Aeuserlichkeit in Betracht. Die bewegenden Mächte der Geschichte treten nicht weiter ins Bild; höchstens die elementare Leidenschaft, der Moment spannungsvoller Erregtheit findet in der historischen Epifodenmalerei Raum, nicht aber die großen Züge, die den geschichtlichen Menschen über das gewöhnliche Mafs emporwachsen lassen. Dagegen kommen Gewaltthätigkeiten, Morde und Maffacrescenen um so häufiger an die Reihe, denn Blut ist auch für die Coloristen von Fach „ein ganz besonderer Saft“. Wenn wir ein wenig schematisiren wollen, so ergibt sich für das historische Genre aus der französischen Geschichte folgendes Ergebnis für die Weltausstellung:

Erste Gruppe: Gallische Vorzeit und frühestes Mittelalter. Da versucht man auch theilweise, in eine große Manier zu gehen, bringt es aber doch nur zu einem decorativen Effectstücke, wie Alfred Didier in seinen norrmannischen Seekönigen an der Küste Frankreichs (Nr. 209) oder zu einer Art militärischen Genrebildes der Vorzeit, wie Ev. Luminais in seinen gallischen Plänklern und Vedetten (Nr. 456 bis 458).

Zweite Gruppe: Mittelalterliches Costume- und Anekdotenbild, letzteres von der deutschen Art der Anekdotenmalerei durch einen

leidenschaftlichen, sensationellen Zug sich unterscheidend. Hierher gehören z. B. die Bilder von Isidor Patrois, sein „Jacques Coeur“ (Nr. 523) und die „Johanna d'Arc“ (Nr. 524), gegen welche Soldaten, die sie bewachen sollen, ein Nothzuchts-Attentat versuchen.

Die dritte Gruppe: Die Renaissance; Costumestudien, malerische Einzelfiguren, historische Typen aus der Epoche der kleidfamsten Trachten, der liederlichsten Sitten und des entfesselten religiösen Fanatismus, des ebenso lebenslustigen als blutgierigen Frankreich in den Tagen der letzten Valois und der nächsten Folgezeit. Da wäre zu nennen: Josef Chavet's „Heinrich III. in St. Cloud“ (Nr. 125); Ernest Duez's „Ein Jahrestag aus der Zeit Heinrich's IV.“ (Nr. 218); Jules Ravel's „Gefangennahme Bonnivard's“, ein nachbarlich naheliegender Stoff, durch Byron's Gefangenen von Chillon angeregt, wirksam erfasst und componirt und von trefflicher coloristischer Haltung (Nr. 542); Ferdinand Roybez's „Edelknabe aus der Zeit Heinrich's III.“ (Nr. 575), eine rein farblich wirkende historische Genrefigur, ebenso Lucien Gros's „Büchenschütze aus der Zeit Ludwig's XIII.“ Dazu kommen als Gegenstück die Blutschenen und Maffacrebilder, die Vor- und Nachspiele der Greuel- und Rache-Accte jener Zeit: so von Eugène Fichel „Die Nacht vom 24. August 1572 vor der Metzerei“ (Nr. 255); eine Scene aus der Bartholomäusnacht (Nr. 350) von Louis G. Ifabey, in skizzenhafter Weise geistreich und breit mit großem Farbensinne hingefetzt; dazu noch ein Rückgriff in die Blutzzeiten des Mittelalters von Benjamin Ullmann „Carl V., der auf seinem Einzuge in Paris vor den Leichnamen seiner Gegner Etienne Marcel, Philipp Giffart und Jean de Lisle stille hält“ (Nr. 626).

Vierte Gruppe: Die Zeit Richelieu's, Mazarin's und des großen Königs, für welche die französische Literatur und Kunst durch alle Wendungen der politischen Gefinnungen hindurch einen unveränderten Respect bewahrt hat. Da wäre das effectreich gedachte Bild eines älteren Künstlers Henri Schopin, eines Schülers von Gros, „Vifion des Cardinals Richelieu auf seinem Sterbebette“ (Nr. 582); dann jenes Bild von Hégésippe Vetter, in welchem der Künstler uns Mazarin in seinen letzten Augenblicken vorführt (Nr. 635); ferner sein bekanntes Gemälde „Molière als Gast Ludwig's XIV.“ (Nr. 636), auf dem die verduzten Höflinge sich wie unfreiwillige Lustspieltypen um das scharfe Auge des komischen Dichters zu gruppiren scheinen. Bekanntlich ist H. Vetter ein Künstler, der sich mit Vorliebe in seinen trefflichen Bildern durch den Humor Rabelais und Molière's inspiriren liefs; wir hatten Gelegenheit, in jenem Bilde vom Salon 1864 hievon eine anziehende Probe zu sehen. „Der Nachmittag im Schloß“ aus der Zeit Ludwig's XV. von Mme. Armand Leleux (Nr. 438) hält sich ganz im Durchschnitte des Genrebildes.

Fünfte Gruppe: Die Zeit der Revolution und des ersten Kaiserreiches. Hier kommen wir aus dem Costumbild heraus und gelangen zu den Scenen politischer Leidenschaft, wie sie in dem französischen Naturell immer wieder aufzuckt. Weiterhin geht in den Stoffen der Kaiserzeit das historische Genre fachte in das Kriegsbild, in eine Nachlese des Ruhmes oder der Leiden der großen Armee über, oder verläuft sich in das ruhigere Gesellschaftsbild aus den Tagen des ersten Empire. Charles Louis Müller ist vor Allem der Maler der neueren Geschichtsepoche Frankreichs und zunächst der Revolution, nachdem er mit seinem berühmten Bilde „Verlesung der letzten Opfer der Schreckenszeit zur Hinrichtung im Gefängnisse St. Lazare“ (ausgestellt im Salon 1851) zuerst mit so großem Erfolge dieses Feld betreten hat. Sein „Lanjuinais auf der Tribüne, 2. Juni 1793“ (Nr. 509), das Bild, das sich auf unserer Weltausstellung befand, versetzt uns mit ergreifendem Ausdrücke mitten in die hochauerschlagenden Wogen jener Zeit und fixirt in meisterhafter Weise das Momentane des erregtesten Affectes. Claudius Jacquand bringt uns in einem wohl älteren Bilde „Bonaparte zu Nizza 1794“, eine rührende Anecdote aus dem Leben Napoleon's. Bellanger's Episode aus dem Rückzuge von Rußland wurde schon früher genannt; Meiffonier,

dem großen Meister im kleinen Genre, werden wir auch später ausnahmsweise auf der napoleonischen Heeresstraße wieder begegnen. Ein erheiterndes Nachspiel zu den napoleonischen Kriegsscenen wäre dann schliesslich das Bild „La Romance à la mode“ von Jules Worms (Nr. 653), eine mit viel Humor und geistreicher, scharfer Charakteristik geschilderte Scene aus dem Salonleben des Empire.

Diese Ueberschau zeigt uns beiläufig, wie viel die französische Geschichte auf der modernen Palette wiegt. Ihr Bild wird in der neuesten Malerei nur nach Farben componirt oder vielmehr blos in kleinere Bilder und Bildchen zerlegt; nur die Darstellungen der Revolution erheben sich ab und zu zu einer größeren Auffassung, und auch diese hält für die Dauer nicht mehr nach.

Wenn die historische Gattung immer mehr einschrumpft, so dehnt sich das Genre — nach dem gewöhnlichen Kunstbegriffe, den man damit verbindet — in gleichem Mafse aus, so daß man seine Grenzen fast nicht mehr zu bestimmen vermag. Früher was es nur ein Fach in der Malerei, jetzt hat die ganze Kunst, und dieß nicht in Frankreich allein den genreartigen Charakter angenommen. Dort stellt sich aber das Verhältniß doch noch ganz besonders. Man hat es da verstanden, die Genrekunst zu einer großen Gattung zu steigern, sie mit dem buntesten Farbenschimmer, mit dem reichsten wechselnden Glanze eines blendenden Lebenscheines auszustatten. Ein Reichthum von Stoffen breitet sich da aus, die, so verschieden ihre Herkunft sein mag, alle für den Eindruck der sinnlichen Schau und des pikanten Reizes zurechtgestellt werden. Der Orient und das Alterthum müssen mit herhalten, den genreartigen Stoffkreis zu erweitern und im Sinne des modernen französischen Geschmacks sich in Scene setzen zu lassen. Léon Gérôme hat nach beiden Seiten hin die stärksten Impulse gegeben. Hier wie dort sucht er den gesteigerten Sinnenreiz oder das gewaltfam Erregende auf; er ist der richtige, in seiner Art große Meister der Kunst für ein blasirtes Geschlecht, das frappirt und gepackt, nicht ergriffen und bewegt sein will, auch für den ruhigeren Normalgenuss in der Kunst nicht mehr so leicht zu haben ist. Bei ihm treten wir in das Gynaecium oder in das antike Amphitheater, in den Harem, auf den Sklavenmarkt oder die Blutstätte — mitten hinein in die Sinnenlust oder das sinnliche Grauen. Das Menschendasein ist feil für den sexuellen Genuss oder für das aufregende Schauspiel des Sterbens. Die Benennung des prachtvoll gemalten Bildes von unserer Ausstellung „A Vendre“ (Nr. 277), wo sich neben Papageien und anderer Waare ein paar üppige nackte Weiber auch als Kaufgegenstände an die Mauer eines Marktstandes lehnen, und das Motto seines berühmten Gladiatoreinzuges in die Arena: Ave Caesar Imperator, morituri te salutant — dieß sind überhaupt die bezeichnenden Aufschriften und Schlagwörter jener Welt, wie sie Gérôme uns vorführt. Es ist eine farbenschimrende, von allem sinnlichen Glanze des Colorits umleuchtete, aber geistverlassene Welt, in welcher der Mensch fast nur als ein Object dargestellt wird für fremdes raffinirtes Gelüste. Gérôme ist der Maler des Leibes ohne Seele. Schöne Sklavinnen und robuste Fechterknechte, Hetären, orientalische Almhens, Phrynen ohne Unterschied der Nationalität, der durch die allgemeine Nacktheit leicht beseitigt wird, sind die Hauptpersonen auf der Bühne seiner Gemälde. Und vor diese Bühne gehört ein Publicum, welches entweder mit lüstern-begehrendem Blicke dreinsieht oder mit grausamer Passion den Daumen nach abwärts kehrt, wie die vornehmen Damen auf Gérôme's berühmtem, meisterhaftem Bilde: „Die Gladiatoren“ (Nr. 273).

Es wird bei ihm nacktes Fleisch gezeigt — sei es in den griechischen Interieurs oder in den Heimlichkeiten des türkischen Frauengemaches — oder Fleisch gemacht, ob durch die Gladiatorenwaffe in der römischen Arena oder das Henkerschwert der orientalischen Despotenwirthschaft. Das Leben wie der Tod wirken durch den gleichen raffinirten Ueberreiz auf uns ein. — Die von dem Meister ausgestellten Bilder einzeln zu besprechen, ist bei der bereits feststehenden kunstgeschichtlichen Stellung, die er in der französischen Malerei einnimmt, ziemlich überflüssig. Unter

den sieben Nummern, mit denen er vertreten war, war das früher erwähnte Bild „Gladiateurs“ wohl das bedeutendste und überhaupt eines der glänzendsten Kunstwerke der Weltausstellung; die Mofcheethüre in Cairo, an der die abgeschlagenen Köpfe hingerichteter Beys gar niedlich aufgeschichtet sind — abgesehen von dieser scheußlichen Staffage des Vordergrundes mit einem malerisch bezaubernden Blicke in das Intérieur — ist schon von dem Salon 1866 her bekannt.

An Gérôme schließt sich nun die ganze Gruppe der Orientalaler und Derjenigen, die das Alterthum für Genrezwecke benützen, unmittelbar an. Theils stehen sie unter seinem Einflusse, theils begegnen sie ihm, wenn ihre Schulherkunft etwa schon eine frühere ist, auf demselben Wege. Boulanger geht in seinen reizenden Genrebildern aus Pompeji (Nr. 78 und 79) nicht auf den schärferen Sinnenreiz los, sondern begnügt sich da mit jener coquetten Grazie, die jenen französischen Römerinnen ganz zierlich steht. „Die sterbende Kleopatra“ von Giboux ist schon ein älteres Bild; es gehört einfach in die Classe der Nuditätenmalerei mit Benützung einer bestimmten historisch gegebenen Situation. Im antikisirenden Genre- und Studienbild, treten sonst noch Alboy-Rebout (Nr. 3) und J. Dehaussy (Nr. 79) hinzu, Victor Giraud, ein Schüler Picot's, schlägt mit seinem „Schlavenhändler“ gleichwohl ganz in die Art Gérôme's. Das in Frankreich vielfach gemalte Thema des Weiberverkaufes auf offenem Markt ist statt des sonst üblichen orientalischen Schauplatzes in die antike Scenerie versetzt, wieder nur eine Variation von Gérôme's: A Vendre. Die große Meisterschaft in der Farbenbravour und Modellirung des Nackten verdeutlicht aber die Widerlichkeit des Gegenstandes, statt sie zu mindern.

Und nun noch zu den Orientalmalern.

Da, wo sie die fremde Stammesart mit energischem Pinsel in ihrer Eigenthümlichkeit schildern, wirken sie künstlerisch am bedeutamsten: so abermals Boulanger in seiner „Erinnerung an die Sahara“ (Nr. 80) und in der „Flucht der Kabylen“ (Nr. 81). Besonders auf dem letzteren Bilde sind die nackten, dunkelfarbigen Körper in ihrem hageren, sehnigen Bau vortrefflich gezeichnet; die Aufregung in den Köpfen und der ganzen Bewegung, das Drängende der Flucht, die einen Berg hinab gerade auf den Beschauer losgeht, erscheint meisterhaft erfasst. Auch Léon Bonnat begegnen wir im Orient mit seiner „Strafe in Jerusalem“ und den „Sheiks von Allabah“ (Nr. 61 und 62); ebenso L. Aug. Belly mit seinen bereits lang bekannten „Pilgern nach Mecca“ (von 1861). Der Letztere ging, wie man weiß, von der Landschaft aus, versteht es aber auch, das volle Sonnenlicht und den wolkenlosen Himmel für die orientalische Staffage wirksam zu verwerthen. Felix Clement, von dem im Centralsaale der „Tod Cäsar's“ ausgestellt war, ist seiner vorwiegenden malerischen Gewohnheit nach gleichfalls Orientalaler; er ist in dem Strafenleben Cairo's zu Hause, wie sein älteres Bild: „Fêtes au Caire“ (Nr. 140) zeigt, und liebt es, uns ebenso Typen und Einzelstudien aus Egypten, Nordafrika und der Levante vorzuführen: so einen Berberknaben, der einen kleinen Hund kneift (Nr. 137), eine Wasserverkäuferin aus Caferzaiak (Nr. 138), eine ägyptische Pomeranzenhändlerin (Nr. 139).

G. Guillaumet studirt wieder mit Vorliebe die Landbevölkerung Nordafrikas zusammt der landschaftlichen Wirkung der ausgebrannten Natur mit ihrem trockenen Sonnenglanze, den scharfen, grell bestimmten Localfarben („Weiber von Douar am Flusse“, Nr. 311; „Feldarbeiter an der Grenze von Marokko“, Nr. 312); ein eigenthümlich gestimmtes Bild bringt er zudem in seinem „Abendgebet in der Sahara“ (Nr. 312). Auch darum pilgern die französischen Maler so häufig nach dem Orient, weil sie für ihre brillante, immer noch nach einer Uebersteigerung des Effectes strebende Technik des heißen Sonnenscheines und der blendenden Farbe nie genug haben können, die man dort eben aus erster Hand bezieht. — Wieder nur einzelne Volkstypen und Halbfiguren, vergrößerte malerische Abschriften aus der Studienmappe, aber von vorzüglichster Ausführung, brachte die bewährte Künstlerhand Charles Landelle's: ein Fellahweib (Nr. 383), eine Jüdin von

Marokko als Wasserträgerin (Nr. 385), eine Almei (Nr. 387); zwischendurch aber auch, mit beliebiger Erweiterung der ethnographischen Studien, Zigeuner und Zigeunerinnen, einen Serbenknaben und eine Circassierin. — Das eigentliche intimere Sittenbild der algerischen Provinz und Egyptens ist in liebenswürdiger Weise durch Mr. Henriette Browne vertreten. Da ist kein bloßes, äußerlich-malerisches Beschauen der fremden Volksart, die etwa zur Studie ausreichen mag, sondern durchaus ein gemüthliches Sich-Einleben in dieselbe, wie sie das richtige Genrebild fordert. Die vorzügliche Künstlerin ist bei den Parteien in dem orientalischen Gerichtshof und unter der Schuljugend von Cairo (Nr. 98 und 99) so heimisch, wie unsere deutschen Genremaler es nur irgendwie unter den Schwarzwälder Bauern und der bezüglichen lieben Landjugend sein können. Die feine Eleganz ihres Pinsels bei großer, detaillirender Bestimmtheit, die helle Tonleiter ihrer Farbe erinnert übrigens, wie Jul. Meyer hervorhebt, deutlich an ihren Meister Chaplin. Jules Clarin, ein Schüler Picot's, brachte einen „Teppichhändler aus Tanger“, gut gemalt, aber bei Weitem nicht so individuell. — Wenn die Judenmalerei so ziemlich durch das Genrefach aller Länder geht, bald sentimentalerntsthaft, bald nur mit einem malerischen Interesse an dem fremdartigen und seltsamen Extérieur, bald auch mit einem ironisch-malitiösen Zuge, der schon bei uns in Oesterreich beginnt und sich durch Polen und Rußland hin nicht nur in den socialen Beziehungen, sondern auch auf der Palette steigert: so scheint in Frankreich zunächst nur der orientalische Jude das volle malerische Bürgerrecht zu haben. Alfred Denodency, der zunächst den Charakter des spanischen Weßens in Local und Colorit treu wiederzugeben verstand, hat später dem jüdischen Leben im Orient, namentlich in Marokko, seine Aufmerksamkeit zugewendet. Wir sahen von ihm auf der Weltausstellung eine „jüdische Hochzeit“ und ein „jüdisches Fest in Tanger“ (Nr. 182 und 184).

Die richtige, modern-französische Verwerthung des Orientes ist allerdings jene nach der Seite des Sinnenreizes und dann der malerischen Blutgier, wenn man uns dieses Wort gestatten mag. Jetzt müssen vorerst noch etliche Tänzerinnen auftreten, von denen es zweifelhaft ist, ob wir sie für wirkliche Almeis oder für etwas mehr entkleidete Ballettinnen zu halten haben („Braifa, die Tänzerin“ (Nr. 163) von Pier Cot, eine Almei in Cairo (Nr. 633) von Em. Vernet-Lecomte; dann bekommen wir gelegentlich durch die gelüfteten Vorhänge des Harems eine nackte Odaliske zu sehen, wie jene von F. Roybet (Nr. 579) und als Schlußtableau folgt dann eine orientalische Henkerscene, das Bild einer Hinrichtung inmitten der Pracht und Herrlichkeit eines maurischen Herrscherpalastes. Ich erwähne da das vielbesprochene und vielbefrittene Bild von Al. Regnault: „Exécution sans jugement“ (Nr. 544). Im Gräßlichen ist da allerdings das Aeußerste geleistet. Der Henker, der sich eben mit theatralischer Geberde den Säbel am Gewande abwischt — die unheimliche Beziehung der beiden Köpfe zu einander: desjenigen, der noch auf den Schultern sitzt und des abgeschlagenen auf dem Boden, der mit verglasten Blick zu seinem Henker emporzuschauen scheint — dazu die niederrieselnde, mit grauenhafter Wahrheit gemalte Blutlache auf der weißen Marmortreppe des Palastes: dieß Alles gibt einen Gesamteindruck des mit sinnlicher Unmittelbarkeit sich aufdrängenden Entsetzens, wie man ihm in der Kunst nicht leicht wieder begegnet. Mit der Blutscene contrastirt ganz merkwürdig der festlich-heitere, fast märchenhafte Farbenschimmer des Intérieurs der Alhambra, welcher den mit höchster coloristischer Virtuosität ausgeführten Prospect des Gemäldes bildet. Die Aquarellstudien dafür — das Motiv ist von „dem Saale der beiden Schwestern“ entnommen — sind an sich schon von seltener Meisterschaft; wir sahen sie gleichfalls unter der reichen und höchst werthvollen Collection von Zeichnungen und Aquarellen, welche die Franzosen ausgestellt haben). Trotz des entsetzlichen Gegenstandes fesselt uns das Bild Regnault's künstlerisch in hohem Grade; das bizarre, blutig-häßliche Problem ist mit großem malerischen Sinne gelöst, der Henker, wie der Rumpf des Enthaupteten sind nicht ohne Großheit

der Auffassung und der erstere, bei all feiner theatralischen Haltung, die übrigens in die französische Kunstweise mit eingerechnet werden muß, beinahe schon eine Figur im echten historischen Stil. Jedenfalls hat die französische Kunst in Regnault, der, wie man weiß, am 19. Jänner 1871 im Gefechte von Buzenval fiel, eines ihrer glänzendsten Talente verloren.

Als ein Prunk- und Ceremonienbild aus dem orientalischen Alterthume könnte man füglich Charles Chazal's „Königin von Saba“ (Nr. 128) bezeichnen. Im biblischen Sinne ist das Bild nicht gedacht, eher findet man sich an eine assyrische Hofscene gemahnt, die nach den ninivitischen Reliefs in modernisirter Weise arrangirt und colorirt ist. Wir haben an diesem Bilde, das sonst in der Farbe festlich wirkt, auch so eine Probe von der Rückwirkung der modernen Ausgrabungsstudien auf die Kunst. An die Stelle der großen historischen Auffassung ist die historische Costümkunde getreten; der geschichtliche Sinn hat sich an das archäologische Interesse entäußert. Die Ausstattungsober und das Ballet bedienen sich heutzutage ebenso des archäologischen Effectmittels, wie gelegentlich die Malerei. Chazal's Königin von Saba, so wie in der deutschen Ausstellung der Pyramidenbau von Gustav Richter schlagen da künstlerisch in dieselbe Richtung, wie Verdi's „Aida“ oder die Ausstattung zu dem großen Ballet Sardanapal.

Wenn man die stärkeren Reizmittel des Effectes aus dem Orient bezieht, so sucht man die ansprechenden malerischen Motive wieder mit Vorliebe in Italien und Spanien auf. In beiden Ländern kehrt die französische Genrekunst häufig ein. Besonders fanden wir die italienischen Stoffe ebenso reichlich als anziehend vertreten. Ein guter Theil davon waren Studien und Einzelfiguren; so Charpentier's „junge Italienerin“ (Nr. 124), Ed. Sain's „Mädchen von Capri“ (Nr. 577), de Connink's reizende Römerin (Nr. 177). Auch hier war das Weib, wie überall im französischen Genre, bevorzugt. Schönen Italienerinnen, wenigstens solchen mit einem pikanten oder interessanten Zuge, sahen wir allenthalben in die tiefen schwarzen Augen, dagegen trafen wir kaum an einer Stelle auf umfassendere Schilderungen aus der Volkswelt selbst. Einfache und ansprechende Momente aus dem Gefühlsleben der Mutter, des Mädchens und des Kindes, durch die natürliche Anmuth und lebhaftere Aeußerung des italienischen Naturells gehoben, brachten in ausgezeichneter Weise zunächst der treffliche William Bouguereau, dann auch Diogène Maillard und vor allem Léon Bonnat. Namentlich dessen „römische Mutter“, der ihr Töchterchen so recht herzlich um den Hals fällt (Nr. 64), erfreute sich bei der Ausstellung einer großen Popularität. Es ist dies auch in der That ein ebenso lebenswürdiges, als bedeutendes Bild, aus dem uns vier leuchtende Augen voll Temperament und Liebe entgegenblicken. Das glänzende und warme Colorit, so wie die treffliche Modellirung erhöhen den Werth der anmuthig abgeschlossenen Darstellung. Nicht weniger anziehend, voll frischer anmuthender Naivetät war ein anderes kleines Bild von Bonnat, mit der Bezeichnung: „Non piangere!“ — ein italienischer Junge sein Schwesterchen beruhigend, dem die Thränen in den Augen stehen. Das sind bei aller Einfachheit stets fruchtbare Motive, die sich für die Genremalerei immer wieder empfehlen.

Die Frauengruppe in dem etwas anspruchsvoll großen Gemälde Jean Benner's „Nach dem Sturm zu Capri“ hatte zu viel Pose und theatralisches Pathos, als daß man wirklich darin eine richtige Aeußerung der italienischen Volksseele wahrnehmen könnte. Sehr interessant war es uns hingegen, Ernest Hébert's bekanntes Bild: „Die Frauen von Cervara“, die eben vom Brunnen kommen (Nr. 223), und noch eine zweite italienische Brunnenscene desselben (Nr. 224) auf der Ausstellung zu finden. Das erstere war mit seiner „Rosa Nera“ schon 1859 in Paris ausgestellt; es gehört mit Recht zu den berühmten Bildern des Meisters. Sowie Robert der Epiker des italienischen Sittenbildes war, so ist Hébert gleichsam der Lyriker desselben; der plastisch grandiosen Behand-

lung des ersteren tritt bei ihm zugleich eine gewisse malerische Weichheit gegenüber. Sein Hauptthema sind eben die Brunnenfcenen, die eben so unerfchöpflich an Poesie, wie an malerischem Reiz bleiben. — Damit auch die italienische Kirchthür- und Strafsenftaffage nach ihrer derb realiftifchen Seite zur Geltung kommen, fo hat uns T. Robert-Fleury die alten Weiber vom Platze Novana in der Kirche St. Maria della pace (Nr. 556) vorgeführt. Es find die „Damen der Halle“ vom Gemüfemarkte zu Rom.

Von Spanien wiffen uns die franzöfifchen Genremaler auch Mancherlei zu erzählen. Die Arena der Stiergefchte bietet da zunächft intereffante Motive für das novelliftifche Genrebild dar, denen der aufregende Reiz, felbft auch ein gewiffes tragifches Intereffe nicht fehlt. Dahin gehört das Bild von Jules Worms „Picador partant pour la course“ (Nr. 652) und Pierre Giraud's „La Devifa“ (Nr. 291); beide ebenfo ftofflich intereffant, wie malerifch eifectvoll behandelt. Georges Vibert's „Une Cour de Diligence“ (Nr. 039) ift wieder ein geiftreiches, luftiges Gegenftück zu jenen ernften Bildern mit echt fpanifchen, humoriftifch aufgefaften Typen. Enrique Melida, felbft ein Spanier der fich zur franzöfifchen Schule bekennt, gibt uns in dem Bilde „Une Meffe de Relevailles en Espagne“ (Nr. 478) eine ebenfo bezeichnende als gut gemalte Genrefcene.

Das unterhaltende Genrebild im engeren Sinne des Wortes, in welchem fich der deutliche Malerhumor fo fehr gefällt, mit feinen kleinen Gefchichtchen, feinen bald deutlich ausgedrückten, bald halb zu errathenden Beziehungen fanden wir in der franzöfifchen Ausstellung weniger vertreten.

Die Franzofen haben nicht jenen unermüdlich redseligen deutlichen Erzählungseifer im Bilde, und thun recht daran. Die Genremaler der bedeutenden Kunftzeiten, fo die guten Niederländer, hatten diefe Paflion auch noch nicht und begnügten fich ftets nur mit der einfachen, malerifch dankbaren Situation. Der Humor im Bilde, ebenfo das Pikante und Anregende darin liegt in der Geberde und Bewegung, in gewiffen feinen charakteriftifchen Zügen, ohne daß wir dabei eine ganze Anekdote mit in den Kauf bekommen müffen.

Bunte Lebensbilder, in diefem Sinne erfafst, von feiner Beobachtung und meift großer coloriftifcher Fertigkeit, bot die franzöfifche Ausstellung mehrere zur Schau. Da wären zunächft die vorzüglichen Bilder von Et. Berne-Bellecour: „Nach der Proceffion“ (Nr. 40), „Ruffifcher Chaffeur“ (Nr. 41), „Aus dem Sattel gehoben“ (Nr. 42); fämmtlich Cabinetsftücke von auserleichenem Range. Dasselbe gilt von den Genrebildern Georges Vibert's: „Der Hochzeitsmorgen“ (Nr. 641), „Ein Trödler“ (Nr. 642). Sein Proträt des Schaufpielers Coquelin von der Comédie Française in der Rolle des Mascarill und des Herrn Albert Goupil in perfifchem Coftüm find intereffante Beifpiele einer geiftvollen genreartigen Benützung der Bildnißmalerei. Unter den Genrebildern der humoriftifchen Richtung ift Pierre Frère's „Bubenschlacht mit Schneebällen“ (Nr. 265) mit glücklichfter Laune erfafst und von geiftreicher Behandlung; das anmuthige Element im Genre, mit ebenfo großer Feinheit in der Empfindung, wie in der malerifchen Ausführung, vertritt auf das Vorzüglichfte W. Bonguerreau in den Bildern: „Das Gelübde zur heiligen Anna“ (Nr. 72), „Verführung“ (Nr. 73), „Die Spinnerin“ (Nr. 74). Hart daneben ftellte fich wieder das Bizarre, noch obendrein in wildfremder Umgebung, in L. Leloir's „Zauberin“ (Nr. 450), die mit ihren Schlangen, die fie um Hals und Arme hinüberwirft, fich vor einem Publicum von Wilden producirt, die mit glotzenden Blicken dareinfehen. Von einem malerifchen Intereffe, ohne durch den abfichtlichen Reiz des Nackten wirken zu wollen, find die „badenden Frauen von Douarnenez“ von Fr. Bridgeman (Nr. 91), einem Newyorker und Schüler von Gérôme

Die Möncherei, für das deutliche Genrebild ein breites Feld fatyriſcher Schärfe und humoriftifchen Behagens, fpielt in der franzöfifchen Kunft kaum eine

Rolle. Theils ist da der katholische Respekt noch ziemlich groß, theils entscheidet sich der malerische Tact da, wo Mönche figuriren, für den Gebrauch derselben als Staffagefiguren in Klosterhöfen oder stimmungsvoll gehaltenen Intérieurs. Hieher wären die trefflichen Klosterstudien aus Nizza (Nr. 281--283) von Theophile Gide zu rechnen: dann das Laboratorium der Capuzinerapotheke in Rom von Armande Leleux (Nr. 436).

Der Letztere hat noch eine Reihe sehr anziehender Genrebilder ausgestellt; zwei davon sind aus dem Schweizer Volksleben gegriffen: „Die protestantische Trauung“ (Nr. 431) und „La causerie à la fontaine“ (Nr. 432). Es sind wohl auch ältere Bilder dieses erprobten Genremalers, der unter die wandernden Maler gehört, zuerst schon in den Vierzigerjahren Scenen aus dem Schwarzwalde und aus Tirol brachte, dann gelegentlich in der spanischen Pofada mitkneipete, hierauf auch in der Schweiz sich umfah und endlich italienische Mönche vor seine Palette nahm. Auch Gustave Jundt, ein Straßburger, der sich noch als Schüler von Drolling bezeichnet, ist ein Reisemaler, wohl auch ein Geschichtenerzähler, ein Freund der Bauernanecdote, die er sich wiederum aus dem Schwarzwalde und aus Tyrol herbeizuholen liebte: eine Passion, in der sich sein elsfässisch-germanisches Naturell nicht verläugnet und worin er mit anderen Elsfässer-Landsgenossen, selbst mit den bedeutenderen G. Brion gelegentlich zusammentrifft. Obgleich der Kunstschule nach französisch, gehören doch die Elsfässer Maler in der Empfindungsweise zu uns. Von den Bildern Jundt's wären diesmal die „Amme im Walde“ (Nr. 372), „Ein Waschplatz“ (Nr. 373), „Seiltänzer im Regen“ (Nr. 374), „Die Rückkehr vom Feste“ (Nr. 375) zu erwähnen; ein französisches Tendenzbild des Elsfässers, durch den Krieg von 1870 angeregt, kommt später noch an die Reihe.

Einen ganz eigenen Eindruck macht es, das wir gelegentlich auch die französische Gelehrtengeschichte im Genresache auftauchen sehen. Da malt Eugène Fichel, ein Schüler von Delaroche, einmal „Daubenton in seinem Laboratorium der Mineralogie und Ornithologie“ (Nr. 253) und „Lacépède, die Naturgeschichte der Fische schreibend“ (Nr. 254). Das sind allerdings nichtsweniger als malerische Motive; gleichwohl ist der stille, ruhig fortwirkende Gelehrtenfleiß in dem Ausdrucke der Köpfe sowohl, als in der ganzen Umgebung der wissenschaftlichen Werkstätte mit feinem und gewissenhaftem Pinsel charakterisirt. Fichel steht in der Delicateffe und Sorgsamkeit der Ausführung, sowie in dem mikroskopischen Auge für das Detail Meiffonnier sehr nahe; nur ist er in der kleinen Malerei nicht so geistreich wie dieser. Wir werden auf die größeren Meister im Kleinen gleich zu sprechen kommen. Vorerst müssen wir aber noch ein ganz großes Bild aus der Gelehrtengeschichte von A. Feyen-Perrin, „Die Vorlesung über Anatomie von Dr. Velpeau“ (Nr. 246) erwähnen. Es ist die moderne Variation des wohlbekannteren Rembrandt'schen Themas. Das Demonstriren und aufmerkende Mitfolgen und Beobachten in den Köpfen ist gut charakterisirt; sie machen den Eindruck von Porträts in einer bestimmten Situation. Mit Rembrandt ist es freilich schwer, da zu concurriren.

Doch nun zu Meiffonnier. Mit großer Achtung begrüßten wir in der Ausstellung die größeren und kleineren Bilder des berühmten Meisters (Nr. 479 bis 485). Man weiß, was dieser Name wiegt und bedeutet. Er hat von dem holländischen Cabinetsbild der besten Zeit eine freie Uebersetzung im elegantesten modernen Französisch geliefert, und dies ist so eigentlich seine Specialität. Fern von dem leidenschaftlichen Zuge der modernen französischen Richtung, entwickelte er bei sich eine kühle Schärfe der Beobachtung, eine bewunderungswürdige Reinlichkeit und Bestimmtheit des Colorits und jene Feinheit des malerischen Sehens, die im Kleinen ihre Wunder wirkt. In seinem kostbaren Bildchen faßt sich gesundes Gemüth und klarer Blick in eine engbegrenzte Wirklichkeit knapp und bestimmt zusammen. Fast möchte man diesem Meister gegenüber glauben, das Beides in der französischen Kunst sich nur in dieser Miniaturform concentriren

läßt, während es in ihren größeren Formen bei aller effectvollen Darstellung zergeht. Da wird sie mehr großsprecherisch als groß und gibt das Gemüth an die bewußte Phantasterei, die beobachtete Wirklichkeit an eine für den Effect zurechtgestellte Preis. Meissonnier machte bekanntlich seine Studien zunächst in den Sälen des Louvre; er copirte nicht geradezu die alten Cabinetsmaler, aber er sah durch ihre Bilder hindurch in ihr Auge und fragte ihnen das Geheimniß ab, wie sie die Menschen und die Dinge anfahen und im Bilde wiedergaben. So gelang es ihm bei lebendigem Leibe eine Kunsthändler- und Auctionstaxe für seine Leistungen zu erreichen, wie sie sonst nur bei den Werken altberühmter Meister vorkommt. So scharf ausgeprägt ist seine Eigenthümlichkeit, daß selbst seine kleinen coloristischen Gebrechen, der kühle graue Ton, der durch seine etwas grell aufgesetzten Localfarben geht, sein mehr scharf hinschreibender als fassig malender Pinsel, die mitunter mangelhafte Abtönung in den Mittel- und Hintergrund hinein nicht als Fehler, sondern nur als ein bezeichnendes individuelles Merkmal gelten, wie man solches auch an älteren Meistern nicht tadelt, sondern vielmehr als eine Besonderheit, als Erkennungszeichen hervorhebt und schätzt. Und so ist es auch bei Meissonnier. Jene kleinen Mängel sind zugleich Bedingung seiner so durchaus bestimmten Ausdrucksweise. Die vereinzeltere Besuche der Ausstellung hatten Gelegenheit genug, die Eigenthümlichkeit des Meisters an den Bildern „Der Schildermaler“, „Eine Kugelpartie zu Antibes“, „Ausgang einer Kartenpartie“, „Der Weg von Salice nach Antibes“ zu studiren. Die Episode aus irgend einer der Schlachten Napoleon's I. dagegen zeigt uns ihn auf dem Felde der Kriegsmalerei, zu dem ihm 1859, wo er im Gefolge des Kaisers den italienischen Feldzug mitmachte, ein officieller Anlaß geboten wurde. Ich kenne nicht sein militärisches Hauptbild: „Der Kaiser vor Solferino“, das im Salon von 1864 ausgestellt war und sich nun im Luxembourg befindet. Die vereinzeltere Probe, die wir dies-mal sehen, vermag uns in dieser Richtung Meissonnier's nicht hinreichend zu orientiren. Es ist viel charakteristische Bestimmtheit in dem Bild; ob aber derjenige Kleinmeister für den Esprit militaire nach französischen Begriffen völlig ausreicht, mögen die Franzosen selbst entscheiden. Das Bild ist übrigens nicht fertig gemacht und die Farbe besonders in dem scharfen Grün unvermittelt und grell. Mit Meissonnier in der zierlichen Kleinmalerei verwandt sind die reizenden Bilder von Eugène Feytaud. Wenn sich Meissonnier in der Regel nur auf wenige Figuren beschränkt und nur feltener, wie in seinen „Joueurs des boules“ oder in dem Bilde „Der Sonntag“ sich unter viele Menschen, in das bunte Treiben des Volkes begibt, so ist Feytaud so recht in der Menschenmenge zu Hause. Dabei weiß er doch seine niedlichen Figürchen ohne Andrang und Verwirrung hinzustellen und sie selbst in dieser Kleinheit bewunderungswürdig individuell zu fassen. Seine „Wäscherinnen von Canelais“, „Die Versammlung auf dem Mont Dole“, dann zwei prächtige Strandscenen (Nr. 241 bis 244) sind bezeichnende Proben seiner eigentlichen Meisterschaft, so wie der glatten, feinen, allerdings auch etwas kühlen Manier seines Vortrages.

Das ländliche Genre, die Schilderung des Bauernlebens, hat in Frankreich auch so wie in Deutschland eine bedeutende Entwicklung genommen. Allerdings unterscheidet sich das französische Bauernbild von dem deutschen bei häufig so, wie eine Dorfgeschichte der Georges Sand von einer von Auerbach oder Jeremias Gotthelf. Gewöhnlich gesteht man den französischen Bildern, die das Leben und Treiben des Landvolkes schildern, die malerische Wirkung zu, will aber in ihnen einen Abgang des seelischen Lebens, eine mehr äußerliche Auffassung der Bauernexistenz nach der mehr typischen, als individuellen Seite bemerken. Empfindung möchte ich in den bedeutenderen Leistungen dieser Art keineswegs vermissen; es ist eben ein anderer Zug des Empfindens, als bei uns; und es ist auch wohl kein Fehler, daß die Empfindung da ganz in dem malerischen Ausdrucke aufgeht. Hat das deutsche Bauerngenre eine mehr ins Einzelne gehende gemüthvolle Charakteristik, so das französische wieder mehr Haltung

und allgemeine Stimmung. Wenn unsere persönliche Bekanntschaft mit den Dorfschulzen, den Groß- und Kleinbauern der Bretagne und Normandie auch nie so eingehend und intim wird, wie mit den Bauern unseres Schwarzwaldes oder der oberbayerischen und Tiroler Alpenthäler, so empfangen wir dort doch auch den vollen Eindruck der ländlichen Existenz und fühlen uns durch sie gestimmt und bald freundlich, bald ernst angemuthet, selbst wenn wir uns nicht veranlaßt fühlen, jedem Einzelnen dieser biederen Landleute so scharf ins Gesicht zu sehen. Neben dem porträtirten und haarklein erzählten Bauernleben in unseren deutschen Bildern hat jene Schilderung desselben im Allgemeineren gleichfalls ihre Berechtigung. Wir hatten Gelegenheit, die beiden bedeutendsten Meister des bäuerlichen Sittenbildes auf der Weltausstellung nebeneinander zu sehen: Jean François Millet und Jules Adolphe Breton. Von dem Ersteren war sein „Sämann“ ausgestellt und jenes merkwürdige Bild, welches das ländliche Genre ins Phantastisch-Tragische hinüberführt und von der Ausstellung 1859 einstmals zurückgewiesen worden war: „Der Tod und der Holzhacker“. Der Letztere brachte außer den längstbekanntesten Bildern „Die Segnung der Felder“ und „Die Einberufung der Aehrenleserinnen“ aus der Sammlung im Luxembourg, zwei vorzügliche Gemälde, die sich im Privatbesitz befinden: „Die Freundinnen“ (Nr. 87) und die „Brunnenscene“ (Nr. 89). Millet ist herber und schroffer als Breton; obgleich Naturalist, hat er einen gewissen Stil in der Art, die Form breit und fest zu umschreiben, das Colorit auf wenige entschieden hingefetzte Töne zu beschränken, die aber doch die volle Wirkung der Naturwahrheit wiedergeben. Es ist ein rüstiger Bauernstil in der Malerei, den er sich geschaffen, seinem Gegenstande und seiner Auffassung des Landlebens durchaus gemäÙ, derb und markig, ohne doch niedrig zu werden; und sowie der Landmann während seiner schweren Arbeit nicht leicht ein überflüssiges Wort verliert, so ist auch die Pinselführung Millet's zusammengefaßt, ernst und schweigsam, ohne alle Farbenplauderei. Er schildert den Bauerncharakter, wie er in seiner Beschäftigung aufgeht, meist freudlos, ernst und verschlossen; so ist sein „Sämann“, der diesmal ausgestellt war, so auch seine anderen zum Theil wohl bedeutenderen Bilder, die sich in Frankreich befinden: die „Heubinder“, die „Schnitter beim Mittagsmahl“, der Bauer, der ein Bäumchen gepflanzt hat oder auf seine Hacke gestützt ausruht u. dgl. Breton ist farbenfreudiger als Millet; sein Auge ist heller und hält weitere Umschau, sein Horizont, auch in buchstäblich malerischem Sinne genommen, ist größer. Man athmet bei ihm den Hauch der Flur und des Getreidefeldes ein und sieht die blauen Kornblumen zwischen den Halmen hervorleuchten. Er ist so recht ein Maler der Feldarbeit, der Mühen um die Ernte und des heißverdienten Segens, den sie den Landleuten bringt. Die Mädchengestalten überwiegen bei seinen Darstellungen des bäuerlichen Lebens, sie bringen einen mildernden, anmuthenden Zug in die Schilderung der ländlichen Arbeit. Die Tageszeiten derselben weiß er im Einklang der Naturstimmung vortrefflich zu schildern, und wenn man bei Millet zunächst an die harte Plackerei des Bauernstandes gemahnt wird, so fühlt man bei Breton so recht mit, was denn auch ein ländlicher Feierabend nach den Mühen des Tages bedeutet. Seine „Aehrenleserinnen“, die beim einbrechenden Abend zur Heimkehr gerufen werden, sind ein Musterbild dieser Art. Ich erinnere hier an ein treffendes Wort aus Julius Mayer's Geschichte der modernen französischen Malerei, das nicht nur dieß Bild, sondern die Auffassungsweise Breton's überhaupt kennzeichnet: „Was über diese harte Realität einen poetischen Hauch und Schimmer ausgießt, das ist die feine über das ganze Bild gleichmäÙig ausgebreitete Lichtstimmung. Darin ist Breton Meister. Er weiß die Landschaft wie die Menschen in das seelenvolle Element des Tons, hier in die sanfte dämmerige Stimmung des späten Abends hereinzunehmen und doch den Figuren Deutlichkeit der Formen und die Klarheit der Localfarbe zu lassen.“ Der selbe Vorzug tritt bei dem neuesten der Bilder Breton's, den beiden lebensgroßen „Mädchen am Brunnen“ hervor. Ein mildes Helldunkel bei klarem Luftton webt

feine Schleier um das Gemälde. Die beiden Mädchen, von denen das eine den Krug schon gefüllt hat, und das andere ihn noch knieend hält, sind von einer schlichten Anmuth, die den vollen Reiz einer Idylle übt.

So sucht das ländliche Sittenbild der Franzosen das Landvolk bei der Arbeit des Tages oder der Ruhe des Abends, bei härteren oder einfacheren Beschäftigungen auf. Es schildert dasselbe mehr nach generellen als persönlichen Zügen; es läßt die landschaftliche Wirkung mit der ländlichen Existenz in diesem eingeschränkten Menschendasein zusammenwirken, dessen strenge Härte durch die weichumfangende Stimmung von Luft und Licht wie gemildert erscheint. Solche Bauernscenen, wo die einzelnen Gestalten individuell heraustreten, ein Paar Augen in einem scharf charakterisirten Angesichte sich auf uns heften, finden wir da nicht. Die Details des Familienlebens in der Bauernstube, das Sonntagstreiben in der Schenke, der Kirmestanz und der Ausbruch festlicher Luft scheinen da ein ebenso fremdes Element zu sein, wie andererseits die mit tieferem Ernste erfassten Momente des bauerlichen Lebens. Bezeichnend ist es, daß, wie überhaupt in der französischen Kunst, auch im ländlichen Genre das Weib den Vortritt hat. So bringt uns Auguste Feytaud einmal eine Kornschwingerin als Einzelfigur, dann wieder eine Gruppe von Bäuerinnen aus Cancale, in derselben Beschäftigung begriffen. Edmund Hedouin, der mit Vorliebe das arbeitame Treiben des Landvolkes schildert, aber dabei mehr einen geschärften realistischen Blick, als den poetischen Zug Breton's zeigt, stellte abermals seine „Aehrenleserinnen aus Loiret“ aus, die sich im Luxembourg befinden, zudem eine „Bäuerin aus St. Jean de Luz in den Unterpyrenäen“. Jean Trayer zeigt uns einen Kreis bretonischer Schneiderinnen, die mit ihrer Nadel auf dem Lande wohl keinen Sparpfennig verdienen. Lustiger geht es bei Marchal's „Dienstmädchen-Jahrmarkt zu Buchweiler im Elfsaß“ zu. Eigentlicher Humor ist freilich nicht in dem Bilde, ja die Art, wie die Bauern die in einer Reihe aufgestellten Mägde mitern, hat sogar fast einen frivolen, sehr unländlichen Beigeschmack. Die drallen, frischen Elfsasserinnen von demselben Maler, die auf dem Kirchgange unterwegs im Freien Luther's Choral anstimmen, vereinigen dagegen sehr gut den Eindruck der Lebenslust mit dem der naiven Andacht. Bekanntlich hat der Elfsaß für die französischen Genremaler seit jeher neben der Bretagne und Normandie die größte Anziehungskraft geübt. Dieses Land hat nun nicht allein der Staat, sondern wohl auch die Kunst in Frankreich verloren, und die deutsche Volksmalerei, im Schwarzwald längst schon festhaft, dürfte sich wohl bald auch das Gebiet bis zu den Vogesen hin annectiren. Es mag weh thun, wenn auch die Kunst voraussichtlich eine Provinz verliert. Gustave Brion und der eben erwähnte Charles Marchal, — jener selbst ein Elfsasser aus Rothau, aber Schüler von Guérin, dieser ein Pariser, — haben sich in die elfsaß'sche Stammesart mit Eifer einstudirt und deutsches Volkswesen mit französischen Kunstmitteln, oft aber auch mit einem starken Anklange an die deutsche Empfindungsweise wiederzugeben gesucht. Bei Marchal, der erst später sich von den Fikanterien des modernen Pariser Lebens hinweg dem Elfsaß zuwandte, sieht man wohl die Absicht durch, sich dem Naiven nähern zu wollen, wie in beiden obenangeführten Bildern, die schon von 1863 und 1864 herdatiren. Tiefer in seiner Empfindung geht Brion. Er nähert sich auch hierin den deutschen Volksmalern, daß er gleich diesen auf die Bedeutsamkeit der Situation Gewicht legt, das Leben des Landmannes in Freud und Leid nach seinen wichtigeren Momenten, selbst mit detaillirender Charakteristik der einzelnen Figuren, vorführt. Er erzählt und schildert, wie wir es in Deutschland bei unseren Darstellungen aus den Bauernkreisen gewohnt sind, wenn auch mit jener flüchtigeren Manier der Ausführung, die wieder seiner französischen Kunstweise eigen ist. Die Ausstellung brachte mehrere, allerdings nicht durchaus die bezeichnendsten Bilder von ihm; so seine „Rheinflößer“, „Die Hochzeitsgeschenke“ und „Die Pilger von St. Odile“. Um schließlichs uns wieder dem anderen Ende Frankreichs zuzukehren, so bildet in der Bauernmalerei die Bretagne einen gar interessanten Gegensatz

zum Elfs. Es ist eine mehr dumpfe, befangene Existenz, ein eingeschränktes, abgechiedenes Bauernleben gegenüber dem freieren Wesen, den offenen Stirnen und hellen Augen, die uns im Elfs, in der Wirklichkeit sowohl, als im Bilde, entgentreten. Eugen Leroux ist (so wie Fortin) in der Häuslichkeit der dürftigen bretonischen Hütten heimisch und weist uns das Stück Leben, das sich da in engstem Raume abspielt, malerisch anschaulich zu machen. Sein Bild „Vor der Beerdigung“ (Nr. 445) im Innern eines Hauses in der Bretagne zeigt uns die Ausstellung der Leiche eines bretonischen Bauern. Es hat die richtige Stimmung des Momentes und jenen brütenden Zug der Trauer, der sich freilich nicht zu der ergreifenden Kraft der Bauernbegräbnisse von Knaus und Vautier erhebt. Einen gelegentlichen Blick in die Bretagne läßt uns auch Charles Giraud thun; in den Bildern: „Die Rückkehr vom Markte“ (Nr. 289) und „Fischerin von der Küste der Bretagne“ (Nr. 290). Nicolas Berthon ist wieder der Maler des Landvolkes aus der Auvergne und beobachtet diese kleine locale Welt mit scharfem, realistischen Blicke. Sein „Tanz aus der Auvergne“ (Nr. 47), das frischbelebte Bild „Die Barbierin von Chatel Guyon“ (Nr. 50) und noch zwei andere Localbilder dieser Art (Nr. 48 und 49) zeugen ebenso von seiner großen malerischen Begabung, wie von seinen realistischen Neigungen. Alexander Collette gehört mit seinen „Erdarbeitern“ (Nr. 145), der „savoyischen Bäuerin“ (Nr. 146) und einer andern von Cernay la Ville (Nr. 147) der vollständigen Aufzählung wegen auch in diese Gruppe.

Die Schlachtenmaler haben sich diesmal von der französischen Ausstellung fern gehalten, und zwar aus begreiflichen Gründen, die in der Stimmung der Zeit liegen. Die Erinnerungen an den Krieg von 1870 tauchten hier und da, aber ziemlich kleinlaut auf. Nur die Kriegsepisode, das militärische Genre bildeten wir vertreten; von der Hauptsache, den Angriffsactionen und den Schlachten selbst brachten die Bilder keine Kunde. Alexander Protais, ein genialer Vertreter des Soldatenbildes, stellte sich wohl auch diesmal ein. Er führt uns mit Vorliebe den Krieger als Individuum, nicht als Masse vor. Das tragische Einzelgeschick auf dem Schlachtfelde interessirt ihn; er weist es ergreifend zu schildern und in seinen meistens tiefen Localfarben in der entsprechenden düstern Tonart zu stimmen. Auf jenem Bilde (Nr. 540), welches kurzweg nach der verhängnisvollen Jahreszahl „1870“ benannt ist, ist es auch wieder der einzelne Soldat, auf den er den Blick des Beschauers lenkt — aber seine Darstellung hat hier eine weitere tragische Perspective. Auf dem todesöden, mit Leichen bedeckten Felde sehen wir einen verwundeten Soldaten, der sich spähend erhebt, ob er die Fahne in Sicherheit bringen könne, die er seinem gefallenen Kameraden abgenommen. Im Hintergrunde zuckt ein Feuerschein auf — über das Bild breitet sich wie ein Trauerflor eine tiefe, schmerzvolle Stimmung aus. Ganz objectiv gefaßt ist der „Kanonenschuß“ (Nr. 39) von Et. Berne-Bellecour, ein Bild, das mit Recht in der Ausstellung sehr populär wurde. Die Situation ist mit einem so scharfen Beobachtungstalent fixirt und wiedergegeben, die Typen der Officiere und der Mannschaft, die sich über die Böschung lehnen, um die Wirkung des Schusses zu verfolgen, sind von so überzeugender Charakteristik, daß das meisterliche Bild, wie alles Wahre in der Kunst, sofort fesselt und dauernd interessirt. Ein vorzügliches Episodenbild aus dem Kriegsleben ist auch „Die internationale Ambulance im Schneegeflöber“ von Ed. Castres (Nr. 120); die Figuren abermals sehr bezeichnend, das Ganze in die Naturstimmung der Winterlandschaft trefflich mit hineingenommen. Der sonst friedliche Elsässer Genremaler Gustave Jundt gerieth einmal durch den Krieg auch in den tendentiösen Militarismus hinein. Er zeigt uns internirte Soldaten, wie sie unter dem Rufe „Vive la France!“ die Schweiz verlassen (Nr. 378). Der Mobilisirte (Nr. 528) von Léon Perault gehört ebenfalls unter die gemalten Reminiscenzen von 1870. Das historische Kriegsgenre, das in vergangene Zeiten zurückreicht, war mehrfach und glücklich vertreten; so in einer Scene aus dem dreißigjährigen Kriege von Lucien Gros

(Nr. 305), wie in der eben so farbig wirkfamen, als charakteriftischen „Revue deutscher Landsknechte“ (Nr. 439) von Louis Leloir. Der ältere Philipp teaux geleitet uns durch „die Einnahme der großen Redoute in der Schlacht an der Moskowa“ (Nr. 532) wieder auf die napoleonifchen Schlachtfelder.

Die literarifch angeregte Illustrationsmalerei, die bei den Deutfchen und den Engländern eine fo bedeutende Pflege findet, ift bei den Franzofen in mäfigerem Gebrauche. Auch da muß man ihnen zugeftehen, daß fie das poetifche Motiv ganz in die malerifche Wirkung umzufetzen wiffen und insofern über die bloße Illustration hinausgehen. Von Jules Bertrand war der „Tod der Virginie“ (nach Bernardin de St. Pierre) und ein „Gretchen im Kerker“ (Nr. 52 und 53) ausgestellt. Dem erfteren Bilde begegnete ich schon vor Jahren auf einer Kunftausstellung; es ift von einem ergreifend rührenden Zauber. Weit weniger vermag man diefem franzöfifchen Gretchen zuzufimmen, fowohl was die unfchöne Stellung, als auch den Ausdruck betrifft. Alexander Cabanel malte den Tod der Francesca von Rimini und des Paolo Malatesta (Nr. 108) etwa im Stil der großen Oper, mit mehr äußerlichem Pathos, als tieferer Empfindung. Beide fpielen den Tod für die Wirkung auf den Zufchauer. Die Technik ift die wohlbekannt glänzende, aber auch berechnete Cabanel's.

Es ift kaum möglich bei dem überreichen Ausftellungsfteffe der franzöfifchen Abtheilung da eine vollftändige Umfchau zu halten. Das Portrait an fich verdient schon eine eingehende Befprechung, fowie überhaupt eine vergleichende Betrachtung der Porträtkunft nach den einzelnen Ländern viele lehrreiche Gefichtspunkte darböte. Wie der einzelne, gegenwärtige Mensch im Bildniße erfaßt und wieder gegeben wird, dieß ift bezeichnend für die ganze Mefchendarftellung, für die gefamte Ausdrucksweife einer nationalen Kunst. Die bedeutenderen Franzofen individualifiren fcharf und fchlagend im Portrait, aber in einem ganz andern Sinne als die Deutfchen. Sie haben ein rafches, geiftreiches Auge für das Bezeichnende, das Habituelle einer Perfönlichkeit, aber fie geben ihr Wefen mehr mit Esprit, als mit tiefer eindringendem, ruhigem Blick wieder. Ihre Bildniße bereiten uns einen fo überraschenden und frappanten Eindruck, wie ihre übrigen Kunftleistungen; wir machen eine mehr fehnelle, als eine eingehende Bekanntschaft mit einer ganzen Gallerie von Perfönlichkeiten. Ihr Portrait ift auch meiftens das Bild des Menschen in der Gefellfchaft und für diefelbe; das intimere Bildniß, das Portrait als Familienbild, die Darftellung des Menschen im Haufe oder für das Haus fteht der franzöfifchen Bildnikunft fchon ferner. In jener entfcheidenden Hauptrichtung nehmen die Bildniße des Fräuleins Nelic Jacquemart (Nr. 356 bis 365) den oberften Rang ein. An Energie und Glanz der Farbe, an der Behandlung der Incarnation, wie des Stofflichen in der Gewandung, vor Allem aber an geiftreicher Individualifirung in echt franzöfifchem Sinne finden fie kaum ihresgleichen. Diefe geniale Porträtmalerin ift in ihrer Kunst fo ganz gefellfchaftliche Mefchenkennerin. Sie hat ein fehr helles Auge dafür, den Mefchen rafch da auszufinden, was er vor der Welt gelten und wie er vor ihr erfcheinen möchte, und im wohlbeobachteten Momente auch wirklich vor ihr erfcheint. Ohnehin malt fie meiftens Perfönlichkeiten, die etwas Wichtiges nach Außen hin vorftellen und wo ein guter Theil des Mefchen in das Gefühl der äußeren Stellung und der Repräfentation aufgeht. — Cabanel's Portrait der Frau Pinchot und ihrer Kinder (Nr. 110) ift ein fehr elegant und fein gemaltes Coftümebildniß, vornehm und hoffähig in Haltung und Farbe. Der Kopf Liszt's ift wie prädefiniert für die franzöfifche Porträtkunft und Layraud gibt auch feinen eigenthümlichen Ausdruck in geiftvoller Weife wieder. Grofsentheils Vorzügliches trat uns ferner in den Bildniffen von W. Bouguerreau, Carolus Duran, Charles Bonnetgrâce, Claude Gaillard u. A. m. entgegen, ohne daß wir hier auf ihre eigentlichen Kunftvorzüge näher eingehen können.

Die Charakteriftik der franzöfifchen Landfchaftsbilder müffen wir uns verfagen, wie wir auch in der deutfchen Abtheilung nur flüchtigeren Blickes an ihnen

vorübereilen. Die feinen Unterschiede in der Naturbeobachtung der einzelnen Künstler können in einer summarischen Besprechung nicht ihre Würdigung finden. Mit bloßer Nennung ist da nicht viel gethan; dennoch sei, um nur der formalen Referatspflicht an dieser Stelle zu genügen, Dasjenige hier genannt, was sich zunächst als Vorzüglichstes auch der rascheren Betrachtung darstellte. Zunächst die herrlichen Stimmungslandschaften von Charles François Daubigny, jenes Meisters, der bekanntlich einen Wendepunkt in der neueren französischen Landschaftskunst bezeichnet; die Schnee-Landschaften von Fleury Chenu von bewunderungswürdiger Wahrheit und stimmungsvoller Haltung; ein Wald im Schnee, im Abenddämmerchein mit aufgehendem Mond, der sich im Eise spiegelt, von Emil Breton, von bedeutendster Naturempfindung; eine treffliche Baum-Landschaft von Paul Huët; das Thal von Joury von Viollet le Duc, groß componirt und stimmungsvoll gehalten. Die der Stillandschaft sich nähernde Gattung, die in Frankreich trotz des vorherrschenden Realismus noch immer vertreten ist, wurde durch die Namen Paul Flandrin, Jean Bapt. Corot getragen, während in der naturalistischen Behandlung der Landschaft außer Daubigny, dem Vater, noch dessen Sohn, dann Jules Hereau, Bernier, Ziem u. A. zunächst sich hervorthaten.

Zum Schlusse erwähne ich noch gewisse eigenthümliche und bedeutende Leistungen, die früher in einem anderen Zusammenhange nicht anzuführen waren. Einmal die Bilder von Desgoffe, die eine ganz eigene künstlerische Specialität für sich bilden. Er sucht bekanntlich die Gegenstände seiner Darstellung unter den Kunstcuriositäten der Renaissance; kostbare Vasen, Kannen und Schalen von Bergkrystall, Achat, Onyx und Amethyst, emailirte Schmucksachen und Elfenbeinfigürchen sind die Objecte seiner minutiösen malerischen Liebhaberei, die er mit einer fabelhaften Genauigkeit wiedergibt. Freilich erreicht er damit nur die Wirkung eines äußerst virtuosen Kunststückes; er gibt uns, wie J. Meyer sehr richtig sagt, „nur ein Stück Museum in einem Stück Spiegel“. Die Ausstellung enthielt (Nr. 199 bis 201) einige seiner Hauptleistungen dieser Art. — Ganz im Gegenfätze zu seinem glättenden, überfeinen, detaillirenden Pinsel gefällt sich Louis Isabey in einer breiten, die Farben resolut und unvermittelt hinfetzenden Skizzistenmanier, hinter der aber ein rasches Talent der Erfindung ein bedeutender Sinn für figurenreiche Gruppierung und breite Wirkung der Farbe liegt. Der Eigensinn, nicht über die Farbenskizze hinauszugehen, ist freilich an sich schon eine Maniertheit. Gleichwohl gehörten seine effectvollen, mit Figuren reich staffirten Intérieurs, dann seine mit sicherer Farbenempfindung hingeführten Compositionen „Die Hochzeit“, „Das Frühstück im Walde“, „Die Taufe“ zu den originellsten Bildern der Exposition. So treffen wir in der französischen Kunst allenthalben auf Contraste, die aus dem Bestreben hervorgehen, durch seltsamen Gebrauch der Kunstmittel Aufmerksamkeit zu erregen und dem Ziele des Effectes in einseitig verfolgten Richtungen nachzugehen.

### Belgien.

Die belgische Ausstellung präsentirte sich sehr vortheilhaft. Sie stellte eine namhafte Anzahl von Kunstwerken — Alles zusammen 298 Nummern — und darunter sehr viel Tüchtiges, ja fogar in eminentem Sinne Hervorragendes, aus. Im Verhältnisse zu der geringen geographischen Ausdehnung ist diese glänzende Concentration von Kunstbestrebungen auf engstem Raume bewundernswürdig; der scherzhafte Statistiker würde sagen, es käme in Belgien viel Kunst auf jede Quadratmeile. Aber auf die Ausdehnung kommt es ja in diesen Dingen gar nicht an. Wie viel Kunstleben hat sich in dem kleinräumigen Venedig von den Bellini's an bis auf die Spätzeit des Palma Giovane concentrirt! Vieles wirkt auch in Belgien zusammen, um die Kunst äußerlich zu fördern. Ihre Pflege gilt dort als eine Staatsache, als eine nahezu öffentliche Angelegenheit. Die Kunsterziehung wird

methodisch betrieben und vereinigt die akademische Disciplin mit den persönlichen Einflüssen und Anregungen der Meister Schulen. Ohne das eben die belgische Malerei eine monumentale Richtung nähme, können doch bedeutendere Werke des Ankaufs für Staatsgebäude oder Rathhäuser, sowie für städtische Museen gewärtig sein. Als Belgien selbstständig wurde, fand man unter den Specialitäten, welche die Eigenthümlichkeit des Volkes und Landes constituiren, auch eine lebendig nachwirkende nationale Kunsttradition vor und fühlte sich zu ihrer fortgesetzten Pflege wie zu einer Ehrensache verpflichtet. Zu denjenigen Kundgebungen, in denen sich specifisch belgisches Wesen ausdrückt, die geistige Selbstständigkeit des rührigen Kleinstaates nach Außen hin sich zeigt, gehört eben auch die Kunst, oder vielmehr — da in den Küstenländern von jeher das Auge mehr auf dem malerischen Reize der Erscheinung und ihrer Details, als auf den großen plastischen Formen ruhte — ganz besonders, ja fast ausschließlich die Malerei.

Freilich, Selbstständigkeit in diesem Sinne ist nicht immer auch völlige Unabhängigkeit. Die Künstler des Landes sind auf eine gute Zeit bei den Franzosen in die Schule gegangen, aber doch, um schließlich als richtige Belgier aus ihr hervorzugehen. Wenn sich auch jetzt starke Pariser Mode-Einflüsse in gewissen Brüsseler Ateliers vorfinden, so wird es doch nie gelingen, Belgien als eine französische Kunstprovinz zu annektiren. Das Volksnaturell, welches zwischen holländischem Phlegma und aufsprühender französischer Beweglichkeit eine eigene Mitte hält, sichert der heimischen Malerei auch da, wo Fremdes vorübergehend auf sie wirkt, ihr eigenes Gepräge. Man ahmte zur Zeit die Coloristen Frankreichs nach, ohne aber geistig mit ihnen denselben Weges zu gehen und mit ihren malerischen Ausdrucksmitteln daselbe sagen zu wollen, was diese anstrebten. Technisch eignete man sich die französische Farbe an, nicht aber auch das Pathos und die Leidenschaft, die in ihr zuckte und glühte. Es ist charakteristisch, daß gerade zur Zeit dieses Einflusses Delacroix, der Führer des großen coloristischen Umschwunges in Frankreich, in belgischen Ateliers fast als Barbar verschrien war. Die Tiefe der Stimmung und des Affectes, die in seiner Farbenwelt sich ausdrückte, trat dem vlämischen Wesen sehr bald als ein Fremdes entgegen, so äußerlich fesselnd sein Colorit auch erscheinen mochte. Bald schied sich denn Beides auf das Bestimmteste: die vlämisch-belgische Farbenfreudigkeit ohne tiefere innere Erregung, dann die auch im Historischen mehr schildernde und erzählende Richtung — und drüben bei den Franzosen die in Scene gesetzte Farbe, das pathetisch-dramatische Element, das kühne und geistvolle Experimentiren mit den Mitteln des coloristischen Ausdruckes.

Es ist eigenthümlich, wie bei den Belgiern die der Landesgeschichte zugewendete patriotische Richtung der Malerei mit dem technischen Fortschritte im Colorit innig zusammenhängt. Als sie ihre bewegteste Geschichtsperiode, von Kaiser Maximilian und Maria von Burgund an bis auf den Compromiß, den Herzog von Alba und die Geusen hinab, auf ihren Leinwänden zu recapituliren anfangen, da waren diese malerischen Geschichtsstudien zugleich auch ein Sieg der Farbe über die letzten Nachwirkungen des David'schen Classicismus, für den dieser während seines zehnjährigen Aufenthaltes in Brüssel einen Anhang erworben. Das war dazumal wirklich ein französischer Annektirungsversuch in Kunstfachen, aber ohne nachhaltigen Erfolg. Es währte nicht lange und die Führer der neuen Richtung fühlten sich, auf dem einheimischen Geschichtsboden neu erstarkt, patriotisch wie künstlerisch als echte Belgier. Ein bestimmtes Wollen in der Kunst, das sich besonders in der consequent festgehaltenen Stoffwahl kundgibt, führt auch häufig zu einem sicheren technischen Können: so war es hier. Die hervorragenden Geschichtsmaler sind zugleich die bahnbrechenden Coloristen der belgischen Malerei; es wurde ihnen sofort klar, daß die Hauptepoche der vaterländischen Geschichte, die im XVI. Jahrhunderte spielte, schon in dem Costüme, der Scenerie und der ganzen äußeren Erscheinung auf eine kräftige und

glänzende Färbung dringe, um nach ihrem eigensten Wesen versinnlicht zu werden. Die Forderungen des Stoffes und ihre eigenen künstlerischen Instincte kamen einander auf halbem Wege entgegen; das Colorit trat gleichsam mit historischer Legitimation auf, und der reiche, nicht so schnell zu erschöpfende Kreis der einheimischen Geschichtsstoffe, denen nach Seite der Farbe immer etwas abzugewinnen war, gab dem Realismus der belgischen Kunst eine gewisse Geschlossenheit und Vornehmheit und bewahrte ihn vor dem Zergehen in die kleinen Gattungen, dem allzu großen Uebergewichte des Genres und der bloßen, inhaltsleeren Pinselvirtuosität. Dies scheint mir die wichtigste Ausbeute jener Wendung im belgischen Kunstleben zu sein, die mit Gustav Wappers begann, in Ed. de Bièfve und Nicaïse de Keyser so erfolgreich sich fortsetzte, um dann in Louis Gallait ihren Höhepunkt zu erreichen.

Allerdings kam man da in der ideellen Durcharbeitung des Stoffes über eine gewisse Stufe nicht hinaus. Das geschichtliche Leben ist in dem Glanze der Technik, in dem brillanten Colorit wie in einer farbigen Prachterfcheinung gleichsam eingefangen; innerhalb derselben ist nur mäßige Bewegung, fast nirgends spricht sich die volle Kraft der Handlung aus. Die porträtartige Charakteristik ist vorherrschend, nicht der eigentlich dramatische Zug; so selbst in Bièfve's Hauptbild: „Der Compromiß des niederländischen Adels“. Auch Louis Gallait, der sich innerhalb des Kreises der belgischen Kunst zu der höchsten historischen Darstellungskraft erhob, drückt in seiner berühmten „Abdankung Carl's V.“, hierin dem deutschen Lessing verwandt, mehr die Stimmung des historischen Momentes und der bedeutungsvollen Handlung, als diese Handlung selbst nach ihrer vollen dramatischen Geltung aus. Weiterhin beschränkt er sich ganz darauf, das historische Stimmungsbild im höchsten malerischen Sinne durchzubilden; er umgeht den entscheidenden dramatischen Moment und malt nur das „Vor“ oder „Nach“ zu demselben: „Egmond mit seinem Beichtvater im Kerker“, „die Brüsseler Schützengilde vor den Leichen Egmond's und Hoorn's. Die glänzendste technische Detaillirung der Farbenwirkung und die psychologische der über das Bild sich verbreitenden Stimmung klingen da in einen Accord zusammen; der volle dramatische Ausdruck würde eine solche breite und feine Detaillirung nicht mehr zulassen, die Farbe müßte zum Ausdrucksmittel eines bewegteren, ins Große gehenden historischen Styls werden, das ganze belgische Behagen der coloristischen Einzelausführung wäre ans feiner Ruhe aufgestört. Hier fallen, wie so häufig, die bezeichnendsten Vorzüge und zugleich die Grenzen einer Kunstrichtung in demselben Punkte zusammen.

Es bleibt noch immer schwer zu entscheiden, wie weit jenes farbige Stück niederländischer Geschichte inspirirend auf die Durchbildung des Colorits gewirkt, oder inwiefern das gesteigerte coloristische Bedürfnis, mehr nur einem äußerlichen malerischen Zuge folgend, sich jener Geschichtsstoffe als der technisch möglichst dankbarsten und zugleich im nationalen Sinne populärsten Stoffe bemächtigt hat. In dem letzten Stadium, in welchem sich gegenwärtig die belgische Malerei befindet, hat jedenfalls diese historische Kunstbegeisterung merklich nachgelassen. Was die Ausstellung in jener Richtung aufwies, ist meistens von viel früherem Datum und rührt von den älteren bewährten Meistern der Brüsseler Schule her. Solche Bilder sind Schaustücke aus einer Gallerie moderner Maler, keine eigentlichen Ausstellungsobjecte, die uns über den Kunstzustand in seiner letzten Phase unterrichten. Im Allgemeinen zieht es die belgische Malerei von der historischen Höhe wieder nach abwärts ins Genrefach. Nur ist im letzteren jedenfalls viel von der vornehmen und glänzenden Behandlung, von dem höheren malerischen Geschmacke geblieben, der sich an jenen Geschichtsstoffen geschult hat. Unter den älteren Meistern begegnen wir Nicaïse de Keyser, dem bereits verstorbenen Henri Leys, Eduard de Bièfve und Louis Gallait. Von dem Ersteren hing im internationalen Saale sein „Karl V. in Tunis“; von Bièfve war die „Gräfin Sabine von Egmond“ ausgestellt, die vom Himmel die Befreiung

ihres Gatten erlebt. Henri Leys konnten wir in den Porträts „Philipp's des Guten“, der „Maria von Burgund“, sowie besonders in einem größeren Bilde „Lancelot van Urfel, Bürgermeister von Antwerpen, die Bürgermiliz zur Vertheidigung der Stadt haranguirend“, in seinen archaisirenden Grillen studiren, die ihn dazu verführten, mit aller Meisterschaft moderner Technik zu alterthümeln und sich in die Weise der älteren Niederländer, zunächst die des Memling so hineinzu-klügeln, so wie sich unsere Nazarener in die Weise der kölnischen oder altflämischen Schule hineinempfindelten. Wenn wir ihn auf dem „Feste der Büchschützen von Antwerpen“ innerhalb der Reminiscenzen der besten niederländischen Kunstblüthe als einen ganz veränderten Menschen wieder antrafen und die ganze Haltung und Composition des Bildes, das prachtvolle warme Helldunkel seines Colorits höchlich bewundern mußten, so konnten wir uns doch nicht verläugnen, daß dieser Meister einer abstract künstlerischen Richtung verfallen war, die gleichsam Manier auf Manier pflöpft. Es ist dies eine Malerei für Kunstgenossen, nicht fürs Publicum, sowie einmal unsere Romantiker eine Literatur wieder für Literaten züchteten. Gallait geht aus dem Kreise des historischen Stimmungsbildes in den beiden Gemälden „Der Friede“ und „Der Krieg“ ins Allgemeine, ja fast Allegorische, nicht eben zum Vortheile seiner Kunstweise; wo man Kraft des Ausdruckes erwarten sollte, stößt man nur auf eine in der Antithese sich ergehende Absichtlichkeit, die in der Darstellung des „Krieges“ sogar verletzend wirkt.

Wir wollen nun sehen, was sich hieran in der historischen Kunst zunächst anschließt. Gefühlsmomente, Situationen, welche an die Rührung appelliren, der Frauen Klag' und Leid im Drang der Ereignisse treten da, wie schon in dem Bilde von Bièfve, in den Vordergrund; so auch in dem verdienstvollen Gemälde von Albrecht de Vriendt: „Jacobine von Baiern, die Philipp, den Guten, von Burgund um Gnade für ihren Gemal bittet; dann in einer Composition verwandter Richtung von Emil Wauters: „Maria von Burgund, die Schöffen Gents um Gnade für ihre Räte Hugonet und Humbercourt ansehend“. Julian de Vriendt's „Heilige Elisabeth, die von den Bewohnern Eisenachs zurückgewiesen wird“ geht schon ins Legendarische hinüber. Im Ganzen thut es der Geschichtsmalerei nicht gut, wenn das melodramatische und sentimentale Element sich in ihr zu sehr vor-drängt; der tragische Schmerz soll in ihr eine hervorragende Stelle haben, nicht aber die Emotion und Schaufstellung des hochgestellten Unglücks für das Mitleid. Die Geschichtsmalerei ist eine Kunstgattung männlichen Geschlechtes; große Geschehnisse sollen sich da nicht bloß in Frauenthränen feucht abspiegeln. Auch sonst ist es nicht gerathen, daß die rührende Episode, ob sie schon Männer oder Frauen betrifft, mit der vollen Wichtigkeit der historischen Gattung sich zur Geltung bringt. Emil Wauters scheint vor Allem sich in der Darstellung des Erschütternden zu gefallen, das mit starker Wirkung auf unser Mitleid eindringt. Neben seiner stehenden Maria von Burgund hat er seinen „wahnfinnigen Hugo van der Goes“ ausgestellt. Es ist ein durchaus vorzügliches Bild sowohl im physiognomischen Ausdrucke der Hauptperson, als der poetisch bedeutsamen Ver-sinnlichung des Zustandes; die malerische Kraft und Tiefe des Vortrages kommt dem vortrefflich zu Statten, was der Künstler ausdrücken wollte. Doch hier sind wir eben ganz bei der rührenden Episode angelangt, so sehr die Auffassung und Darstellung sich noch der historischen Richtung der belgischen Kunst verwandt zeigt. Von de Bièfve und Gallait führt ganz sachte der Weg bis zu Stoffen dieser Art hinab.

Der individualisirende, porträtartige Zug der belgisch-historischen Kunst, im bescheideneren Rahmen des historischen Sittenbildes verwendet, tritt uns in Alexander Markelbach's trefflichem Bilde „Antwerpner Rhetoren, die sich auf eine Disputation vorbereiteten“, sehr bezeichnend entgegen. Es ist ein richtiges Stück niederländischer Gelehrtenrepublik aus dem XVII. Jahrhunderte.

Es ist auffallend, daß die Belgier nur bei einheimischen Geschichtsstoffen charakteristisch sind; greifen sie in die Fremde, in das Mittelalter oder gar ins

Alterthum zurück, so finden wir sie auf den Wegen des coloristischen Eklekticismus, oft auch nur des bloßen effectvollen Arrangements. Das Bild des älteren Meister Gustav v. Wapper's: „Boccaccio der Johanna von Nepal fein Decameron vorlesend“ ist nur coloristisch und zudem im Sinne einer älteren Technik zu beurtheilen; sonst ist es ein bloßes Farbenschaustück und gehört, abgesehen von dem sinnlichen Reize des tiefsten Negligés der Damen, ganz in die Reihe der Vorlesebilder, die in der belgischen Kunst eine gewisse Rolle spielen. Josef Stallaert's „Tod der Dido“ hat ebenso etwas von französischem Pathos, wie von französischer Farbentechnik; ist übrigens gut componirt und von harmonischer Wirkung. Slingeneyer's Bild, das schlechthin „Carthago“ benannt ist — eine auf den Trümmern der Stadt hingestreckte Frau mit zwei toten Kindern, darüber ein tragisch verglühendes Abendlicht — ist auch zunächst im Sinne der Farben- und Beleuchtungswirkung zu nehmen.

Im Genrefach überwiegt bei den Belgiern ein gewisser weltmännisch-eleganter Zug. In dieser Gattung zeigt sich Brüssel als ein Klein-Paris und treibt gelegentlich Modemalerei. Die gemüthliche Austiefung des Genres in deutschem Sinne ist dem belgischen Wesen nicht recht erreichbar, obgleich manche Maler nahe daran streifen; gewöhnlich aber begnügen sie sich mit einer mehr technisch wirkamen, als geistig inhaltsreichen Lösung ihrer Aufgabe. Eigentlich gehen da zwei Strömungen nebeneinander, die, wie das Wasser zweier Flüsse in der Nähe der Einmündung, auf eine Strecke hin sich deutlich unterscheiden lassen, dann aber wieder ineinander übergehen und verschwimmen. Es ist dies einmal der ganz moderne französische Geschmack, der hier deutlicher als in der Historienmalerei herüber wirkt und daneben wieder die einheimischen Traditionen aus der Blüthezeit des flandrisch-holländischen Genres, wo Teniers der Jüngere ebenso Anregungen gibt, wie die Atlass- und Toilettenmaler von dazumal. Jene moderne Richtung steht unter dem Einflusse der Gesellschaft, diese, mehr nur in artistischem Sinne nationale, unter dem der einheimischen Gallerien. Oft geht Beides ineinander über; gerade hier scheint mir die Technik wie die Auffassung nicht scharfe Grenzen einzuhalten und sich kaum ein anderes Programm zu stellen, als das des Pikanten und Gefälligen, aus welchen Kunstmitteln es auch bestritten werden mag. Florentin Willems gab dem Cabinetsstücke und der Feinmalerei, wie sie einst Terburg und Netfcher vertraten, eine moderne Auffrischung und nachgerade auch einen modernen Inhalt; eine den älteren Bildern nacheempfundene Manier ohne Maniertheit verbindet sich bei ihm mit einem frischen heiteren Blick ins gegenwärtige Leben. Dagegen repräsentirt Alfred Stevens so ganz den Pariser Salonmode-Geschmack des zweiten Kaiserreiches und malt unermüdlich seine Boudoirscenen, seine Damen aus der guten, wie aus der halben Welt, überhaupt jene weiblichen Toilettenexistenzen, bei deren niedlichen und pikanten Gesichtern uns am allerwenigsten beifällt, was in ihrem Innern vorgeht, und ob hinter dem feinen Corset auch so etwas wie ein Herz schlägt. Ueber diesem Frauenvolke leuchtet die Pariser Sonne; eine lichtblaue und rosenrothe Modefärbung überwiegt durchaus; tiefere, kräftigere Schatten sind in der hier dargestellten Welt ebensovienig, wie in der ihr ganz entsprechenden Technik. Einen interessanten Gegensatz zu Alfred Stevens bildet Jean Bapt. Madoü, ein wohlbekannter Führer der neueren vlämischen Richtung im Genrefach. In den Bildern mit zwei oder drei Figuren, die von ihm ausgestellt waren, führt er ebenso Männer aufser der Mode vor, wie Stevens Frauen nach der Mode malt; ist dieser ein Darsteller der glatten Eleganz, so ist jener ein Maler des Schneidigen, der geistreichen Charge. Er ist von den älteren niederländischen Genremalern angeregt; aber das scharf Pointirte in seinen Bildern ist ebenso wieder ein moderner Zug. Bei einer gewissen Verwandtschaft mit der älteren Technik und Beobachtungsweise ist ihm doch das altniederländische Behagen ziemlich fern. Er sieht seine Figuren durch den scharfen Stecher an, den die Ironie an den Augenwinkel drückt. So direct er auf das Charakteristische losgeht, so scheint er mir darin doch nicht mannigfaltig zu sein;

er spielt da nach Virtuosenart immer nur auf einer Saite. In naher Beziehung zu Stevens stehen die Damenbilder von Gustav de Jonghe und die Kinderbilder von Jean Verhas, die einen wie die andern ganz im Sinne salonsfähiger Malerei mit feinem, geschmackvollem Pinsel und dabei mit just so viel Empfindung gemalt, als es diese zunächst auf die Eleganz gerichtete Vortragsweise verträgt.

Jenes uns Deutschen so vertraute Genre, welches mit gemüthlichem Antheil und mit Humor ins Volksleben greift, war auf der belgischen Ausstellung schwach vertreten. Das vlämische Dorf spielt mehr als Prospekt in der Landschaft eine Rolle, als das im Figurenfach sein Lebensinhalt zu einer vielseitigeren Darstellung käme. Nur Adolf Dillens ist hier wieder in gebührenden Ehren zu nennen, dem seine Volksscenen aus Flandern und Zeland schon früher einen Namen gemacht; sein „Werber“ und „die Kirmes in Süd Beveland“ zeigen frischen Humor und lebendige Auffassung. — Mehr nur malerisch interessant durch wohlgestimmte Farben- und Beleuchtungswirkung sind die Intérieurs, bei denen das genreartige Sujet sich der Gesamthaltung unterordnet, eine von mehreren Belgiern mit Vorliebe betriebene Gattung. Hieher gehören die Bilder von Victor Lagye, unter denen „die Hexe“ als Arzneibereiterin außer dem wohlabgewogenen malerischen Effect auch durch die Behandlung der Figuren interessiert; bei Henri de Brackeleer („Der Geburtstag der Großmutter“, „Ein Künstleratelier“) ist es fast nur die treffliche coloristische Haltung, nicht der figurale Inhalt, der uns da anzieht. In einem sehr guten Intérieur von David de Noter sind die Figuren nach altem Malerbrauch von anderer Hand, nämlich von Jules Goupil hinzugemalt.

Einzelfiguren in größerem Format, meist malerisch gestellte Modellstudien ohne weiteren geistigen Inhalt, waren bei den Belgiern seit jeher beliebt: „Das Mädchen bei der Toilette“ und „Die junge Slavine, ihre Herrin erwartend“ von Charles Hermans gehören bei ihren technischen Vorzügen völlig hieher. Volkstypen, sowohl in einzelnen Studien wie in größeren Gruppen, sind gleichfalls beliebt, werden aber meistens nur äußerlich nach ihrem coloristischen Werthe abgeschätzt. Eugen Smits hat einer solchen Collection von Typen, die er in einem größeren Bilde „Roma“ zusammenstellt, bei allem gediegenen Ernst der Ausführung auch in malerischem Sinne nicht viel abgewonnen. Besser gelang ihm dies bei dem „italienischen Fenster“ und „der Wahrsagerin“. Slingensyer bietet auch in dieser Richtung Treffliches in seinem „Fellahmädchen“ und der „Strafenscene in Tunis“, sowie in der „Orangenverkäuferin“. „Die junge Hexe“ von Jean Fr. Portiels nähert sich in dem kühnen phantastischen Zug und der coloristischen Ausführung der französischen Effectmalerei, während Josef Dycman („Der blinde Mann“, „Alte betende Frau“) mit fein detaillirter Behandlung eine weiche gemüthliche Auffassung nach germanischer Sinnesart verbindet, die stark an die sentimentale Stimmung des Beschauers sich wendet.

Der Lebenskreis, den das belgische Genre durchmisst, ist nach dieser raschen Umschau in den Ausstellungsfällen nicht groß. Zunächst ist, wie wir sahen, das Augenmerk auf die malerische Wirkung gerichtet. Die gute Gesellschaft tritt im Bilde mehr in gleichgültigen Epifoden, als in bezeichnenden Situationen auf; dabei findet sich mehr Eleganz in der Färbung, als Grazie in der Stellung und Bewegung. Ebenso epifodisch ist ferner das Volksleben behandelt, ohne jene Austiefung durch Gemüth oder Humor, die wir hier zu erwarten gewohnt sind. Der belgische Pinsel befaßt sich im Genrefach nicht sonderlich mit Seelenmalerei.

Das Strafenleben tritt zunächst nach seiner malerischen Außenseite nicht in den charakteristischen Momenten auf. Die Atelierstudie tritt in den häufigen Einzelfiguren etwas vordringlich in die Kunst. Dies beiläufig drängt sich zunächst der zusammenfassenden Betrachtung auf, so sehr auch einzelne Erscheinungen über dieses Niveau hinausgehen mögen. Im Allgemeinen aber darf man wohl sagen: wenn bis vor Kurzem die Geschichtsmalerei der belgischen

Technik ein höheres Ziel wies, so geht die Genremalerei dort großentheils in dem technischen Ziele auf. Sie ist zunächst eine Domäne der malerischen Geschicklichkeit.

Die bedeutenden Ausnahmen hievon sind meist von älterem Datum. Nur feltener erhebt sich das Genre zu einem inhaltsreicheren Situationsbild, das durch Energie und humoristische Schärfe der Charakteristik oder durch Ernst des Gefühles, durch stimmungsvolle Haltung über die gewöhnlichere Behandlung dieser Gattung hinausginge. Das vorzügliche Bild von Josef Lies, „Der Feind naht, ist eben nicht mehr das Werk eines lebenden Meisters. Franz Vincé's „Einzug eines Schützenkönigs“ übertrug die achaisirende Manier des Henri Leys mit großem Geschicke auf eine heitere Episode des guten altniederländischen Bürgerlebens. Gegenüber diesen hellen farbigen Bildern breitet sich ein tiefer Ernst über Constantin Meunier's „Begräbnis eines Trappisten“ aus. Die Stimmung dieses Bildes ist in malerischem wie in poetischem Sinne gleich bedeutend.

Interessant ist es, die Belgier sich einmal auch zur Allegorie rückwenden zu sehen, in welcher einst die flandrische Kunst sich so vielfach erging. Man weiß, wie siegreich das üppige Fleisch von Rubens auch in dieses abstracte Kunstgebiet eindrang. So kühn geht Eugen Smits in seinem „Gang der Jahreszeiten“ allerdings nicht ins Zeug; gleichwohl weht uns aus diesem edel componirten Bilde, was Umriss und Stellung der Figuren, ja auch die coloristische Haltung betrifft, so ein Hauch aus dem XVII. Jahrhunderte der flandrischen Kunst an. Wenn auch nicht an das Größte, so gemahnt uns das Bild doch an das Gute jener Zeit.

Die religiöse Historie ist durch eine sehr würdig gehaltene Mater dolorosa von Meunier ziemlich vereinzelt vertreten; wo bringt sonst Belgien seinen vielen Katholicismus in der Kunst unter? Wie Anton Josef Wiertz in seiner ungeheuren Leinwand den Engelsturz darstellt und die biblische Mythe nach seiner Weise ins ungeheuerlich Phantastische emportreibt, steht diesem Berichte nicht an, weiter auseinanderzusetzen. Es war wohl lehrreich, jenes riesige Gemälde und die Photographienammlung nach den Hauptwerken von Wiertz auf unserer Weltausstellung zu finden — übrigens gehört aber die nähere Beleuchtung dieses bereits 1863 verstorbenen Malers, der sich selbst eigensinnig weit ab vom Wege stellte und bei dem Genialität und mit Methode betriebener Wahnsinn hart aneinander grenzen, schon völlig der Kunstgeschichte an.

Sowie die belgische Geschichtsmalerei sich an der porträtartigen Auffassung kräftigt und von ihr Bestimmtheit und Lebensfülle leiht, so erhebt sich das Porträt selbst in so vornehmer Nachbarschaft zu einer edleren und bedeutameren Gattung. Das Erbe und der Kunstsegen der alten flandrischen Maler scheint da noch immer nachzuwirken; wenn uns auch bei Gallait in dem Porträt des Staatsministers Dumortier und jenem des Herrn Saint-Paul de Singay ganz moderne Menschen entgegentreten, so sind sie doch mit jener malerischen Beobachtungsgabe erfaßt, die sich in Flandern und Holland von Van Dyk, Frans Hals etc., wenn auch mit sehr veränderter Technik bis heute in gerader Linie vererbt zu haben scheint. Noch immer sind die hervorragenden Belgier die Maler des Individuellen, aber mehr in feiner ruhigen Erscheinung, als in feiner activen Aeußerung; daher der eminente Beruf zum Porträt. Hinter den Franzosen mögen sie hierin an Verve und geistreich kühner Behandlung, nicht aber an bestimmter Kraft der Individualisirung zurückstehen; die Persönlichkeit tritt klar und voll aus dem Bilde in selbstredender Gegenwart. Alexander Robert's Porträt des dänischen Malers Hægelfein, de Keyse's Porträt des Sir John Murray Naesmyth und andere wären unter den wenigen, aber trefflichen Bildnissen in den belgischen Sälen da zunächst zu nennen.

In der Landschaft der Belgier ist es auch wieder die Technik in besserem Sinne, welche die Wirkung meistens entscheidet. Ein klarer und scharfer Sinn für locale Motive und Naturerscheinungen, die bei ihrer nicht allzugroßen Mannigfaltigkeit um so genauer studirt werden können — statt der eigentlichen

Landschaftspoesie eine mehr nüchterne Auffassung und Beobachtung, zu der sich aber als Ersatz für das poetische Stimmungselement malerische Kraft und Wärme des Vortrags gefellt: das scheinen mir so eigentlich die Grundzüge der belgischen Landschaftsmalerei zu sein.

Von dem mässigen Berglande der Ardennen, aus dem die Studien in den Mappen der einheimischen Maler nicht allzu zahlreich sind (von Franz Keckhoff brachte z. B. die Ausstellung eine Ansicht aus den Ardennen), steigt sie hinab in die Flächen an die Ufer der Maas, der Schelde und der Marne, um sich dann behaglich in den Anblick der Stillwasser am Strande zu verlieren.

Hier fraternisirt dann die Landschaft mit der Marine. Das innere Land ist durch die gemüthliche Dorfvedute, die Baumgruppen an den Flusufern und die Waldlandschaft mit hell einfallendem Sonnenlicht vertreten; wie in der deutschen Landschaft der Berg, so prävalirt hier der Baum, für dessen durchschieenenes Laubgrün die belgische Palette die richtigen Farben bereit hält. Mit Vorliebe verweilt die landschaftliche Beobachtung in den „Kempen“, bei den malerischen Mühlen daselbst (das ausnehmend schöne Bild von dem bereits verstorbenen Theodor Fourmois), ihren Wiefengründen mit Weidevieh und ihren Schafhürden (Louis Robbe, Eugène Verboeckhoven), wo gelegentlich der Thiermaler den Landschaftler ablost. Dazu kommt die sorgfältige Beobachtung von Luft und Wolken, von Morgen- und Abendlicht und von Gewitterstimmung, wie in den ganz vorzüglichen Bildern von Jean P. F. Lamorinière.

Die belgische Thiermalerei bewährte auch auf unserer Ausstellung ihren erprobten Ruf. Josef Stevens excellirte durch seine „Epifode aus dem Hundemarkt in Paris“, von Verboeckhoven sahen wir wieder seine einst berühmten Schafe, Jean de Haas brachte ein großes Bild mit weidendem Rind. — Von vorwiegend technischem Interesse, aber dabei in Rückficht auf frische energische Färbung und die Wirkung der Perspective meistens von entschiedenem Werth ist das belgische Architekturbild und die Strafsenvedute: es seien in dieser Gattung die vorzüglichen Sachen von J. Fr. Carabain, von Fr. Stroobant und Jean B. Van Moer nur in summarischer Würdigung erwähnt.

## Italien.

Man hat den modernen Italienern häufig den Vorwurf gemacht, daß die Nachwirkungen ihrer großen Kunstvergangenheit in den Leistungen der Gegenwart so wenig hervortreten. Es hätte fast den Anschein, als wäre dieß Alles nur für die „Forestieri“, die zugereisten Maler und ihre für Studien temporär gemieteten Ateliers da. Dieser Vorwurf dürfte doch etwas einseitig und ungerecht sein. Einmal haben die Italiener da, wo sich von der Kunst wirklich erben läßt, in der That dieses Erbe angetreten und bis in unsere Tage hinein verwerthet; so in der Ornamentik ihrer Kunstindustrie, insbesondere ihrer schönen Majoliken, wo das edle und phantasievolle Ornament des Cinquecento noch immer seine heiteren Ranken treibt. Vererben läßt sich in der Kunst eben nur das Ueberlieferungsfähige: bestimmte, im nationalen Kunststile entwickelte Formen, die dann von Hand zu Hand gehen, von Geschlecht zu Geschlecht übermittlelt werden können. Der große productive Zug gehört lediglich dem Zeitalter oder vollends nur der eminenten Begabung des Einzelnen an. Die ganze italienische Renaissancemalerei, von ihrem kräftereichen Aufgange bei den Quattrocentisten bis zu ihrem kräftevergeudenden Niedergange in den Schnellmaler-Schulen der Spät-Neapolitaner nach Art der Luca Giordano und Solimena ist ein völlig geschlossener Lebensgang der Kunst, großartig, aber doch dabei normal abgelaufen, der von da an, wo er sein natürliches Ende gefunden, sich nicht mehr fort- und nachleben läßt. Nachdem schon die Eklektiker mit ihren gelehrten akademischen Principien, die letzten Caraccisten und letzten Römer so ziemlich verthan hatten, kam noch ein in

strenger häuslicher Kunstzucht und im festen Glauben an die hohen italienischen Vorbilder aufgewachsener Deutscher Raphael Mengs, nach Italien, um die allerletzte Nachlese des Eklekticismus zu halten, die letzten noch übrigen Halme vom Rande des Feldes abzulesen und als Fremder jene Kunstzeit, die schon den Einheimischen fremd zu werden begann, historisch abzuschließen. Es täuscht und beirrt zwar bei einem noch lebenden und thätig wirkenden Volke, das fogar nach anderer Seite einen neuen vielversprechenden Aufschwung nimmt, von einer grossen Kunst aus noch ziemlich naher Vergangenheit reden zu hören, die ganz historisch fertig sein soll, ohne mit dem Volke, das sie erzeugt hat, gleichmäsig wieder fort- und aufzuleben. Und doch ist es nicht anders. Die Malerei der italienischen Renaissance ist ebenso eine geschichtlich abgeschlossene Kunstwelt, wo nichts mehr hinzu noch hinweg zu thun ist, wie es in ähnlicher Weise die in der Zeit uns so fernstehende classische Sculptur des Alterthums ist. Mit solchen ganz fertigen grossen Epochen gibt es keinen anderen Zusammenhang, als jenen, den man selbst aufsucht, den der Studien. Diese sind rein eine Angelegenheit des persönlichen Bildungsganges; der allgemeine Kunstzustand im Grossen und Ganzen kann nicht lediglich das Gepräge solcher Studien tragen. Was der kunstbegabte Nachbar im Augenblicke malt und wie er es malt, wirkt da ganz ungleich entscheidender, als was der grosse Vorfahr, fogar bei einem Volke vom ältesten Kunstadel geschaffen haben mag. Denn noch einmal: die Gesamtproduction kann nur von unmittelbaren, lebendigen Anregungen leben; sie muss directe Einflüsse und Impulse erfahren, so sehr es dem Einzelnen für seine Kunstbildung auch frommen mag, auf eine gewisse Strecke weit den historischen Weg einzuschlagen und in die Schule der älteren Vorbilder zu gehen.

Dieses Alles nun vorausgesetzt, wie steht es da um die moderne italienische Malerei? Was ist ihr bezeichnender Charakter, wenn sie nicht an die eigene Renaissance anknüpft und doch dabei echt italienisch, wirklich national sein soll? Es ist eben eine ganz junge, aus den Bedingungen der Gegenwart neu herausgewachsene Kunst, nur bedingt originell, und dies mehr in der Auffassungsweise gewisser nationaler Stoffe und in dem allenthalben durchbrechenden italienischen Naturell, als in der künstlerischen Behandlungsweise selbst, worin viel des Angelernten, ja selbst des flüchtig Abgesehenen unterlaufen mag; eine Kunst voll unruhigen juvenilen Drangs — so zwar, dass diese Gährung kaum anders verlaufen könnte, wenn man dort in neuerer Zeit ganz von vorne angefangen und nicht large glorreiche Jahrhunderte voll der höchsten Thaten des künstlerischen Schaffens hinter sich hätte. Wo hätte sich auch da zunächst anknüpfen lassen? Jene classische Richtung, dem Bonapartestil Jacques L. David's verwandt, welche in Mailand bei Andrea Appiani, in Florenz bei P. Benvenuti, in Rom bei Vincenzo Camuccini ihre vornehm kühle, malerische Phrasologie ausbildete, die so bis in die dreissiger Jahre nachhielt: sie war durch die rascheren Pulse unserer Zeit überholt, die absolut keinen Formalismus, kein akademisches Wesen mehr verträgt. Frische Anregungen gingen in neuerer Zeit von Oberitalien aus; wieder war es das farbenfreudige Venedig, dann Mailand ein wichtiger Vorort neuitalienischer Kunst, wo von Franco Hayez, von seinen Schülern Domenico und Gugl. Induno für den Sieg des Realismus und der wärmeren coloristischen Behandlung tapfer gewirkt wurde. Nun malte man sich in die kleineren, dem Leben näher stehenden Gattungen ein: man studirte die Strasse und ihre Gruppen, man bildete sich ein Genrefach aus — da kam dem Italiener über Nacht das Zeiterigniss und die politische Wendung seiner nationalen Zustände ins Haus und die Morgensonne der neuen Epoche schien auch den Malern in ihre Ateliers, direct auf ihre Leinwände, die nun mit einem Male in grösserem Format beschafft werden mussten. Es trug dies kaum zur Abklärung der italienischen Kunstzustände bei, ja es störte geradezu ihre normale Entwicklung.

Der moderne Italiener hält sich nun auch mit dem Pinsel in der Hand seinem politisch-nationalen Pathos verpflichtet und macht sich demgemäss an Stoffe, die

da mehr gut italienisch, als gut gemalt ausfallen. Wenn die Gedankenmalerei die Kunst abstrakt und unlebendig macht, wie wir es in Deutschland vielfach erfahren haben, so geräth sie durch die Tendenzmalerei in der Regel in leichtfertige und sorglose Behandlung. Das einige Italien spiegelt sich eben nicht vortheilhaft in der Malerei ab, und namentlich, wo sie dem Re galantuomo eine persönliche patriotische Huldigung bringt, sei es bei seinem Einzuge in Rom (Sagliano in Neapel), oder in dem Thronsaale mit Garibaldi (Busi aus Bologna) oder bei der Inauguration der herculanischen Ausgrabungen (Eugen Tano aus Florenz), kommen wir über blofse Cavalcaden oder Ceremonienscenen nicht hinaus. Es scheint diesem Patriotismus der Palette einfach zu genügen, den populären König und die modernen Helden der Nation nur recht häufig dem Volke zu zeigen, nicht aber sie in wirklich bezeichnender und bedeutungsvoller Action vorzuführen. Vielleicht ist es erst so besser, denn sonst käme gewifs ein Zug theatralischer Aufregung hinzu. Die Erfüllung der politischen Wünsche der Nation ist noch von zu jungem Datum, als dafs die Kunst sie schon mit ruhiger Hand, aber grossem Sinne erfassen und darstellen könnte.

In Allem, was zur malerischen Technik gehört, erscheint das moderne Italien fast wie eine Kunstfiliale von Frankreich; nur sind die technischen Mittel häufig mehr nach der allgemeinen Wirkung abgesehen, als mit gründlicherem Verständnisse und ersterer Behandlung benützt. Das Raffinement der neufranzösischen Malerei wirkt deutlich herüber, weniger die zugrundeliegenden gröfseren Kunstbestrebungen.

Zunächst zeigt sich dies bei den auch in Italien beliebten Nuditäten. Es wäre ganz verkehrt, gegen das Nackte in der Kunst zu polemifiren. Die Ablehnung gegen dasselbe möge für alle Zeiten den Päpsten der Gegenreformation, die über das viele nackte Fleisch des Cinquecento plötzlich erschrecken, sowie dem ehemaligen preussischen Cultusminister Mühlher neidlos überlassen sein. Aber der ehrliche künstlerische Cultus des Nackten ist doch wesentlich verschieden von jener pikanten Schaustellung desselben, die ausdrücklich auf den lusternen Effect losarbeitet. Die nackte Phryne, die, wie von dem eigenen wollüstigen Blute gejuckt, in coquet herausfordernder Stellung mit jenem unsagbaren metiermäfsigen Lächeln dasieht, diese frivole marmorne Verführung befand sich bekanntlich in erster Reihe unter den italienischen Sculpturen, und auch Clefingher hat unter den Franzosen dieselbe Dame ebenso splitternackt, aber dabei im reichsten Gemmen- und Goldschmucke vorgeführt, der wieder eine kleine Specialausstellung für sich bildete. Bezeichnend ist es, dafs die moderne Kunst der romanischen Völker mit Vorliebe zu dieser Gestalt zurückkehrt; auch die nackten Fräulein, die als „Bachantinen“, als „Nymphen nach dem Bade“ oder auch ohne jeden mythologischen Vorwand in allen Sälen der Kunsthalle, mit Ausnahme der deutschen, im Waldesgrün des Ueberalles gewärtig, herumlagen, gehören zu demselben Geschlechte. So auch das nach dem Bade im Walde eingeschlafene Mädchen von Cattaneo in Rom, das allerdings seine unläugbaren malerischen Verdienste hat. Eine „Idylle aus Theben“ von Viotti in Turin gibt uns wieder eine Nudität unter archäologischem Vorwande. Weil in egyptischen Wandgemälden aus der Zeit der Rhamfesiden die hockenden, harfenspielenden Slavinen bei den Hofesten völlig nackt erscheinen, so glaubte der Künstler in seinem, in affectirtem Archaismus mit einem Hieroglyphenrahmen versehenen Bilde hievon die passende malerische Nutzenwendung machen zu können. Uebrigens ist sein Bild wirksam beleuchtet und die Gestalt der jungen Slavim im sonnigen Lichte, ganz in der Weise französischer Technik trefflich modellirt. Meistens merkt man es diesen Damen geradezu an, dafs sie sich ad hoc, nämlich, um so gemalt zu werden, absichtlich erst ausgezogen haben. Buchstäblich ist dies bei der Brauttschau von Rob. Fontana in Mailand der Fall. Ich weifs nicht, wo in Rußland ein solcher Gebrauch existiren soll, nach welchem sich die Bräute vor ihrer Vermählung unbedeckt den prüfenden Blicken ihrer Cameradinen zeigen. Abgesehen davon

war dieses Bild eines der bestgemalten, coloristisch glänzendsten der italienischen Ausstellung. Der leuchtende Körper in dem gar trefflich gehaltenen hell-dunklen Intérieur, die neugierig guckenden, glücklich charakterisirten Mädchen und dazu der Blick durchs Fenster auf die schneebedeckten Dächer, das Alles gab ein sehr gut gestimmtes Ensemble. Ein französischer Zug geht auch durch ein anderes Bild desselben Künstlers hindurch, welches eine Illustration des Nonnenballets aus „Robert der Teufel“ versucht. Wie dort mit der Sonne, operirte er hier mit dem Monde; nur ist man nicht ganz im Klaren darüber, ob man es mit dem wirklichen oder dem Theatermonde zu thun hat. Es liegt immer etwas Bedenkliches darin, Decorationseffekte der großen Oper wieder in das Staffeleibild zurückzuübertragen, namentlich wie hier, bei einem phantastischen Stoffe. Unwillkürlich beeinflusst die Scenerie und künstliche Beleuchtung der Bühne den Blick des Künstlers; er reproducirt eine Opernreminiscenz, statt uns ein freiconcipirtes malerisches Märchen zu geben. Bei alledem hat das Bild die volle Pikanterie des theatralisch Gespenstigen und Abenteuerlichen.

Auch in der Neigung zu malerischen Orientreisen glaube ich eine französische Einwirkung wahrzunehmen. Wenn nichts Weiteres dabei erzielt wird, so ist doch das Eine erreicht: die Schwelgerei im sonnigen Licht und in resolut hingefetzten Localfarben. In diesem Sinne geht nach dem Orient auch die Mekkahfahrt der Coloristen. Professor Stefan Uffi aus Florenz macht uns nun geradezu zu Zeugen des Aufbruches einer großen Pilgercarawane nach dem heiligen Mekka. Es war das farbenberedteste Bild der italienischen Kunstfäle, voll Sonnenglanzes, heißen Staubes und bunten Menschengewimmels. Das Ganze kann als eine brillante ethnographische Studie gelten, beiläufig so, wie der Pyramidenbau von dem Berliner Gustav Richter; entscheidend ist dabei der orientalische Charakter, die gut getroffenen Typen und nicht das historische Zeitalter. Ueberhaupt existirt der ganze Orient für unsere Malerei blos ethnographisch, nicht geschichtlich. St. Uffi gibt in seinem großen Gemälde in der That eine reiche und lebensvolle Zusammenstellung typischer Gestalten, zu einer Monstreprocession mit allem dazu gehörigen Spectakel vereinigt; Derwische und Fromme, Gaukler und Schlangenschwörer, das treibt sich bunt und toll durcheinander, und doch behält dabei das Ganze eine harmonische Haltung im Colorit und ist auch in jenem Sinne componirt, wie ihn ein so weit gehender Realismus eben verträgt. Ganz in dasselbe Orientgenre, trotz des Hinweises auf eine geschichtliche Thatsache, gehört des Mailänders Tullus Massarani anspruchsvolles Bild, das uns die Verbrennung der Alexandrinischen Bibliothek versinnlichen soll. Ich muß sagen, daß es mir in der ausschweifenden Willkür seiner Zusammenstellung, in seiner malerischen wie historischen Buntscheckigkeit, die das Fremdartigste durcheinanderwirft, geradezu unbegreiflich war. Das ist ja ein Rendezvous von Masken aus ganz verschiedenen Zeitaltern, und sonst auch nichts Anderes! Da sehen wir im Vordergrunde die Sarastro-artige Gestalt wohl des letzten Alexandrinischen Bibliothekars, ganz Opernfigur; daneben einen halbnackten Kerl mit dem altegyptischen Schurz und dem Kopfschmuck der Uräuschlange, aus einem alten Wandbild von Theben herabgestiegen; in nächster Nachbarschaft ein paar gebräunte kriegerische Gestalten mit tartarischen Physiognomien und ähnlicher Ausrüstung und Bewaffnung. Die Schätze der Alexandrinischen Bibliothek, mit denen die Bäder Omar's geheizt werden sollen, sind mittelalterliche Codices, in Schweinsleder gebunden, statt antiker Schriftrollen. Ohne allen denkbaren Grund wird im Hintergrunde eine nackte, nur mäsig verschleierte Dame auf einer Tragbahre von einigen robusten Kerlen hereingetragen, der mehrere Frauen in jenem Theatercostüme folgen, das wir bei dem Wartburger Sängerfest in Wagners „Tannhäuser“ zu sehen gewohnt sind. Dazu lehnt sich rechts über eine Ambonenbrüstung mit Mosaikmustern im altchristlichen Basilikenstil irgend ein Jude oder Araber, indess weiter vorn eine völlig unbeschäftigte Odaliske auf einen Teppich sich hinstreckt, in deren Nähe der Maler, um die tolle Buntheit voll zu machen, noch ein epifodisches Frucht-

stück abgelagert hat. Damit in dem Bilde ja die letzte Spur der Consequenz getilgt sei, ist auch schon der maurische Stil in der Architektur anticipirt, so daß man annehmen muß, die Alexandrinische Bibliothek sei bereits eine arabische Stiftung. Wenn sich das Bild für ein historisch angeregtes Traumgesicht aus gibt, so mag es als ein solches gelten; in einem anderen Sinne wissen wir anderen nüchternen Leute trotz des effectvollen Arrangements, das für den ersten Blick imponiren mag, kaum eine rationelle Deutung des seltsamen Werkes zu finden.

Eine Anknüpfung an die guten Vorbilder der großen einheimischen Kunstzeiten tritt uns, wie schon eingangs bemerkt wurde, nur hie und da als Ergebnis individueller Studien entgegen. Daß die vereinzelt modernen Künstler Italiens, die wir auf diesem Wege antreffen, nicht, wie so manche fromme deutsche Maler sich in die Prä-Rafaeliten verschauen und mit affectirter Kindlichkeit archaisiren, damit hätte man wohl keinen Grund, unzufrieden zu sein. Amos Cassioli gemahnt uns zwar in seinem vortrefflichen Bilde „Salvani sammelt Almosen, um seinen Freund aus dem Gefängnisse loszukaufen“, an die Weise gewisser Quattrocentisten, wenn diese, wie Filippino Lippi, Carpacio und Andere die legendarischen Vorgänge und Wundergeschichten in die Canäle und Straßen oder auf den Marktplatz ihrer Heimatstädte versetzen und die zahlreiche herbeiströmenden Bürger zu unmittelbaren Zeugen derselben machen. Die Freude am Charakteristischen, das durchbrechende Interesse am gegenwärtigen realen Leben, das damals plötzlich sich regte, gab sich bekanntlich mit einem frischen und fröhlichen Uebermase kund, das uns ganz eigen anmüthet: statt einiger bezeichnenden Typen geben jene Maler deren gleich ein ganzes Gedränge und bringen so die städtische Landsmannschaft nach allen Gilden und Zünften zu Ehren. Ein altitalienisches Straßensbild dieser Art von feinempfundener, ganz wenig alterthümlichem Realismus gibt uns nun Cassioli in seinem verdienstvollen Bilde. In bezeichnenden, genreartigen Details, in der Ausführung des Epifodischen nach der älteren Manier durchaus nicht sparsam, zeigt dieses Bild in den Gruppen, wie in den einzelnen Figuren ganz die liebevoll detaillirende Charakteristik, die der Meister jenen Quattrocentisten nicht sowohl abgeschaut, als nachempfunden zu haben scheint. Josef Bertini aus Mailand gibt uns in seinem Gemälde „Leonardo da Vinci und Beatrice d'Este“ die Darstellung einer Atelier Sitzung; ein bekanntes, nicht sehr zu empfehlendes Thema, das Geschäft des Malens wieder zu malen. In der Behandlung der Contour und der verschmolzenen, etwas lackartig wirkenden Farbe sucht sich der Maler einigermaßen der alten lombardischen Schule zu nähern; er scheint aber dieses nur dem Gegenstande zu Gefallen, aus dem Respekt vor dem Atelier Leonardos gethan zu haben. Seine vorherrschende Malweise ist dies nicht, wie seine anderen, durchaus modern colorirten Bilder „Franz I. und Marschall Trivulcio“ und das fein und elegant gemalte Porträt der Prinzessin Margharita, sowie ein zweites meisterhaftes — „all' amico Tinzi“ bezeichnet — ausreichend bewiesen.

Anton Ciferi's „Niedermetzelung der Makkabäer“ zeigt ein Compositionsgefühl im größeren Sinne, eine ernste gediegene Auffassung und jenen bedeutenden Zug, wie er der richtig verstandenen Aufgabe des Historienbildes gemäß ist. Ciferi ist ein Florentiner. Man darf wohl annehmen, daß das Studium der Meister der spätflorentinischen Schule aus der zweiten Hälfte des XVI. und dem Anfange des XVII. Jahrhunderts sowohl in der Farbe, wie in der Composition nicht ohne Einfluß auf ihn geblieben ist. Man glaubt sich da nicht allzuweit von Alessandro Alori und Cigoli zu befinden, ohne daß dabei die Selbstständigkeit des modernen Meisters Abbruch leidet.

Die Neigung zur Allegorie, die gelegentlich hervortritt, wäre wohl gleichfalls so ein Stück Gedankenerbchaft aus der Renaissance. Ich hätte gegen diese Kunstgattung nicht so viel einzuwenden, als vom Standpunkte gewisser ästhetischer Theorien dagegen geltend gemacht wurde. Wenn die Kunst einmal durch den Rationalismus und eine nüchterne Lebensauffassung entgöttert ist, wenn

die religiösen Ideale künstlerisch absterben oder nur schattenhaft reproducirt werden, dann bietet die Allegorie ein gewisses Ersatzmittel für die höhere Idealwelt dar, welche die Kunst doch schwer zu missen vermag. Die Renaissance hat neben die Gestalten der kirchlichen Legende und die wiederzurückgeführten Götter des heidnischen Olympos eine reiche Fülle allegorischer Erfindungen hingestellt, denen sie beinahe den Hauch individuellen Lebens zu geben wußte. Raphael, der unvergleichlichste Meister der legendarischen und historischen Kunst, war auch zugleich der genialste Allegoriker unter den Cinquecentisten; doch gehört eben die volle Reinheit des Unwissens, eine gewisse gedankenhafte Hoheit des Stiles und Klarheit der auszudrückenden Beziehungen nothwendig dazu, um diese Art künstlerischer Ausdrucksweise zu rechtfertigen und die ästhetischen Bedenken gegen dieselbe zu widerlegen. Die klügelnde und überladene, bald nüchterne und bald wieder schwülstige Allegorie der Spätrenaissance und des Zopfes ist allerdings wieder ganz angethan, der Ablehnung der Theorie Recht zu geben. Eugen Agnelli, ein Hauptvertreter der neuallegorischen Richtung, behandelt nun diese Art von Gedankenmalerei wieder in fehlerhaft modernem Sinne mit dem ausgesprochenen Streben, in den Contrasten schlagend, in den auszudrückenden Gedanken scharf pointirt zu wirken. Sein Hauptthema ist der Kampf der Naturmächte mit der Eisenbahn- und Industrialcultur der Gegenwart oder vielmehr das tragische Erliegen der ersteren unter der siegreich vordringenden Gewalt der kühnsten menschlichen Unternehmungen. Der Durchstich der Landenge von Suez, die Bohrung des Tunnels im Mont Cenis, der Massenmord der Dryaden beim Ausschauen der Forste werden in dieser Weise sinnbildlich gefaßt. Es sind in Handlung gefetzte Allegorien mit einer gleichsam leidenschaftlichen Spannung der Gegenätze.

Es war dies einstmals die königliche Domäne des Rubens, die Allegorie zu dramatisiren und zu einer effectvollen Handlung zu steigern; er dichtete da völlig als Maler, während der moderne Italiener die gesucht-verwegenen Einfälle feines Kopfes nur mit unzureichendem Pinsel zu illustriren vermag. Das Auszudrückende geht nicht in der malerischen Ausdrucksweise auf. Wir sehen da lauter Absichten, aber keine in künstlerisches Gleichgewicht gebrachte Compositionen vor uns. Er ist weder Colorist noch Stilist, obgleich er von Beiden etwas borgt und ebenso diese beiden Darstellungsweisen mit einander verwirrt. Die mehr als Tableau aufgestellte Allegorie, welche die „Einheit Italiens“ verfinnlichen soll, macht die Compositionsfehler und den Mangel an reinem Liniengefühl um so bemerkbarer, weil wir uns da auf dem geläufigeren Boden des allegorischen Schemas befinden und die Ausrede auf das Gewagte und Aufsergewöhnliche des Vorwurfes wegfällt.

Einen breiten Raum — so scheint es — nimmt in der italienischen Malerei der Cultus der nationalen Geschichtserinnerungen ein, insbesondere jener der Vorgeschichte der Italia una und jener Opfer und Leiden, die den Prolog zur Begründung der jetzigen politischen Zustände der Halbinsel bildeten. Es geht bei solchen Darstellungen nicht ohne einen gewissen theatralischen Zug ab; gleichwohl finde ich hier das stoffliche Interesse in der Kunst trotz aller gegentheiligen ästhetischen Auseinandersetzungen berechtigt. Es mag immerhin den patriotisch gesinnten Maler reizen, eine künstlerische Satisfaction an den widerstrebenden Gewalten zu nehmen, welche die Wünsche der Nation hintertreiben wollten und die Vorkämpfer derselben dem Kerkerdunkel oder dem Tode überlieferten. Schlecht kommen dabei insbesondere die Bourbonen weg; so zeigt uns der Neapolitaner Nicolo Parisi das Schicksal des Patrioten Carlo Poerio, der auf Befehl der Bourbonen mit gemeinen Sträflingen zusammengekettet wird, und Raphael Tancredi sucht uns, in eine frühere Zeit zurückgreifend, durch die Scene zu erschüttern, wie der neapolitanische Admiral Caracciolo einem niedrigen perfiden Verrathe zum Opfer fällt.

In diesen und ähnlichen Bildern liegt eine gewisse sensationelle Schau-  
stellung nationalen Unglücks, aber sie sind jedenfalls mit Verve gemalt und echt

italienisch empfunden. An Kriegsbildern aus der Zeit der letzten Kämpfe ist noch weniger ein Mangel. Die größte Wirkung unter denselben machte des Römers Mich. Cammarano „Erinnerung an den Feldzug von 1870“. Es stellt eine Bajonnette-Attaque italienischer Bersagliere in vollem Sturm lauf dar und hat durchaus jenen „esprit militaire“, den die Franzosen seit Horace Vernet vom Kriegsbilde verlangen, sogar mit einem starken Anfluge prahlerischer Bravour. Man sieht nicht ohne Bangen dieser rabiaten Tapferkeit in die wild entflammten Augen, umso mehr, da die stürmende Colonne, von Sonnengluth ebenso wie von kriegerischer Leidenschaft erhitzt, direct auf den Beschauer in feindseligster Absicht sich stürzt. Das Bild ist übrigens von der vortrefflichsten coloristischen Wirkung und war äußerlich wohl das effectvollste der italienischen Ausstellung.

Neben den neu-italienischen Erinnerungen wird auch fleißig in der älteren italienischen Geschichte zurückgeblättert, in der Regel treiben aber da die italienischen Maler bloße Specialgeschichte, zunächst novellistisch und romanhaft mit möglichster Hervorhebung des spannenden Momentes. Wir befinden uns da irgendwo zwischen historischen Roman- und Opernscenen, aber nirgends auf dem Boden des echten Historienbildes; im besten Falle treffen wir auf noble repräsentative Haltung oder starke leidenschaftliche Aeußerungen des nationalen Naturells, aber selten oder nie auf eine Durchgeistigung des Stoffes in höherem Sinne. Der Ueberfall, die auf der Lauer stehende Rache, der zum Stofs bereite Dolch kehren mehrfach wieder, und Gegenstände dieser Art scheinen in der Wahl der Maler bevorzugt zu sein. So die Epifode aus der florentinischen Geschichte, die Cesar Mussini aus Mailand malte: Der Bruder Imelda's dei Lambertazzi, der ihr und ihrem Geliebten, dem Feinde seines Geschlechtes, auflauert und das kofende Paar überfällt; dann eine andere Epifode, ebendaher entlehnt, wieder von einem Mailänder El. Pagliano: Die Verschwörung der Amedei gegen Buondelmonte, der von den Brüdern und Vettern seiner Geliebten an der Schwelle des Hauses ermordet wird. Das letzte Bild namentlich ist prächtig gemalt und gibt die leidenschaftliche Spannung des Momentes mit großer Wahrheit wieder: es läßt sich diesem Bilde gegenüber nicht läugnen, das der Italiener so eine Verschwörung auch mit malerischem Kennerblicke zu erfassen versteht. Der Venetianer Raphael Giannetti schildert uns einen chevaleresken Act Giovanni Barbarigo's, der der Königin Maria von Ungarn die Freiheit schenkt, im großen Format, aber mehr in eleganter coloristischer Ausführung als mit großem historischen Sinne. Das sehr fleißig gemalte Bild wirkt zunächst farbig, doch nicht charakteristisch: die beteiligten Personen sehen mit sehr modernen Gesichtern darein und haben ein unterschieden opernhafte Aussehen. Sonst hat das Bild allerdings jene malerischen Vorzüge, welche die bevorzugte Stelle, die ihm in dem internationalen Saale angewiesen war, rechtfertigten.

Das Weib — geliebt oder beleidigt, beglückend oder sich rächend, aber immer affectvoll und pathetisch — schreitet mit Theaterschritten durch die ganze italienische Geschichtsmalerei hindurch. So malt uns auch Lod. Stabile aus Neapel eine nicht Jedem geläufige Scene, wie Camiola Turinga aus Messina die Hand des Prinzen Orlando von Aragon aus triftigen Gründen, die aber nicht auch mitgemalt werden können, feierlich ausschlägt. — Gegen Vaterlandsverrath, auch in früheren Zeiten verschuldet, ist der italienische Pinsel stets unerbittlich; so läßt der Neapolitaner Jac. di Chirico den Vaterlandsverräther Buoso da Duera, an der Thüre eines Klosters hingestreckt, ohne Weiteres noch einmal Hungers sterben. Von der bewährten Hand des Prof. Francesco Hayez war der letzte Gang des Dogen Marino Falieri ausgestellt, ein wohl componirtes, würdig gehaltenes Bild, zugleich von schöner coloristischer Wirkung. Wenn wir aus der Hohenstaufenzeit die „Mailänder Consuln gegenüber den Gesandten Friedrich's I.“ von demselben Meister, dann die mehr nur in äußerlichem Sinne componirte Schlacht von Benevento von dem Neapolitaner Andrea Cefali hinzunehmen und zum Schlusse noch dem wirksam, aber mit einem gewissen theatralischen Effect inscenirten Triumph-

zuge Mafaniello's von Vincenzo Marinelli folgen wollen, so wären wir nach dieser Seite hin mit den malerischen Geschichtsstudien der Italiener so ziemlich fertig.

An die Seite der eigentlichen Geschichtsmalerei tritt eine erkleckliche Anzahl von Bildern, die sich damit begnügen, in der Vorführung bedeutamer Einzelfiguren dem vaterländischen Heroencult zu huldigen. Oft stehen oder sitzen diese Gestalten bloß in sinnender Haltung da, ohne jede bestimmte Situation; sie werden ganz einfach vor den Pinsel citirt. Es ist dieß, ich möchte sagen, die malerische Anwendung von der Redefigur der Apostrophe. Da hätten wir in diesem Sinne einen sehr nachdenklichen „Machiavell“ von dem Mailänder Pier. Cel. Gilardi; zwei „Galilei's“ von Ponz. Loverini aus Mailand und von Gius. Boschetto aus Neapel; den ganz unabweichlichen „Dante“ wieder zweimal von Aug. Mazzia aus Mailand und Gius. Penfabene aus Palermo; weiter einen „Savonarola“ von Ign. Affanni und einen „Torquato Tasso“ von Fort. Aureggi aus Mailand. Da wäre denn so ziemlich der Kreis der populärsten Gestalten aus der Ruhmeszeit Italiens beisammen; ihnen gefellt sich noch ein „Alexander Volta“ zu, der in dem Bilde des Mailänders Rinaldi neuerdings die Entdeckung der Elektrizität machen muß.

Mit Vorliebe verweilen die italienischen Maler bei der Geschichte des heimischen Kunst- und Literaturlebens, um da ihre Stoffe sich zu suchen. Die literarische, sowie die Künstleranekdote muß wiederholt erhalten, um bald nach der pathetischen Seite, bald in mehr genreartiger Auffassung benützt zu werden.

Auch da müssen wir uns mit einfacher Nennung begnügen. Hieher gehört z. B. Eug. Agnelli's „Domenichino, der vor seinem Nebenbuhler Ribera flieht“; Teob. Patini's geistreiches und charakteristisches Bild, das uns das Atelier Salvator Rosa's zeigt; „Die Tochter Tintoretto's“ von dem Mailänder Eleut. Paganano; „Michel Angelo bei dem Urbinaten“ von dem Florentiner Preti und vielleicht noch einiges Andere dieser Art. Die literarische Anekdote war in Enr. Gamba's (aus Turin) geistreich heiterem Bilde aus Goldoni's Leben im besten Sinne einer anziehenden genreartigen Auffassung vertreten. Der berühmte Lustspiel-dichter ergötzt sich, in einer Gondel vorüberfahrend, an einer Zankscene von Marktweibern und weist mit Kennerblick das komische Motiv der Situation zu würdigen. Das Bild ist von sehr bezeichnender Charakteristik, dabei fein, elegant colorirt und trefflich in der Haltung. Da in den Malergeschichten im Bilde meist viel Pathos und Sentimentalität verbraucht wird, so war uns dieß erheiternde Stück „Wahrheit und Dichtung“ doppelt willkommen.

Das Alterthum, sagenhaft wie geschichtlich, hellenisch, aber häufiger noch römisch, liegt dem Interesse der italienischen Kunst noch immer nahe genug. Es regt sich noch ab und zu im Grunde des classischen Bodens und zwischen den Ruinen steigen die classischen Gestalten deutungsvoll empor. Das Beste im Mythologischen schien mir die „Sirenenfage“ von Ed. Dabono aus Neapel, ein wirklich poetisches Bild. In der Darstellung von Anakreon's Tod von dem Neapolitaner Mich. Tedesco sind namentlich die Frauengestalten weder griechisch noch schön; ein fahler, leichenhafter Ton scheint sich von der Hauptgestalt über das ganze Bild und die plötzlich erstarrende Heiterkeit seiner Gruppen zu verbreiten. Es ist in der Stimmung gut intentionirt, aber nicht malerisch richtig ausgeführt. Gius. Sciuti aus Mailand brachte außer einer „pompejanischen Scene“ einen „Pindar bei den olympischen Spielen“. Das letztere Gemälde gibt in Anordnung und Haltung ein durchaus würdiges Bild einer festlichen Versammlung, allerdings nicht mit hinreichender Concentration des Vorganges. Daß auch Frauen als Festgenossinnen bei den olympischen Spielen vorkommen, ist ein archäologischer Schnitzer. Lebhafter als in Hellas geht es auf den Bildern in Rom her. Wir erhalten da ein Stück römischer Geschichte nach italienischer Lesart und Interpretation Lod. Muffini aus Siena versinnlicht uns das Capitel aus Sueton, das

uns die letzten Lebensstunden Nero's schildert, aber mehr mit malerischem Fleiß der Ausführung in dem Intérieur und Beiwerk, als in der Charakteristik des verzweifelnden Tyrannen, der keine sonderliche Energie der Auffassung zeigt. Gius. Boschetto aus Neapel, von dem wir schon einen Galilei anführten, schildert uns die Episode einer auf der Flucht ergriffenen Slavin in Rom mit aller aufregenden Wirkung, die in der Situation liegt. Dieser Maler zunächst ist es, der die ganze Lebhaftigkeit, ja Hestigkeit des italienischen Naturells in die Auffassung römischer Stoffe überträgt. Sein großes Bild, welches die Ausstellung der Proscriptions-tafeln Sulla's und die Wirkung davon auf das mordlustige Gefindel darstellt, halte ich in diesem Sinne für eines der bezeichnendsten Werke der neitalienischen Kunst und in der Beredsamkeit der verwilderten Affecte, die sich in Stellung, Gesticulationen und Mienen kundgibt, für ganz vortrefflich. Bei den römischen Stoffen haben wir auch der „letzten Vestalin“ von Vinc. Hayez in Ehren zu gedenken.

Mit fremdländischer Geschichte geben sich die Italiener nicht viel zu schaffen und dann behandeln sie dieselbe entweder novellistisch oder opernhaft, immer auf den calculirten Einzeleffect des Momentes, mag er nun spannend, auf eine feine Spitze gestellt sein, oder die Rührung und den Affect im vollen Masse entfeffeln. Schon die einfache Angabe der Stoffe deutet auch die Richtung und vorherrschende Auffassungsweise an. So zum Beispiel A. Cattaneo in Rom: „Cardinal Ferdinand von Medici bei Franz I., dem der Verdacht aufsteigt, er sei eben vergiftet worden“ (novellistisch); Lod. Norfini in Florenz: „Jacob II., der seinem Neffen, dem Herzog von Monmouth, die Begnadigung verweigert“ (pathetisch im Sinne der historischen Oper) und so weiter.

Wir kommen auf die italienische Genremalerei, eine Gattung, welche sich die Italiener, seitdem jene Repräsentanten der Mailänder Schule, die Genremaler Domenico und Guglielmo Induno, die Fahne des Realismus aufgehißt haben, erst in neuerer Zeit zu eigen machten. Die objective Beobachtung, den liebevoll eindringenden, geschärften Blick, der dieser unerschöpflichen Gattung die größten malerischen Eroberungen in den kleinsten Gebieten erringt, besitzen die Italiener noch nicht. Sie sind für die künstlerisch consequente Durchbildung des Genrefaches bei aller Lebhaftigkeit momentaner Beobachtung zu flüchtig, zu erregt und unruhig. Auch hiergehen sie gern direct auf die spannenden Momente, die Spitze der Situation los; im Gegensatze zu der deutschen Gemüthstiefe, die ihren ganzen Segen dieser Kunstgattung zutheil werden läßt, überwiegt im italienischen Genre der stachelnde Reiz des Pikanten oder Erregenden, des Sentimentalen oder Leidenschaftlichen. Auch wo der Stoff heiter erfaßt wird, ist er zugespitzt, auf die momentane Situationswirkung gestellt. Das theatrale Wesen des Italieners bricht auch hier durch, er kann auch im Genre nicht ruhig beobachtend erzählen, er muß Alles womöglich mit starker gesticulirender Begleitung in Scene setzen. Das stimmt wohl nicht zu dem ästhetischen Principe dieser Gattung; im einzelnen Fall kann es aber wieder ein Vorzug sein; jedenfalls ist es für das italienische Kunstnaturell charakteristisch. Wie spannungsvoll ist die Scene aus einem italienischen Hausdrama, die uns Dom. Induno unter dem Titel: „Un amore occulto“ vorführt! Und in dieser Art geht es fort. Die Empfindung äußert sich stark, mit jener eigenthümlichen romantischen Sentimentalität, die von dem stilleren deutschen Empfindungsleben wesentlich verschieden ist. Da wäre zum Beispiel eine im Kirchstuhl betende vornehme Italienerin, die ihren Gatten oder ihren Sohn in Gedanken auf einem Schlachtfelde zu suchen hat, von M. Bianchi aus Mailand, für diese Richtung besonders bezeichnend. Das Muttergefühl gibt sich im Genrebild, sei es in Freud oder Leid, auch mit einer gewissen pathetischen Lebhaftigkeit kund; so in den coloristisch vortrefflichen Bildern von Lod. Buffi in Bologna, „Mutterfreude“ und „Muttersehmerz“. Der Jammer der Witwen und Waisen tritt ziemlich andringlich an unser Mitleid heran; zum Beispiel in den

Bildern von Cecrope Barilli in Rom, von Rubbio in Florenz, von Alex. Zezoso in Venedig.

Die heitere Kinderexistenz, mit der sich die neitalienische Salonsculptur so viel zu schaffen gibt, nimmt in der Genremalerei einen beschränkteren Raum ein; Einzelnes dieser Art, wie „Das Bad“ von Caj. Chierici aus Reggio, ist von herzgewinnender, lachender Lebenslust. Das bäuerliche Genre und die Volkstypen finden merkwürdigerweise weniger Pflege, obgleich sie für charakteristische Auffassung, ja selbst für eine rein malerische Behandlung so dankbar wären: die „Bauernfamilie“ von Enr. Bartezaggo in Mailand, das „bäuerliche Nationalspiel“ von Alfr. d'Andrade in Genua, die „lombardischen Bäuerinnen“ von Raph. Casnedi in Mailand und dergleichen sind spärlich vertretene Beispiele dieser Art. Die „junge römische Gärtnerin“ von Arth. Moradei in Ravenna, welche eben ihre Waare ausschreit, ein prächtiges Halbfigurenbild, ist ein rechtes Kind aus dem Volke, wie man deren auf der italienischen Ausstellung gern mehrere gesehen hätte. Dagegen fanden wir gelegentlich den keuchenden Arbeiter dort vor, mit dem echten mürbisch-socialistischen Zuge. Narc. Malatesta in Modena läßt in seiner „Familie des Ueberläufers“ die düsteren Schlagschatten eines aufregenden Ereignisses in die Bauernstube fallen; die italienische Malerei liebt einmal in der Wahl der Sujets diese stärkeren Reizmittel. Geronimo Induno, dessen Bauernfamilie sich um den Kram eines Heiligenbildes-Hausfrers drängt, zeigt uns in diesem technisch meisterhaften Bilde das heimische Bauernleben in einem andern Sinne, als wir es von unsern deutschen Genremalern gewohnt sind. Der italienische Pittore verhält sich entschieden als Städter und beobachtet gelegentlich, aber mehr nur in äußerlicher Weise das Landvolk, ohne sich in seine Existenz tiefer einzuleben; die gemalte Dorfgeschichte steht ihm noch ziemlich fern, die im Augenblicke sogar die bezeichnendste Specialität unserer deutschen Kunst bildet. Der deutsch-gemüthlichen und innigen Auffassung im Genre nähert sich am meisten noch Ant. Rotta in Venedig an, aber auch wieder mit einem merklichen Zusatz von Sentimentalität. In der Hauptsache beschäftigt sich das italienische Genrebild mehr mit der sogenannten guten Gesellschaft und mit dem malerisch historischen Costumbild aus früheren Zeiten, dem namentlich das Venedig des XVI. Jahrhunderts mit seinen Gondelfahrten, seinen Mandolinständchen und Carnevals-scenen eine willkommene Ausbeute bietet.

Auch für die malerische Entfaltung des gegenwärtigen italienischen Lebens, wie es sich bei öffentlichen Festen, bei Aufzügen und dergleichen kund gibt, haben die Italiener den richtigen allgemeinen Blick, der hier vollkommen genügt, so sehr ihnen an anderer Stelle der Sinn für das im Einzelnen Bezeichnende gebrechen mag. Ich hebe statt mancher Beispiele „die Kreuzweg-Procession im Colosseum“ von Anatol Scifoni in Rom hervor, die Alles, was ein solcher Aufzug an Farbenwerth und malerisch wirksamer Sonderung der Gruppen darbietet, sehr glücklich benützt.

Das Thierstück und die Landschaft, welche in der nordischen Malerei eine so eminente Pflege finden, treten in Italien auffallend zurück. Es gäbe da nur eine mäßige Anzahl des Guten, noch eine geringere des Bezeichnenden, das besonders hervorzuheben wäre. Carl Pittara aus Rom brachte in dem Gespann eines „piemontesischen Pfluges“ und des „Marchigianer Karrens“ ganz treffliches Rind in gut durchempfunderer landschaftlicher Umgebung; von Carl Mancini in Mailand verdienen einige Landschaften rühmliche Erwähnung, und Achill Vertuni's „Ansichten des Agro Romano“ und sein „Blick von der Höhe der Apenninen“ erregten durch ihre energische Naturauffassung selbst allgemeinere Aufmerksamkeit. Zwischendurch gab es noch manches Tüchtige und Beachtenswerthe, das aber unter dem Andrang der Eindrücke schwer im Gedächtnisse haften bleibt. Von einer ausgesprochenen landschaftlichen Kunstrichtung, einer im umfassenderen Mafse durchgebildeten Naturbeobachtung der so unererschöpflichen Motive des herrlichsten Landes kann in Italien, so wie es den Anschein hat, noch nicht

recht gesprochen werden; deutsche und französische Landschaftsmaler setzen noch immer ihre Pilgerschaft auf diesem, auch für die großen plastischen Naturformen klassischen Boden fort, während die einheimische Production der Landschaftsmalerei hinter diesem schwunghaft betriebenen Kunstexport sichtlich zurückbleibt.

Seitdem die Politik und das patriotische Pathos den Italienern auch in der Kunst soviel zu schaffen gibt, ist die religiöse Historie so ziemlich beiseite gestellt. Die italienischen Säle machten durch den fast gänzlichen Abgang religiöser Bilder einen ausgesprochenen weltlichen Eindruck und wir haben dies in Anbetracht der Kunstverhältnisse der Gegenwart nicht sonderlich zu beklagen.

Was sich aus den italienischen Kunstzuständen herausgähren wird, wie die verschiedenen, zum Theil einander widerstrebenden Elemente derselben sich ins Gleichgewicht setzen werden, ist eine Frage an die Zukunft. Es regt sich gar sehr in der italienischen Malerei, freilich ohne innere Stetigkeit. Sie ist eben eine spät verjüngte Kunst mit etwas forciertem juvenilen Charakter, die von den Eigenschaften der Jugend das Wagnis, dem sich zuweilen auch der Leichtsinne an die Ferse heftet, nicht aber so ganz die Frische und den normalen Entwicklungsdrang besitzt. An Talent gebricht es nicht, wohl aber an Ernst und Vertiefung, an der klaren Einsicht in die leitenden Kunstaufgaben. Der angeborne italienische Formensinn wirkt fort, doch ohne die Leuchte des Ideals, die früher die Wege der italienischen Kunst erhellt hat; der moderne Realismus hat sich, namentlich von dem Norden Italiens, von Mailand und Turin aus Bahn gebrochen, doch ohne sich zu einer charakteristischen Energie zu steigern, die dieser Richtung das Ideal zu ersetzen vermag. So ist es denn jener „elegante Naturalismus“, der zwischen dem Formal-Schönen und Realistisch-Ausgeprägten auf gewundenen Pfaden mitten hindurch geht, bald nach dieser, bald nach jener Seite sich neigt und für keine sich endgiltig entscheidet, welcher sich als das nächste Kennzeichen der italienischen Kunst auch bei ganz flüchtiger Ueberschau aufdrängt. Damit kommt man freilich nicht weit, so rasch man auch das Publicum auf diesem Wege gewinnen mag. Die italienische Kunst bedarf einer ernstlichen Gewissenserforschung, wenn es mit ihr trotz aller Beweglichkeit und eines vielseitig rührigen Strebens wirklich aufwärts gehen soll. Hat sich da einmal die Begabung, die reichlich vorhanden ist, mit einer bestimmten, ausgesprochenen Kunstgesinnung ins Gleichgewicht gesetzt, dann wird es auch an dieser Richtung nach aufwärts nicht weiter fehlen.

## VIII. England.

Die englische Exposition, an Oelgemälden und Aquarellen nicht mehr als 121 Nummern umfassend aber dabei qualitativ sehr gewählt, war für Jeden, der auf moderne Kunststudien in der Weltausstellung ausging, sehr lehrreich. Der Gegensatz zu Italien fällt zunächst in die Augen. Dort, auf der apenninischen Halbinsel ein richtiges Kunstvolk, das aber leichtfertig und flüchtig geworden und mit dem Talente mehr spielt, als es austieft; hier auf dem britischen Insellande eine Nation voll großartig-praktischer Thätigkeit, in deren Adern nur wenig Tropfen echten Künstlerblutes rollen, die aber, wenn sie sich einmal mit der Kunst befaßt, dieselbe mit dem gleichen gemessenen Ernst und eben der Gewissenhaftigkeit betreibt, wie ihre übrigen vielumfassenden Angelegenheiten.

Der gründliche Fleiß, die Accurateffe und sichere Verständigkeit des englischen Industrialgeistes scheint sich da auch auf die Kunst übertragen zu haben. Anmuth, Feuer und Kraft findet sich da wenig, aber ein grundsolider Zug geht entschieden durch. Es ist eine Kunst, wie sie der Gesinnung der „höchst ehrenwerthen“ Esquires und Ladies entspricht, in deren Salons diese Bilder zu hängen pflegen, die erst mit dem Ensemble der comfortablen englischen Hauseinrichtung den richtigen zusammenstimmenden Eindruck machen.

Charakter liegt in dieser Malerei vor Allem, und dies nicht bloß im nationalen, sondern auch im ethischen Sinn. Freilich hat sie zum Theil etwas von der

mattern Lebenskraft, der zarten Hinfälligkeit der Treibhauspflanze, auch da, wo sie sich ein kräftig strotzendes Aussehen zu geben sucht.

Die Engländer fahen eben ein, dafs zum vollständigen geistigen Haushalte einer Nation auch die Kunst gehöre, und als ihnen dies klar wurde, sorgten sie auch für eine solche. Bezeichnend scheint mir dies, dafs sie dort mehr nur Ausdrucksmittel für Stimmungen und Gesinnungen ist, die in einem andern Boden, als in der Welt des Ateliers wurzeln. William Hogarth war zunächst Moralist und scharfer Beobachter der Menschen, für deren Thorheiten und Verirrungen er den echt englischen Scharfblick psychologischer Beobachtung befaß, und diesen Tendenzen ließ er seine Radirnadel und seinen Pinsel. Der englische Familienfuss inspirirt die Malerei für die Kinderbilder und gibt ihnen, wie dem „Master Lambert“ von Lawrence etwas so Liebliches, Zartgepflegtes, beinahe Verwöhntes. Das geschäftige Interesse für alles Individuelle und Persönliche läßt das Porträt in England gedeihen, wohl aber auch als burlesken Begleiter desselben die Caricatur. Mit der Jagdliebe und dem Sport der Pferderennen hängt all das seit Edwin Landseer gemalte Wild und die zahllosen Preisperde zusammen, die in solcher Ueberfülle nur den Engländer allein nicht langweilen.

Der scharfe Beobachtungssinn verweist die englische Malerei auf die realistische Richtung. Wenn ein Engländer ausnahmsweise im Idealismus macht und akademisirt, dann geräth er fast unfehlbar ins Leere und Oede, in eine schulgerechte Kälte und Förmlichkeit hinein, von der z. B. Benjamin West in seinen Bildern aus der classischen Geschichte und Mythe bedenkliche Beispiele lieferte. Aber Realismus ist für die Bezeichnung einer ganzen nationalen Kunstweise ein zu vages Wort. Ist nicht die belgische, die holländische Malerei, die neue Münchner Schule unter Piloty's Einfluß, die düsseldorfsche Pflege des Genrefaches ebenfalls realistisch? Und welche Verschiedenheiten treten uns da entgegen, für die nur eine ganz scharfe Charakteristik das zutreffende Wort findet. Der englische Realismus drückt in der Malerei sowohl als in der Dichtung, namentlich in der Schilderung des Romanes, das echt germanische Princip des Individualismus in höchster Potenz aus. Sowohl der Realist wie der Idealist kann uns Typen geben, das heißt, die Erscheinungen mehr zusammenfassend und dem allgemeinen Eindruck nach darstellen. Die englische Kunst gibt uns da, wo sie sich am stärksten zeigt, nur das Eigengeartete, scharf Significante wieder; sie faßt das Individuum an jener Stelle, wo es am individuellsten ist, ohne Sorge dafür, wie es sich dann repräsentiren möge. So sind auch die englischen Maler vor Allem Charakteristiker, und selbst wo sich der Humor und die komische Richtung einstellt, da stammt sie durchaus aus derselben Quelle. Ihre Darstellung geht nicht mit directer Tendenz auf das Komische los, sondern dieses findet sich ungesucht ein, sobald es durch das Charakteristische an die Oberfläche herausgetrieben wird. Dieser prononcirte Individualismus geht durch alle Gattungen, durch die Menschen- sowie die Thierdarstellung. Der englische Köter im Bilde ist ein höchst persönlicher Hund; und auch sonst sieht das englische Auge die Thierwelt psychologisch auf das individuell Unterscheidende an, während anderswo das gemalte Vieh oft nur ganz generelles Vieh ist. Die Thierbilder des schon früher erwähnten Landseer, sein Hund des Lords und des Portiers, seine damenhaft coketten Meerkatzen u. s. w. sind bekannt genug; doch um einen näherliegenden Beleg zu nennen, bieten für das eben Bemerkte die beiden prachtvollen Hunde desselben Malers, die ihm auf seinem Selbstporträt als freundschaftliche Kritiker in die Mappe gucken, ein ganz eminentes Beispiel, das uns von der Weltausstellung her zunächst geläufig ist.

Doch das eben Bemerkte bedarf der Einschränkung, um als richtig zu gelten. Der Tendenz auf das scharf Bezeichnende und Charakteristische tritt eine andere Richtung entgegen, welche sie ebenso häufig kreuzt und hemmt. Sie stammt aus dem stark entwickelten Convenienz- und Schicklichkeitsgefühl der englischen Gesellschaft, welches auch bedingend auf die Kunst und ihre spontanen Triebe wirkt. Mehr als anderswo steht dieselbe in England unter der gesellschaftlichen

Disciplin und Gesetzgebung. Durch diese Gegenwirkung ist der charakteristische und individualisierende Grundzug nicht zurückgedrängt, wohl aber ins Zahme getrieben und gezügelt. Das Individuelle bleibt, aber es versteift sich in conventionellem Sinne und wird dann trocken und kalt. Man könnte Beispiele hierfür der ganzen englischen Malerei, insbesondere der Porträtkunst entnehmen, die übrigens auf der Ausstellung außer den Bildern des berühmten Millais, dann jenen von Sir Boxall nicht sehr bedeutend vertreten war.

Der entschlossenen Aeußerung des Realismus als einer starken und vorwärtsdringenden Kunstgefnung weichen die Engländer auch im Genre und der Historie aus; sie nähern sich bei aller ausgesprochenen Fähigkeit des Individualisirens der vollen künstlerischen Wahrheit nur auf eine gewisse höfliche Distanz. In der Farbe von einer zahmen und kühlen Delicatsesse, in der Zeichnung ohne kühne Bestimmtheit und großes Liniengefühl, halten sie sich gegenüber den Entscheidungsschlachten, die für den Realismus in Frankreich und Belgien auf der Wahlstatt der Kunst geschlagen werden, in einer neutralen Ferne. Dabei gehen sie ruhig auf ihrem eigenen Wege des Individualisirens fort — aber nur im Sinne der feinen und scharfen Wiedergabe, nicht in jenem der energischen und bewältigenden Auffassung. Energie in der Kunst scheint einmal ein Verstoß gegen die englischen Gesellschaftsregeln zu sein.

Nebenbei wird auch fleißig auf der Palette dem Stahlstiche vorgearbeitet, namentlich in der so stark betriebenen illustrierenden Richtung der englischen Kunst.

Wie überhaupt bei den nordischen Völkern die literarische Auffassung häufig den Ausgangspunkt für die artistische bildet, so ganz insbesondere bei den Engländern. Ihre Nationalpoesie in erster Reihe, aber auch die anderen Literaturen gelten ihnen gleichsam als Aufforderung, fort und fort ein malerisches Bilderbuch daraus zu machen. Schon Fuesli sprach den freilich ganz unrichtigen Grundsatz aus, daß die Dichtkunst das reichste Feld für die Malerei darbiete, und man weiß, mit welchem Eifer er und vor ihm schon George Romney sich an der Boydellschen Shakespearegallerie beteiligten. Nun nahm die Illustrationskunst einen immer breiteren Raum in der englischen Malerei ein. Bekannt sind William Allan's Darstellungen nach Walter Scott; C. R. Leslie hat sich in Shakespeare, Cervantes und Yorik hineingemalt, William Powell Frith ebenso aus Shakespeare, Goldsmith und Molière seine Stoffe genommen, Francis Stone Liebesscenen aus allerlei Romanen nacherzählt.

Manchmal geräth der englische Realismus durch die Illustration nach Dichtwerken auf einen melodramatischen Seitenweg, wie bei Georges Cattermole u. A. Die Weltausstellung zeigte ziemlich viel Bilder dieser Art. „Una unter den Waldnymphen“ von W. E. Frost, ein sonst sehr respectables Bild, ist doch zunächst ein malerisch vorgetragenes Modemärchen, dessen Heldin ziemlich ladylik inmitten ihrer phantastisch wilden Umgebung dareinsieht. Elmore verfinnlicht uns die Strophen der Bürger'schen Lenore, in denen der Kirchhofsputz losgeht, im echten Wolfschluchtsstil, aber nicht ohne einen Sinn für die Poesie des Schauerlichen und die malerische Verdeutlichung desselben. C. W. Cope läßt Othello dem Brabantio seine Abenteuer erzählen und schildert uns nach Chaucer die Hochzeit Grifeldens. Mit köstlichem Humor charakterisirt Orchardson die Scene, wo Falstaff sich schuldbewußt hinter die Tapete zurückzieht, und John Pettie läßt nicht minder glücklich den Clown aus „Wie es Euch gefällt“ mit echter Schalksnarregalanterie dem Schäfermädchen den Hof machen.

Selbst das Historische nimmt seinen Umweg durch die Anregung der Dichtung, vornehmlich des Romans.

So in dem vorzüglichen Bilde von Marcus Stone: „Eduard II. und sein Günstling Pierce Gaveston“, welches nach Walter Scott ein Stück scharf bezeichnetes englisches Mittelalter uns vorführt. Wo die englischen Illustrationsmaler mit dem Realismus in der Poesie zusammentreffen, sehen sie mit dem Dichter

haarscharf nach derselben Richtung; sie fassen das, was er gemeint, im Kern und folgen ihm nicht bloß, wie es sonst häufig in dieser Gattung der Fall ist, als schwächlich nachdichtende Copisten. Es ist im Allgemeinen nicht rathsam, daß die Maler sich ihre Bilder herbeilefen; in diesem Falle, wo die malerische Anschauung mit solcher Bestimmtheit hinzutritt, kann man sich jedoch die Illustrationskunst schon gefallen lassen.

Doch auch da, wo die Engländer die wirkliche Geschichte unmittelbar im Bilde darstellen und sie nicht bloß dem historischen Romane nachmalen, verhalten sie sich der Auffassung nach mehr illustrirend, als daß sie sich eine eigentlich historische Compositionsaufgabe stellen würden. Hier auch geht ihre Tendenz auf das Charakteristische, nicht auf den idealen Augenblick in der Begebenheit, der künstlerisch fixirt und verewigt werden soll. „Des Herzogs von Argyll letzter Schlaf“ von E. M. Ward, in lebensgroßen Figuren gemalt, macht hievon wohl eine Ausnahme und geht schon im Format über die gewöhnlichen Absichten des historischen Genrebildes hinaus; auch ist die tiefe und ernste Haltung der Farbe sehr abweichend von dem feinen grauen Silberton und der süßen bunten Färbung benachbarter Bilder, schon coloristisch zusammenstimmend mit dem tragischen Vorwurf des Gemäldes. Unter den Aquarellen hat Gilbert's „Einzug der Jungfrau Jeanne d'Arc in das besetzte Orleans“ einen historisch bedeutenden Zug und eine Breite und Kraft des Vortrages, wie man sie kaum bei den Oelgemälden im benachbarten Saale vorfand.

Dagegen nimmt Yeames in dem Bilde „Königin Elisabeth den französischen Gefandten nach der Bartholomäusnacht zur Audienz empfangend“ seinen Gegenstand beiläufig so, als ob er zuerst für eine große illustrierte Zeitung entworfen und dann erst in Farben übertragen wäre. Der Moment ist wohl sehr bezeichnend mit großer vergegenwärtigender Kraft charakterisirt; aber in dieser Weise ist man gewohnt, einen sensationellen Staatsact illustriert, nicht das historisch Bedeutsame malerisch ausgedrückt zu sehen.

In der englischen Genremalerei begegnen sich zweierlei Züge, von denen man doch glauben sollte, daß sie sehr ferne abstehen: das Phlegma und die Sentimentalität; der Humor geht so zwischen durch. Empfindsame Stimmungen drücken sich nicht bloß im Genre aus, sie verbreiten auch ihre Reflexe über die regenfeuchten Horizonte der meist elegisch gehaltenen Landschaften, in denen auch der übliche Regenbogen selten fehlt. Der treffliche Philipp Calderon, der in dem köstlichen Bilde „Nach der Schlacht“ einen sehr gesunden Humor ausspielt, läßt in einem anderen Gemälde „die Seele in das Antlitz der Geliebten sich ausfeuzen“; S. L. Fildes („Stille und süße Ruhe“) treibt gesellschaftliche Contemplation im Bilde und G. F. Watts malt sogar einen Todesengel. In diese sentimentale Stille schallt der Lärm ganz aufmunternd herein, den die schottischen Schuljungen des verdienstvollen, bereits hingeschiedenen Sir G. Harvey machen. Man sieht daraus, daß die Freude über „die entlassene Schule“ unter der Bubenschafter in aller Herren Länder gleich groß ist. Auch Mark's „Zug der Bettler zur Stadt“ ist trefflich gemalt und humoristisch sehr gut charakterisirt.

Unter den Volksfiguren, die, wie es scheint, in der modernen englischen Malerei nur beschränkteren Zutritt finden, ist manches Vorzügliche. In erster Stelle der „Fayencehändler“ von Nicol, ein Musterstück jener scharf detaillirenden englischen Charakteristik, die den Menschen so genau ins Gesicht, ja bis in das Gebiß des Mundes hineinsieht. Wir hätten da ein glänzendes Beispiel jener Genrekunst, die ganz porträtmäßig individualisirt, nicht den Typus oder ein Stück Volksleben, sondern immer nur den einzelnen Mann als solchen sieht. — Daß in der englischen Malerei neben den verschiedenen, wohl aufgetakelten Fahrzeugen und Marinen auch das Schiffsvolk seine Vertretung im Genre finden muß, versteht sich von selbst. Von J. C. Hook („Des Schiffsjungen Brief“, „Aufhissen der Segel“) gab es in diesem Fache zwei bezeichnende Bilder. Hie und da klingt auch ins Volksbild ein leiser Ton der Sentimentalität, aber daneben auch eine vollere und

ernstere Empfindung hinein. So besonders in den durch Reproduktionen lang bekannten Bildern von Faed, deren unmittelbare Bekanntschaft aus der Weltausstellung schon deshalb, weil sie einen Höhepunkt der englischen coloristischen Technik bezeichnen, sehr interessant sein mußte. „Die drei Waisen auf dem Friedhofe im Hochland“ sind wohl die bedeutendsten unter den vielen Darstellungen, in denen der mitleidvolle Cultus des Waisenkindes von Italien bis zum Norden in der Kunsthalle gepflegt wurde; bei dem berühmten Bilde „Der Letzte seines Stammes“ genügt die einfache Erwähnung, um die bedeutende Wirkung desselben in Erinnerung zu bringen.

Wenn man die wenigen Bilder, welche Figuren aus dem Volke darstellten, durchmustert, so hat man den Eindruck, als ob sie alle die Probe des Einflusses in das Vorzimmer bestehen könnten: sie sind fein, anständig und manierlich, haben ihr sauberes Sonntagskleid an und Excesse sind von ihnen ebensowenig zu befürchten, als man von ihnen eines freudigen, vollen Ausbruches des Volksnaturells gewärtig sein kann. Auch werden die Leute aus dem Volke nur einzeln in dem fashionablen Salonbilde vorgelassen, nicht in größerer Menge, wo es doch nicht so ruhig herginge. Das Intérieur der Bauernstube und der Dorfschenke mit ihrer Gemütlichkeit und ihrem stellenweise nicht ganz correcten Behagen — dieses Lieblingsthema des deutschen Genrebildes ist der englischen Kunst fremd, sowie auch das englische Volksthum kein rechtes ursprüngliches Bauernleben mehr hat. Dagegen dürfte das vornehmere Gesellschaftsbild dort eine weit größere Bedeutung noch haben, als man es aus einigen, wirklich auserlesenen Proben der Ausstellung völlig entnehmen mag. An dieser Stelle ist die nüchterne Eleganz der Farbengebung die ziemlich behutame Delicatsse des Pinsels fast symbolisch für die reservirte anständig kühle und gemessene Haltung des gesellschaftlichen Lebens in England. Die kräftige und entschiedene Färbung der Franzosen, das leichtfertig elegante Modecolorit eines Stevens wäre als malerisches Ausdrucksmittel geradezu ein Attentat gegen die englischen Gesellschaftsideen. Jenes schöne Bild von Fieldes, das wir unter seinem sentimentalischen Titel schon früher erwähnten eine Wasserpartie junger Herren und Ladies mit obligater Musikbegleitung, ist so ein Stück gesellschaftlicher Poesie nach englischem Geschmacke.

In mehr realistischem Sinne geleitet uns Frith in die elegante Societät des Seebades von Ramsgate und fordert uns gleichsam auf, seine bezeichnenden und ergötzlichen Gruppen durch die Lorgnette zu betrachten. Er weiß uns dabei auch malerisch für die Luft- und Reflexwirkungen seines feinen und geistreichen Bildes im höchsten Grade zu interessiren. In geschlossenem Raume spielt das Behagen englischer Häuslichkeit in der milden Beleuchtung des Bildes, auch da, wo es eine Decoration aus früherer Zeit aufstellt, wie bei der trefflichen „Schachpartie“ von Horsley. Sonst greift das Genre in wenig andere Gebiete hinüber. Das ethnographische Studienbild (Elmore: „Auf den Dächern der Häuser“, John Lewis: „Eine Straße in Cairo“, Hodgson: „Der Schlangenbändiger“) macht die orientalische Mode mit und importirt aus dem Osten einigen warmen Sonnenschein und kräftigere Localfarben in die englische Malerei. Das Genre mit idealem Anfluge gräcisirt ein wenig, wie das trefflich componirte und gezeichnete Bild von Leighton, einem Schüler Steinle's in Frankfurt, das sich „Kleobulus und Kleobule“ nennt; aber der antike Stoff ist mit salonfähigem Classicismus ganz novelistisch behandelt. Findet die Mythe manchmal Einlaß, so bedarf dagegen die englische Hochkirche keinen legendarischen Succurs. In der englischen Salonkunst — und eine solche ist ja ausschließlich die Malerei des britischen Insellandes — wird der Herrgott aus dem Spiele gelassen. Man hat dort so viel officiöse Andacht, eine so streng eingehaltene Sonntagsfeier, daß man darüber die religiösen Anklänge in der Kunst wohl entbehren kann.

Die englische Landschaftsmalerei müßte man an Ort und Stelle eingehend studiren, um über sie ein ganz zutreffendes Urtheil abzugeben. Sowie sich überhaupt die landschaftliche Natur im Bilde nach dem Menschen richtet, das ist

nach seinem Auge und seiner vorherrschenden Gemüthsstimmung, so ganz besonders hier. Die Natur in den englischen Bildern erscheint zuweilen mürrisch, in ein gewisses Phlegma verfunken, zuweilen auch empfindsam angehaucht — nur seltener mächtig und grofsartig oder von reiner idyllischer Heiterkeit, zu welcher auch sonst mehr Sonne gehörte. Innerhalb dieser Grenzen zeigt sich aber derselbe individualisirende Natursinn, wie in der Schilderung des menschlichen Daseins. Die gleiche liebevolle Wiedergabe des Wirklichen mit feinen Pinselstrichen und zarten Abtönungen der Farbe.

Turner, der einen Höhepunkt in der ganzen neuen Landschaftsproduction bezeichnet und von dem Bolckow ein Prachtbild hergeliehen hat, ragt freilich über jede den Durchschnit bezeichnende Charakteristik weit hinaus. Er sieht mit seinem künstlerisch geklärten Auge das Naturbild reiner und heller, als es die Ungunst des heimischen Klimas gewährt. Seine grofse Landschaft, ein Motiv von den Themse Ufern mit reicher Staffage von Weidevieh, ist in der gehaltenen Ruhe wie in der Behandlung der Atmosphäre ein voller Nachklang der breit und ferne ausstönenden landschaftlichen Stimmungssaccorde bei Claude Lorrain. An Turner's Seite tritt Linnel mit seiner „Windmühle“, die gleichfalls unter den älteren Schauflücken, deren es auf der Ausstellung mehrere gab, einen Hauptrang einnahm. Im Uebrigen sieht es in den anderen Landschaftsbildern ziemlich verregnet aus; auch die Hochlandsmotive, die häufig herhalten müssen, präsentiren sich mehr mit grämlichem als mit grofsartigem Ernste. Fast möchte man glauben, dafs die Natur da selbst am Spleen litte. Wirklich grandios, von einer eigenen elementaren Landschaftspoesie, die ganz aus dem Feuchten heraus, aus schäumenden Wildbachwogen, schweren Wolken und wasserziehenden Lichtstrahlen ihre originellen Wirkungen zaubert, ist Graham's „Flussanschwellung in den schottischen Hochlanden“. Um nur noch das zunächst Beachtenswerthe in der Landschaft hervorzuheben, nenne ich an dieser Stelle Redgrave's Waldbilder und eine Abenddämmerung von Vicat Cole, ohne damit den Werth so mancher anderer Landschaftsbilder, besonders unter den Aquarellen, verkürzen zu wollen.

Ueberhaupt gehören die letzteren Leistungen, auch so im Figurenfach wie im Thierstück und Architekturbild, zu den bedeutendsten künstlerischen Eindrücken, die wir auf der Weltausstellung erhalten konnten. Es kam uns so vor, als ob im Aquarell der englische Kunstgeist sowohl in der Erfindung wie in der Farbe aus seiner sonst so behutsamen und reservirten Stellung heraustreten würde. Im Oelbild hat das englische Colorit zuweilen etwas Glanz, meist aber eine an die Pastellmanier erinnernde, trockene Gedämpftheit, kaum in einem Falle wirkliche Wärme und Gluth. Woher sollte sie auch kommen? Sie ist kein blofs technisches Moment — sie springt aus dem Blut und Naturell auf die Palette über. Aber im Aquarell, diesem Seitentract der Kunst, wo es weniger officiös hergeht, wagen es selbst die Engländer, einiges Naturell zu haben und ihre Ideen in mehr resoluter, kräftig wirkender Farbe hinzusetzen. Auch in der Behandlung des Stoffes entwickeln sie eine leichte, kecke Eleganz, die sonst der umständlichen englischen Kunst ferner liegt, sie werden gelegentlich novellistisch pikant trotz der Franzosen, bedeutend charakterisirend in geschichtlichen Szenen, wie der schon genannte John Gilbert, voll Verständniß für die Farbenpoesie und die feineren malerischen Wirkungen, wie die meisten Landschafts- und Architekturmaler unter den Aquarellisten.

Man geräth in Verlegenheit, einzelne Namen, wie des bereits hingeführten W. Deane, dann E. Duncan, C. Haag, D. Roberts, F. Tayler, F. Walker, Cooper und andere zu nennen, wo man einer ganzen imponirenden entwickelten, mit vollster technischer Sicherheit entwickelten Kunststrichtung gegenübersteht.

### Die übrigen Kunstländer.

Holland, die Schweiz, Rußland, die skandinavischen Länder, Spanien, Nordamerika.

Nachdem ich so ziemlich die Hauptländer der gegenwärtig blühenden Kunstthätigkeit eingehender besprochen, muß ich mich darauf beschränken, den Rest der Aufgabe nur in der allgemeinsten Fassung zu erledigen. Da ich erst ziemlich lang nach Schluß der Ausstellung an die Abfassung dieses Berichtes ging, so wurde mir die Arbeit bei dem nicht mehr gegenwärtigen Stoffe so mannigfacher Anschauungen, die mühsam und stückweise aus der Erinnerung neu zu beleben waren, immer schwieriger und ermüdender. Der stets sich erneuernde Versuch, aus dem Notizenmateriale sich den Eindruck halbwegs herzustellen, dieses innere Schauen mit dem Gehirn statt mit dem Auge ist für die Dauer hinaus kein normales geistiges Geschäft. Man sieht sich zuletzt einfach geüthigt, ein Ende zu machen.

Unter den Haupt-Kunstländern hätte allerdings noch Holland eine eingehendere Besprechung finden sollen. Der eine Saal, in dem die Niederländer ausstellten, machte mit seiner immerhin stattlichen Zahl von 167 Bildern einen sehr abgeschlossenen, beinahe gallerieartigen Eindruck. Der nationale Kunstcharakter spricht sich in der holländischen Malerei — denn nur von dieser Kunst kann da allein die Rede sein — geistig wie technisch auf das Nachdrücklichste aus. Ueber alle Gattungen wie sie dort eben gepflegt werden, ob Genrebild, Landschaft oder Thierstück, breitet sich die gleiche solide Ruhe, daselbe behäbige Phlegma, an der Natur wie Mensch theilzuhaben scheinen; die Auffassung durchaus unrealistisch, aber nicht aus bestimmter Kunsttendenz, sondern weil es sich da von selbst versteht und das nationale Kunstwesen sich von altersher nicht anders äußert und ausspricht; die Technik gewissenhaft und reinlich, sorgsam beendigend, in der harmonisch zusammenstimmenden Haltung, die sich bei der raschen Ueberschau ganzer Bilderreihen zeigt, auf eine gewisse Gleichartigkeit des künstlerischen Sehens, sowie auf sehr bestimmt fortwirkende locale Schultraditionen hindeutend. So ungemein stattlich der Haupteindruck der holländischen Malerei sich erwies, so wenig trat da verhältnismäßig die einzelne Künstlerpersönlichkeit in ihrer Eigenart und in hervorragender individueller Bedeutung heraus. Der Genremaler Israels, der über das alte Rembrandt'sche Kunsterbe des Helldunkels mehr mit voller technischer Meisterschaft, als mit einer den Stoff befeelenden Genialität verfügt, dominierte mit seinen Bildern die holländische Ausstellung. Sein Begräbnis — der Katalog verzeichnet das Bild mit der Aufschrift: „Durch Finsternis zum Licht“ — war wohl darunter das Bedeutendste. Wir befinden uns in einem sehr ärmlichen Hauswesen, aus dem eben der Sarg mit der Leiche des Vaters hinausgetragen wird, während die Mutter mit zwei Kleinen trauervoll in der Stube zurückbleibt. Der Titel bezeichnet zunächst den Helldunkel-Effekt des Bildes, den man wohl nach Belieben auch sinnbildlich nehmen könnte: aus dem dämmerigen Dunkel der Stube tragen factisch die Träger den Sarg hinaus an das Licht, das hell durch die offene Thüre von draussen hereinfällt. Die Wirkung ist immerhin eine treffliche und stimmungsvolle, und wir verlangen und erwarten es auch nicht von dem holländischen Meister, daß er über das rein Malerische der Auffassung hinausgehe, und nach deutscher Art, wie es eben Knaus und Vautier in so ergreifender Weise gethan, die Darstellung ins psychologisch Charakterisirende hinüberführe. Van Trigt ist unter den Holländern der Einzige, der mit seinem „Melanchton“ und der „Predigt des Justus Jonas vor Johann Friedrich von Sachsen“ den historischen Boden betritt und nach gehaltvolleren Stoffen greift; er thut es aber auch mit starker Betonung der technischen Wirkung, wie denn namentlich sein in einem halbdunklen Hörsaale lehrender Melanchton mit den zum Theil nur

von Reflexlichtern erhellten, charaktervollen Köpfen der Zuhörer wieder ein reizvoll gehaltenes Helldunkelbild ist. Das Genrebild schildert die behäbige holländische Familienexistenz, gelegentlich auch Wirthshauscenen und etwas Bauernleben. C. Bischoff, Bles, Herm. ten Kate haben sich da mit Bildern von erprobtem Werthe eingefunden. Etwas von der alten holländischen Kunstzeit steckt der modernen Malerei der Niederländer noch im Geblüt: so mahnt die „Werkstatt eines Waffenschmiedes“ von Liegeman gar sehr an die Intérieurs von Ostade. Das Fischerleben, beider auch die Häringsräucherei stellt B. J. Blommers als echt holländischen Localstoff dar; Lootsen und Matrosen, so recht gebeizt von der scharfen Seeluft, malt mit geistreich charakterisirendem Pinselfelchanon Verveer, so in dem vorzüglichen Bild „Die See-Invaliden“ aus dem Museum im Haag. Die Landschaft ist auf Haide, Wiese und etwas Wald, auf Baumgruppen, Bach und Mühle beschränkt und häufig mit Weidevieh staffirt; gelegentlich kommt auch die Canal-Landschaft hinzu. Alles von sehr tüchtiger und sicherer Technik, aber nicht von sonderlich individueller Naturauffassung. Besonders trat da William Koelofs, der bekannte Schüler Hendrik Backhuijsen's, mit seinen meisterlichen Landschaftsbildern hervor; dann J. G. Vogel, A. Mauve, Bilders, van Borselen, Maaten, Destrée, van Everdingen und J. B. Tom, der Letztere speciell mit Viehstaffagen und Thierstücken. Holländische Stadtansichten von eminentem Werthe (Zütphen, Noordwyk, Scheveningen) stellte S. L. Verveer aus, ebenso Bosboom und Springer vorzügliche Architekturen; van Heemskereck beherrscht mit Meisterfchaft die Gattung der Marine.

Die Schweiz hat sich auf der Ausstellung in einem eigenen Saale etablirt — nicht so ganz mit Recht, da ja die Kunst zu Lande selbst nicht im eigenen Haufe wohnt. Es gibt eine Anzahl namhafter, ja bedeutender Schweizer Künstler, kaum aber eine eigenöfliche schweizerische Kunst, die sich gleich der französischen und belgischen aus dem Landesbegriffe heraus ableiten ließe.

Da fertigt doch die Schule den allein giltigen Heimathschein aus, und jener der Schweizer Maler lautet meistens auf Düsseldorf, München, wohl auch auf Paris, sowie wieder die Tessiner Sculptur künstlerisch nach Mailand zuständig ist. Wie das dreisprachige Land, redet auch dort die Kunst in ebensoviele Zungen und Schulrichtungen. Bei all dieser Verschiedenheit gibt es aber doch etwas Hindurchwirkendes in ihr, einen gewissen Schweizer Grundcharakter, mit dem aber die Kunst mehr unbewusst ringt, als das sie ihn zum Ausdrucke brächte; es ist der trockene und derbe Positivismus der schweizerischen Sinnesart, der als ein eigentlich kunstwidriger Zug sogar den Künstlern selbst im Nacken sitzt und auch den höheren Intentionen ernüchternd sich heimischt. Die Holländer sind doch auch Realisten und dieß trotz den Schweizern; aber der große Unterschied in der holländischen Kunst ist der, das sie seit jeher nichts Anderes ausdrücken will, als diese Anschauung und Gesinnung, und der volkstümliche Realismus bei ihr ganz und gar in den künstlerischen Ausdruck übergegangen ist. Die Schweizer nehmen in der artistischen Production eine unbestimmte Stellung ein zwischen dem Industrialisn ihrer Lebenspraxis und dem Bischen aus Deutschland herstammenden Idealismus, von dem man immerhin etwas für die Kunst aufsparen zu müssen glaubt. Es ist so ein Parnas zwischen Fabrikschlotten. Der Widerspruch, der in die Darstellung nicht rein aufgehende Lebensinhalt bringt da gelegentlich das Langweilige und Trockene herein.

Die äußeren Kunstverhältnisse, ihre Existenzbedingungen zunächst, stellen sich in der Schweiz durchaus nicht günstig. Dr. Rob. Rüdý, der sie wohl kennt, sprach sich in einem trefflichen Feuilleton der „Presse“ (vom 29. Juli 1873) „Die Schweiz in der Kunsthalle“ folgendermaßen darüber aus: „Was die schweizerische Eigenart und ihre Gesinnung in Kunstfachen betrifft, . . . sieht es da, zumal in dem überwiegend deutschen Theile der Schweiz, sehr mißlich aus. Nicht nur, das sie ihr zwei bedeutende Factoren mehr oder weniger abgehen — ein in classischen

Studien gebildetes Beamtenthum und die der Kunstliebhaberei sich zuwendenden Rentiers — auch die übrigen Stände, die etwa von der Universität hervorgehen, sind mit der großen Majorität des Bürgerthums in der Ansicht einig, die schönen Künste seien brodloses Zeug . . . . Man hat zwar durch die Association zu helfen gesucht und die Kunstvereine haben manches Ersprießliche gewirkt, aber das Gesamtergebnis der Ankäufe zeigt sich doch nicht als ausreichend. Dazu kommt noch Eines: Die kläglich verbauerte katholische Kirche bestellt gar wenig, und für ihre geringen Bedürfnisse lieferten die beiden Deschwandens nach der Schablone ihre charakterlosen Madonnen- und Engelsköpfchen.<sup>4</sup>

So ist denn der schweizerische Künstler, auch abgesehen von der fremden Herkunft seines Schulzusammenhanges, der noch in anderen Umständen seinen Grund hat, meist nur ein Gast in seiner Heimath. „Er hat sich in fremden Schulen herangebildet und malt im Ausland und für das Ausland. Die vornehmen Namen, die man in der schweizerischen Abtheilung der Kunsthalle traf, sind alte Bekannte von deutschen Ausstellungen und von dem Pariser Salon — und es sieht ein wenig darnach aus, als ob sie nur aus Patriotismus einige kleinere Bilder hereingestiftet hätten, um das Heimathland sich würdig präsentiren zu lassen.“

Freilich gehört unter diese „kleineren Bilder“ keineswegs das bewunderungswürdige „Begräbnis in einem Dorfe des Schwarzwaldes“ von Benjamin Vautier; dieser Schweizer aus Lausanne, gegenwärtig ein Hauptrepräsentant des Kunstlebens in Düsseldorf, der lange schon „in der deutschen Kunst-Landsmannschaft nationalisiert“ ist, hat da seiner Heimath auf der Ausstellung einen gar bedeutenden Ehrenbesuch gemacht. Auch die zwei anderen Bilder Vautier's, „Consultation beim Advocaten“ und „Am Krankenbette“, gehörten zu den ersten Zierden des Saales. In gezierender Entfernung folgte ihm Conrad Grob aus Andelfingen (jetzt in München), der, so wie früher vom Schmiede-Ambos Hubert Salentin, aus der Schlosserwerkstätte zur Palette überging. Sein Maler, der auf der Studienreise im Dorfe ein Bauernmädchen abconterfeit, während sich die anderen weiblichen Familienglieder neugierig verwundert hinzudrängen, ist ein frisches und lebenswürdiges Bild. E. Stückelberg in Basel nähert sich mit seinem „Narciss“, seiner „Echo“ und der „Wahrsagerin“ den französischen Vorbildern bei feinem Talent, aber mancher Willkürlichkeit im Colorit. Ganz nach Frankreich gehört bekanntlich Charles Gleyre von Lausanne, als einer der namhaftesten, schulbildenden Meister der französischen Kunst. Es war eben eine landsmännliche Höflichkeit, wenn er sich diesmal mit dem Bilde „La Charmeuse“ bei den Schweizern einfand.

Die Geschichtsmalerei und das historische Genre tritt bei den Schweizern nur so nebenher auf und doch böte die eidgenössische Geschichte selbst hiezu einen reichen, nicht leicht zu erschöpfenden Stoffkreis dar. Auch käme dazu ein wesentlicher künstlerischer Vortheil: das Hereinwirken der landwirthschaftlichen Scenerie in die historische Action, das sich malerisch ebenso im großen Sinne verwerthen ließe, wie dies Schiller poetisch in seinem „Wilhelm Tell“ auf so unvergleichliche Art gethan. Aber unter allen Richtungen der Kunst ist gerade die historische am wenigsten praktisch und marktfähig, und die Schweizer sind eben praktische Maler. Auch kommen sie in der Fremde nicht allzu häufig dazu, patriotische Geschichtsmalerei zu treiben, von der z. B. die Polen unter allen Umständen nicht lassen. Nur was sich hievon für den genreartigen Gebrauch herrichten läßt, also die leichter behandelte Geschichtsepisode, findet da aufmerksamere Beachtung und Pflege. Auf der Ausstellung war das Schweizer Geschichtsgenre nach der Seite der humoristischen Charakteristik durch die „Kappeler Milchsuppe“ von Alb. Anker in höchst frischer und ansprechender Weise vertreten, der hier einen Anekdotenstoff aus dem einheimischen Reformationskriege mit glücklichem Griff benützte. Die Darstellung eines geschichtlichen Momentes von sentimental-pathetischem Gehalte wurde von A. Weckesser aus Winterthur (derzeit in Rom) in der „Segnung des

Alois Reding durch seinen Vater vor der Schlacht an der Schindellegi“ ganz verdientlich, aber mit einem nicht so rein zusammenstimmenden Eindruck versucht. Der „Auszug der Abgebrannten im Sabinerbilde“ von demselben Künstler ist ein ernstes, düster gehaltenes Bild, das sich mehr zur einheitlichen Wirkung zusammenfaßt. Der Züricher Arnold Corrodi in Rom interessirt sich dort für italienisch-historische Charakterscenen, weniger vom Standpunkte des Compositionsgehaltes, als des äußerlichen Arrangements und der coloristischen Wirkung, die sich ihnen abgewinnen läßt; so in seiner „Staatsaction im Dogenpalaste“, dann in einem anderen Bilde „Petrarca vor dem Könige von Neapel“, wo freilich der bedeutende Dichter und Gelehrte als ein gewöhnlicher theatralischer Declamator für den bekannten malerischen Modegebrauch benützt wird.

An verschiedenen Gaisbuben, verunglückten Gemsenjägern, englischen Touristen etc. vorbei, die ich früher unter den Genrebildern ohne besondere Verantwortung verschweigen durfte (nur die „Ingenieure“ und die „Botaniker“ im Gebirge von Raph. Ritz, vielleicht auch das „Aelplerfest im Appenzeller Gebirg“ von Rittmeyer verdient etwa in diesem localen Genre einige Beachtung) wenden wir uns sofort wieder zu einer Hauptzierde des Schweizer Saales, den Thierstücken von Rudolf Koller in Zürich herüber. Seine „Schweizeridylle“ das weidende Vieh auf der Alpe im Nebel, die „Herbstweide“ und „Pferdeschwemme“ sind sämtlich Meisterstücke in genauer Beobachtung der Thiernatur. Während Troyon z. B. feine Thiere, ohne es selbst mit dem Bau derselben allzu genau zu nehmen, mehr nur dem allgemeinen Habitus und der Bewegung nach naturwahr behandelt, zugleich mit nächster Rücksicht auf die malerisch zusammenstimmende Gesamtwirkung, um derenwillen er selbst in der Wahrheit des Einzelnen mancherlei nachgiebt: so ist Koller in der Charakteristik seines Weideviehs bis auf die Specialität der localen Race und Züchtung durchaus scharf und bestimmt; er individualisirt sein Rind, indess es der Franzose mehr nur gruppirt, da er auch hier zunächst in geistreicher Weise auf einen gewissen decorativen Eindruck bedacht ist.

Die Landschaft stellte, wie es sich bei der überreichen Anregung dazu im Herzen der Alpenwelt von selbst versteht, den ansehnlichsten Beitrag zu den gerade 100 Nummern, deren die Schweizer Ausstellung an Oelgemälden zählte. Soviel ich mich erinnere, schien die Wage des Bedeutenderen nach der Seite der französischen Schweiz, namentlich der Genfer Maler hin auszufallen; freilich hatte von den Deutschen einer der hervorragendsten Meister, Steffan, bei den Münchenern ausgestellt. Unter den Alpenlandschaften sind wohl in erster Reihe die von Gustav Costan in Genf „Herbstlandschaft“ und „Schneesturm“ zu nennen; Diday brachte in meisterhafter Färbung den Aquäduct von Frejus und den „Salève bei Sonnenuntergang“, Alb. Lugardon die „Engtleralpe“ mit weidendem Vieh, Fr. Zimmermann (ebenfalls wie die Vorgenannten in Genf) „einen Sonnenuntergang am Genfer See“ und das „Arvethal“. Zu diesen Künstlern gefellte sich zunächst Louis Jacottet aus Echallens, mit seinem „Handeckfall“. Die herrliche italienische Landschaft von Arthur Calame „Strand am Mittelmeere“ — neben Costan's Bildern unstreitig das Beste im Landschaftsfache, was die Schweizer Ausstellung bot — zeigt den hochbegabten Sohn im vollen künstlerischen Erbe seines genialen Vaters. Das Landschaftsbild aus Italien war sonst noch durch die wohlgestimmten, naturwahren Bilder von Hermann Corrodi aus Zürich, „Pinienwald in den Maremmen“ und „Ninfa in den pontinischen Sümpfen“ vertreten; in dem sorgfamen Studium der Localstimmung der italienischen Küsten-Sumpflandschaft der richtige Gegensatz zu der einheimischen gefunden Alpenluft, die sonst in den anderen Bildern des Saales vorherrschte. Auf der Seite der Landschaftsmaler aus der deutschen Schweiz stünde noch Carl Bodmer in Zürich, der zwei duftige Waldstücke, „Fuchshöhle“ und „Waldwiese“, ausstellte; Möller in Winterthur mit einem „Föhnwetter am oberen Reichenbach“ und einem „Herbstwetter am

Wetterhorn“ u. A. Noch wäre eine Gebirgslandschaft von Aug. Berthoud in Interlaken mit der ergreifenden Staffage des toten Gemsjägers rühmend zu erwähnen; unter den Aquarellen endlich die vorzüglichsten italienischen Ansichten: „Vico“, „Sorrent“, „Castel Gandolfo“ und „Campagna di Roma“ von Sal. Corradi dem Vater.

Von russischer Malerei als Ausdruck einer selbstständigen einheimischen Schulentwicklung kann noch nicht die Rede sein, wie überhaupt nicht bei der Kunst der slavischen Völker. Die nationale Prägung tritt wohl deutlich genug hervor, aber mehr nur stofflich, in der Wahl und Auffassung der Gegenstände, nicht der Form nach, als eigentlicher nationaler Kunstcharakter. Ein eifriges Streben gibt sich wohl durchaus kund: die Russen stehen so recht im Stadium des künstlerischen Wollens, das sich freilich ungleichmäÙig äußert, und bei einem schwankenden, hie und da ins Naive und Rohe zurückfallenden Geschmacke oft zu seltsamen artistischen Kunstgebungen führt. Gelehrigkeit und Anregbarkeit in Kunstfachen theilen die Russen mit den Polen, obgleich die letzteren ein noch höher entwickeltes, beweglicheres Kunstnaturell haben; in der artistischen Emigration in München, in Paris, in Brüssel gibt es immer wieder irgend ein eminentes polnisches Talent, das die Schule ziert und zugleich mit einem eigenthümlichen individuellen Zuge heraustritt. Wenn übrigens die Polen nicht vermeiden, über ihre politische Theilung leidenschaftliche Klage zu führen, so wäre eine artistische Theilung Rußland nach den Schulen, wo die einzelnen Künstler etwas gelernt, eine wahre Wohlthat, selbst für die eigene Selbsterkenntnis und Orientirung der russischen Kunst über sich selbst. Es bleibt nicht aus, daß, wenn man Kunstwerke bloß nach einem politischen Begriffe vereint — wie dieß in dem russischen und bei uns ebenso in dem ungarischen Ausstellungslocale der Fall war — immer das stoffliche Interesse über das ästhetische vorwiegen wird, das Dilettantische sich dann ganz unbefangenen neben das künstlerisch Gereifere stellt, selbst die schulfremde, wild aufgeschlossene Malerei zwischendurch unter diesem oder jenem Vorwande sich mit herzudrängen darf. Der Gesamteindruck wird unter solchen Umständen nur ein beunruhigend bunter und verworrener sein, ja bei allem Vortrefflichen, das der Einzelbetrachtung entgegentritt, im großen Ganzen — warum soll ich den harten, aber wahren Ausdruck zurückhalten? — doch ein halb barbarisches Aussehen erhalten. Damit will ich der Anerkennung, die dem Einzelnen im vollen Maße gebührt, nicht im Geringsten entgetreten. Was zunächst die historische Malerei betrifft, so zeigen da die Russen völlig den ehrgeizigen Drang des Sturm- und Drangwesens in der Kunst, ganz direct auf die bedeutenden, oder richtiger, auf die ungewöhnlichen Stoffe loszugehen, und je ungewöhnlicher und seltsamer diese sein mögen, um so besser. H. J. Semiradky's großes Bild „Die Sünderin“ nach Totstoj's gleichnamigem Gedicht ist dafür gleich das bezeichnendste Beispiel. Ein Christus in so fremdartiger Uebertragung aus dem Evangelischen ins Russisch-Novellistische übersetzt, ihm gegenüber die Opernfigur der eleganten Sünderin, eine pikantere Magdalena in einem dramatisch gespannten Moment — dieß Alles zusammen ist eine harte Zumuthung für unsere Empfindung, die sich da kaum zurechtfinden kann. War es schon ein Mißgriff des Dichters, auf die evangelische eine moderne Legende zu pflanzen, so ist es ein noch größerer von Seite des Malers, so etwas darzustellen. Uebrigens hat Semiradsky, wenn man von dem Verhältnisse zum Gegenstande absieht, ein coloristisch glänzendes Bild geliefert; es besitzt etwas von dem modern französischen Reiz, ist von effectvoller, allerdings theatralischer Anordnung der ganzen Scenerie und geschickten Berechnung der malerischen Wirkung des Sonnenlichtes auf die Mauerflächen und Figuren. Waffili Wereschtagin malte ein Stück drakonischer Kirchenjustiz aus der Zeit der strengsten Zucht: Ein Mönch wird wegen seiner Habgier nach dem Straftheile Gregor's des Großen mit seinem Geldbeutel lebendig begraben. Wieder ein ganz seltsames, ja gruseliges Thema, aber sehr gut gemalt und com-

ponirt, mit bedeutenden Köpfen und Gestalten. Aus der russischen Sage brachte uns derselbe Maler den Helden Dobrynja; aus der neueren russischen Geschichte Nicolai Gay einen „Peter den Großen und Carewitsch Alexis“, den Letzteren mit einem ganz confiscirten Prinzengefichte, niedergedonnert und doch dabei unverbeßerlich. In der monumentalen Richtung der Malerei waren Theodor Bruni's Cartons zu den Fresken in der Isaakskirche im höchsten Maße beachtenswerth: ein durchaus interessanter Versuch, für den religiösen Gegenstand im Sinne der griechisch-russischen Glaubensempfindung und doch zugleich nach den Anforderungen der edleren Kunst einen stilistischen Ausdruck zu finden, ohne im Geringsten nach Art der alten Ikonostasen-Heiligen zu archaisiren. Beinahe glaubten wir da eine freie russische Uebersetzung der Compositionsweise von Cornelius vor uns zu sehen.

Nebenbei fanden wir auch ein Stück gemalter ethnographischer Ausstellung in dem russischen Saale: z. B. eine „Zigeunerin“, dann ein „mordwinisches Mädchen“, ferner die russischen Sectirer „Duchoborzi“ von Alexius Charlamoff; eine „Frau aus dem Gouvernement Kursk“ von Gregor Sfedoff, vorwiegend Costümstudie; „wandernde Bettler“ von J. M. Prianiſchnikoff; endlich, vor Allem charakteristisch, aber für den Culturmenschen nichtsweniger als erfreulich, die „Barkenzeher an der Wolga“ von Elias Riepin. Macht es an sich schon keinen erhebenden Eindruck, die Pferde Arbeit des Schiffziehens von keuchenden Menschen verrichten zu sehen, so wird derselbe doppelt deprimirend, wenn man diese Kerle mit den wirren ins Gesicht schlagenden Haaren, mit den stumpf-brutalen Zügen näher durchmußert. Inmitten des intensiven Sonnenglanzes, der über der breiten Wasserfläche und dem trockenen Uferboden brennt, tritt die wildfremde, barbarische Gruppe in beunruhigender greifbarer Nähe an uns heran. In der energisch wiedergegebenen, sonnigen Haltung, wie in der Charakteristik der Figuren ist das Bild übrigens ganz vortrefflich.

Einen Blick in die russische Volksseele, Schilderungen aus dem Leben und Treiben des Volkes nach der gemüthlichen oder humoristischen Seite hin gaben uns mehrere echt nationale Genremaler von gutem Aug' und frischer Auffassung. Zunächst Constantin Makowsky in einem großen Bilde, die „Butterwoche in Moskau“, einem völligen Compendium des Straßenlebens dafelbst bei festlichem Anlasse, mit einer Reihe scharf bezeichneter Typen durch alle Classen der Gesellschaft hinab; dann Wladimir Makowsky in einigen nicht minder verdientlichen Genrebildern: „Knöchelspielende Bauernjungen“, „Empfangszimmer eines Arztes“ und „Die Nachtigallenliebhaber“. Zwei Kinderbilder von Carl Huhn in Petersburg — wohl keinem Russen — „Kinder und Kätzchen“ und „Das kranke Kind“ — sind eben so gemüthlich anziehend, als fein behandelt.

Von kriegerischen Darstellungen enthielt die russische Abtheilung einiges Vorzügliches. Zunächst Alexander Kotzebue's großes Gemälde „Avantgardengefecht bei Karfula in Finnland 1809“. Der dargestellte Kampfmoment — die Russen haben eine von dem Feinde schon theilweise in Brand gesteckte Brücke forcirt, während dieser, hinter langen Verhauen verschanzt, sich zum letzten Kampfe sammelt — ist geistreich und lebendig vergegenwärtigt, die Behandlung der Soldatengruppen trotz der wenig kleidamen Adjustirung jener Zeit von großem malerischen Reiz; zugleich gefellte sich dazu der merkwürdig wahre Localton des Ganzen, der nach Fr. Pecht's eingehender Schilderung dieses Bildes uns so ganz „den Charakter jener zerstreuten Kämpfe in einem menschenarmen, öden, aus Seen, Sümpfen und nackten Felsen bestehenden Lande zeigt und uns das Rauhe, die düstere Dürftigkeit dieser nur mit Wasser und Steinen gesegneten Natur, sowie das Schreckliche eines Kampfes in solch' unwirthlicher Gegend auf's Deutlichste anschaulich macht.“ Von Bogdan Willewalde waren drei Schlachtbilder (von Grochow, Bronnizi, Gravelotte) ausgestellt; kleine Cabinetsstücke meisterlicher Bataillenmalerei, von feinsten, fast allzu zierlicher Durchbildung. Peter Grufinsky gab eine sehr charakteristische Episode aus dem

russischen Kriegsleben mit Talent wieder: „Kaukasische Bergbewohner, beim Herannahen russischer Truppen ihr Dorf verlassend“.

Noch wären Johann Schifchkin's geistreiche und originelle Federzeichnungen zu erwähnen, dann von Landschaften E. Dücker's Strandbild, ferner von Alexius Bogoljuboff ein „Eisgang auf der Newa“ und „Die große Rhede in Kronstadt“, um auch nach dieser Seite hin die flüchtige Ueberschau der russischen Exposition zu vervollständigen. Einige Polen aus Wilna und Warschau haben ebenfalls bei den Russen ausgestellt; so Ignaz Korwin-Milewski, der in zwei Bildern polnische Juden beim Gebet, wie es scheint, mit sehr richtiger Beobachtung schilderte: ein Vorwurf allerdings, in dieser Art der Auffassung mehr bezeichnend als anziehend. Uebrigens treffen wir die Polen auch hier zu meist auf dem Boden nationaler Geschichtsmalerei, den sie mit Vorliebe pflegen, obgleich mit der patriotischen Gefinnung da nicht immer, wie bei Matejko, auch das Talent gleichen Schritt hält. So malte W. Gerson in Warschau einen „König Sobiesky, der in Willjanow Bäume pflanzt“, und noch einen zweiten polnischen Stoff, „Keisut und Witold, Jagello's Gefangene“; ein beachtenswerthes Bild dieser Richtung brachte noch ein zweiter Warschauer mit einem deutschen Namen „Stanislaus, König von Polen, die Künstler empfangend“.

Unter den skandinavischen Staaten fand sich Dänemark mit 83 Gemälden ein. Die Bilder der Professorin Elifabeth Jerichau-Baumann — 15 an der Zahl — bildeten da wieder eine kleine Specialausstellung für sich. Es war immerhin interessant, die künstlerische Thätigkeit dieser in früheren Jahren vielbesprochenen Malerin so in einem gewissen Zusammenhange zu überblicken und von einer größeren Wandfläche, wo die Bilder nebeneinander hingen, gleichsam ablesen zu können.

Außer dem von Paris her bekannten Gemälde „Die Schiffbrüchigen“, welches im Centralsaal hing, waren in der dänischen Abtheilung folgende Bilder von ihr ausgestellt: „Christliche Märtyrerinnen in den Katakomben“, „Mutterfreude (Capri)“, „Hirt von der Akropolis“, „Mädchen von Hymettos“, „Fellah“, „Auf den Gräbern von Memphis“, „Zulma, die Favoritin“, „Ein dänischer Fischer mit feinem Kinde“, „Zwei Mädchen aus dem Foundling-Hospital“, „Liebesworte“, „Amerika“, „Ein Meerweib“, „Porträt der Königin Olga von Griechenland“, „Porträt des Professors Jerichau“.

Wir hatten da so ziemlich die Richtungen ihrer Kunstthätigkeit beisammen: die Stoffe von ernstem Gehalte, wo denn in der That „Die Schiffbrüchigen“ von ergreifender Wirkung sind; die mit einem gewissen großen Sinne erfassten Genrefiguren aus Italien, Griechenland und Egypten, die Schilderungen aus dem dänischen Volksleben, die mythisch-allegorische Gattung und schliesslich das Porträt. Ich weiß nicht, zu welcher Zeit alle einzelnen Bilder gemalt sind, jedenfalls ist die Manier und Technik nicht mehr vom jüngsten Datum. Eine entschlossene Kräftigkeit und markige Auffassung geht entschieden hindurch — nebenher aber auch eine gewisse Schärfe und Trockenheit. Das Urtheil Dr. Ad. Görling's in seiner Geschichte der Malerei zeigte sich diesen Bildern gegenüber als richtig und zutreffend: „Ihre Leistungen zeichnen sich durch eine für ihr Geschlecht feltener bis zur naturalistischen Unschönheit gehende Energie und Kühnheit der Charakteristik aus, die dort am unangenehmsten auffällt, wo sie in das Gebiet der Allegorie hinübergreift.“ Von dem Letzteren konnten wir uns auch diesmal überzeugen. Wir vermisten den weiblichen Zug in den Bildern der Künstlerin, die durchaus wie strenge, ja harte Mannesarbeit erschienen. Es ist so, als ob das ganze Verhältniß der bedeutenden Frau zur Kunst mehr in dem Willen, als in der Empfindung sich wirksam zeigte, und doch liegt in der letzteren die eigentliche Macht des Weiblichen in der Kunst, sowie im Leben.

Sonst bot die dänische Ausstellung neben einer Reihe tüchtiger Leistungen, die von einer gewissenhaften und nach verschiedenen Seiten hin gepflegten Kunstübung Zeugniß gaben, nicht viel des besonders Eigenenthümlichen und Charakte-

ristischen; der „Fangetanz der Eingebornen in der dänischen Colonie Godthaab“ von Carl Rasmussen gehört da höchstens zu dem Absonderlichen. Sehr anziehend durch ergötzlichen Humor, wie durch treffliche technische Behandlung waren die Genrebilder Professor Carl Bloch's; zunächst das am Kochherd eingeschlafene, vom Feuerchein beleuchtete Dienstmädchen, sein „Fischerknabe“ und drei sehr lustige Capucinaden: „Der taube Mönch“, „der Capuciner mit Zahnschmerzen“ und „der Frater Küchenmeister, der Hühner rupft“. Die Marine, sowie die Fjord- und Küstenlandschaft war durch C. Sörensen, A. Melbye, G. Libert, G. Groth, Chr. Eckardt sehr stattlich vertreten; einen Blick in Scenerie und Volksthum von Island gewährte Professor H. Schiött („Ein Sagalefer in einer isländischen Bauernstube“, „Ansicht von Tingewalle“), fügte aber freilich in dem Bilde „Braga und Idun“ etwas conventionelle nordische Mythologie hinzu.

Eine weitere Probe derselben wurde uns in der schwedischen Abtheilung (die nebenbei bemerkt nur 43 Bilder enthielt) gleich in großem Format in M. Winge's Gemälde „Der Kampf Thor's mit dem Riesen“ geboten. Es ist kaum möglich, die nordischen Götter aus den Nebeln, in die ihre Gestalten längst zerfließen sind, in bestimmten künstlerisch brauchbaren Umrissen wieder hervorzuholen. Ein Versuch dieser Art führte höchstens zu einem kalten und leeren, decorativen Phantasiestücke wie eben hier. Graf Georg v. Rosen in Stockholm treibt, wie es scheint, mit Vorliebe schwedische Specialgeschichte im Bild; von ihm war ein „König Erich XIV.“ in einer nicht klar gestellten Situation, und „Herr Thüre Jonsson, vom Reichstage zu Westerås zurückkehrend.“ Pecht sah dies in dem erstgenannten Bilde, der wahnsinnige König solle von einem Geistlichen zur Unterscheidung einer Abdication genöthigt werden; A. W. Ambros fand darin die Verweigerung der Unterzeichnung eines Todesurtheiles. Ich habe mir weiter nicht die Mühe einer bestimmten Ansicht über die Situation des Bildes genommen; nur die Verrücktheit des Königs, sowie die Unzulässigkeit des so gefassten Moments für die richtig erwogene künstlerische Darstellung möchte ich keinen Augenblick bezweifeln. Ein Genrebild von Fagerlin, dann drei solche von Jernberg („Markttag“, „Vorbereitungen zum Festmahle“, „12 Uhr“) waren von frischer und erfreulicher Wirkung; ein heiteres und charakteristisches Volksbild aus heimatlichem Land war aber insbesondere „Eine Hochzeit in Blekinge“ von Nordenberg, der gleich den beiden zuletzt genannten Künstlern in Düsseldorf lebt.

Die hervorragenden Landschaftler unter den Schweden, den Genremaler A. Tidemand, welcher als Professor in Düsseldorf wirkt, dann die Landschaftsmaler aus der norwegischen Kunstgenossenschaft daselbst habe ich bereits an anderer Stelle mit der Malerei des deutschen Reiches mitbesprochen; dorthin gehören auch diese Künstler nicht nur der Schule und Richtung nach, sondern in mehreren Fällen auch durch einen langjährigen Wirkungskreis. So leben von den 29 Malern, die zusammen mit 69 Bildern die norwegische Abtheilung beschieden, nur 12 in der Heimath; und zwar in Christiania: Eckersberg, v. Hanno, Morten Müller, Amaldus Nielsen, Ed. Skari, J. Thurmann, Chr. Wexelsen; in Bergen: A. Askewold, Frants Boe, A. Rasmussen, J. Lofsting; in Stavanger: Benetter.

In Düsseldorf verweilen allein zehn von den Norwegern, die ausgestellt haben: A. Tidemand, L. Munthe, N. B. Möller, A. Normann, K. Lorek, Jacob Schive, Herm. Schauche, Vinc. Lerche (der das Aquarell mit einer Reihe trefflicher Architekturstudien aus dem Drontheimer Dom, der Marienkirche in Bergen, dem Dom von Roeskilde u. s. w. vertrat), Sophus Jacobsen und E. Bodom; in Karlsruhe finden wir außer Professor H. Gude noch Johann Nielsen, Frithjof Smith, Otto Sinding, And. Difen; in München lebt Knud Baade, in Paris der Schlachtenmaler P. N. Arbo. Es ergibt sich aus dieser einfachen Zusammenstellung von selbst, daß wir die norwegische Kunst außer Lande, und zwar zunächst in Düsseldorf

aufzufuchen haben, da auch die Meisten derjenigen, die wieder in der Heimath thätig sind, von dort ihre Kunstbildung herleiten.

Wir wären nun mit der rückblickenden Umschau in der Kunsthalle der Weltausstellung so ziemlich zu Rande, so weit wir da ins Volle greifen konnten und die nöthigen Anhaltspunkte zu einer instructiven Gruppierung der Kunsterscheinungen, zu einer vom Einzelnen ins Allgemeine hinübergeführten Betrachtung sich uns ergaben. Das blos Vereinzelte und Zerstreute, das sich nicht zum Gesamtbilde eines bestimmten Kunstzustandes in deutlich erkennbare Beziehung bringen liefs, lag aufer der Aufgabe dieser Besprechung. So auch z. B. die Bilder, die im spanischen Pavillon in wahlloser Zusammenstellung vereinigt waren.

Neben einigen gröfseren Sachen von höherer künstlerischer Richtung überwog da entschieden die kleinere Bilderbagatelle, zum Theile von verdächtigem dilettantischen Aussehen. Manche Bilder, wie Mercada's „Tod des heiligen Franz von Assisi“, ein „Seneca, nachdem er sich die Adern geöffnet“ von Dominguez, „Johanna die Wahnsinnige“ von Valles etc., dazu einige tüchtige Architekturen würden nähere Betrachtung verdienen; da mir aber die letzte Pariser Weltausstellung fremd blieb, wo sich die Spanier angeblich besser präsentirt haben sollen, ich auch sonst nie eine gröfsere Anzahl von modern-spanischen Werken beisammen gesehen habe, so weifs ich in der That nicht Bescheid, in welchem Kunstzusammenhange da auch das wenige Bessere steht. Dagegen könnte die artistische Verwilderung, die bedenkliche Zuchtlosigkeit in der Wahl der Motive, im Vortrage und der Technik, wie sie sich in den kleinen Genrebildern von der Strafe und aus dem Volksleben, in den Landschaften und Stilleben kundgab, zu ganz unerfreulichen Schlüssen über den gegenwärtigen Kunstzustand in Spanien führen, wenn wir wirklich dieses Ausstellungsmaterial als typisch und bezeichnend anzu sehen hätten. — Griechenland zeigte sich in der Sculptur jedenfalls interessanter und bedeutfamer, als in der Malerei; die rumänische Bildergruppe, abseits im Industriepalaste, gefesse ich nicht näher beachtet zu haben. Was von Amerika herüber kam, gehört eben auch nur zu dem Vereinzelten, zu dem zufällig Eingetroffenen; aus Brasilien war nur ein „historisches Gemälde aus dem Kriege mit Paraguay“ da, ein roh hingeworfenes, tapetenartiges Bataillenbild; immerhin ein merkwürdiges Exempel, wohin eine ganz isolirte Kunst gelangen mag. Aus Nordamerika gab es etwa ein Dutzend Gemälde auf der Ausstellung. M. Waterman aus dem Staate Rhode Island hat einen „Gulliver in Lilliput“ grofs gemalt; es ist dies ein Stoff, der, wie alles Phantastische der Art, wohl dem Aquarell, nicht aber dem Oelbilde zuzuweisen ist. Das Bemerkenswerthe, was die Kunsthalle von amerikanischer Kunst aufzeigte, waren wohl die Landschaftsbilder von Albert Bierstadt in New-York im Centralsaale: „Der Smaragdteich in den weissen Bergen von New Hampshire“ und noch eine zweite grofse Landschaft aus Amerika. Bei einem gewissen prospectartigen, beinahe decorationsartigen Aussehen imponirten diese Bilder durch eine grofse Scenerie und eine umfassende Weite der landschaftlichen Anschauung.

Ich schliesse nun diesen Bericht, nicht ohne die Beforgnifs, dafs bei der verspäteten Abfassung desselben und meiner nicht eben vollständigen Orientirung in Kunstfachen sich manche Irrthümer im Detail eingefunden haben dürften, die der kundige Leser berichtigen und entschuldigen mag. Vielleicht wird er aber wenigstens mein redliches Bestreben wahrnehmen, einer nicht frei gewählten Aufgabe nach Möglichkeit gerecht zu werden, und überall doch die Hauptlinien der gegenwärtigen Kunstentwicklung nachzuziehen, soweit ich sie wie in punktirten Andeutungen in dem überreichen Bildervorrathe der Ausstellung wahrzunehmen glaubte.

# D I E S C U L P T U R .

(Gruppe XXV.)

Bericht von

J O S E F L A N G L .

## Einleitung.

Es dürfte wohl überflüssig sein, hier weitläufiger voranzuschicken, welche Rolle die Sculptur in der Culturgeschichte von den Dämmerungen vorhistorischer Zeiten an bis zur Gegenwart gespielt hat: aller Welt stehen die Denkmale aus verwichenen Jahrtausenden, von der Hand der Wissenschaft geordnet, vor Augen, und aller Welt ist darin der allmälige Stufengang unseres Wissens und Könnens in greifbaren Bildern dargelegt. Reflexe des politischen, religiösen und socialen Lebens; treten uns in markigen Scenen selbst noch aus jenen Epochen entgegen, von denen kein geschriebenes Blatt die Zeit bewahrt hat, über die jede Tradition schweigt. Steine erzählen uns im Nilthale ein Culturleben, das vor 4000 Jahren dort in höchster Blüthe stand; Steine schildern uns aus unbekanntem Zeiten die Gedankenwelt der Hindu, und wieder nur Steine begegnen uns in den Ebenen Mesopotamiens, an den Ufern des Euphrat und Tigris, dort in der Wiege des allmäligen nach Westen sich weiter entwickelnden Culturzuges, in dessen Strombette wandernd wir dann auf griechischem Boden die bildende Kunst, in ihrem höchsten Triumphe strahlend, als Spiegelbild einer neuen idealen Welt entfaltet finden. Wir lesen in Bilderwerken die Blüthe und den Untergang des Griechenvolkes; sehen in ihnen die Macht Roms auf- und niedergehen und begleiten das Christenthum, von seinen primitiven bildlichen Darstellungen der ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung an bis zur Glanzzeit seiner Aera im Cinquecento. In dem Zeitalter der Klärung und Läuterung der Weltanschauung, in welchem der Begriff des modernen Staatslebens aus dem beschränkten mittelalterlichen Gemeinwesen, durch weltgeschichtliche Fügungen begünstigt, sich zum Leitstern der Freiheit des Geistes formulirte, fallen dann der Kunst die Fesseln, die bis dahin eine verknöcherte Scholastik um sie gebunden, und die individuelle Phantasie gelangt zur Herrschaft über die Traditionen. Von den Classikern wird der Staub der Vergessenheit geschüttelt und in ihrem Geiste in den Darstellungen der Natur näher getreten; es werden an der Hand der Wissenschaft ihre Räthsel zu lösen gesucht, und ihre Reichthümer an Schönheiten dem Auge wieder geoffenbart. Gegen die Reaction des XVIII. Jahrhunderts, die im Barockstile, dem verwilderten Dialekte der Renaissance, ihren künstlerischen Ausdruck fand, wurde von einem Winkelmann, Lessing, Goethe etc. mit denselben Waffen zu Felde gezogen, mit welchen zur Zeit die Wiedererweckung der Kunst durch die Medicis durchgeführt worden: die hellenischen Vorbilder wurden wieder zu Regulatoren der verirrteten Tendenzen.

Die Ländergrenzen find auf dem Boden der gegenwärtigen Culturwelt nicht mehr wie im Alterthume unwegfame Gebirgszüge, Meere oder Wüften; die Linien, welche die Diplomatie auf dem Erdglobus zieht, fallen nicht immer mit jenen zufammen, welche einheitliche Völkerftämme oder Nationen umgrenzen; überdies umfchließt durch den Aufschwung der Verkehrsmittel, denen kein Berg zu hoch, kein Meer zu weit ift, alle Völker das Band der geiftigen Verbrüderung, fo dafs Wiffenfchaften und Künfte heute weniger nationalpolitifchen, als vielmehr kosmopolitifchen Intereffen zu dienen berufen find. Die Zeit ift um, in der Völker die Kunst ihr charakterifirendes Eigenthum nennen konnten; den Nationen der Gegenwart fehlt dazu einerfeits jede tiefere religiöfe Begeiferung und andererfeits die nothwendige Ifolirtheit. Diefes Aufgehen in gemeinfchaftlichen Tendenzen nahm wohl feinen Anfang fchon in der Renaiſſance, war aber zur Zeit noch in Italien, feiner Geburtsftätte, zu fehr unter dem Schirme des Katholicismus, als dafs ein nachhaltiges Echo in den anderen Culturländern erklingen wäre; erft als die geiftigen Freiheitskämpfe auf deutschem Boden fich vollzogen hatten, erft als die Kunst fich den Verirrungen der Barockperiode entwand, konnte fie allerwärts vorurtheilslofer einem gemeinfchaftlichen Ziele zufteuern.

Die Ideenwelt ift eine gröfsere geworden; die Phantafie der Künftler ift nicht mehr an bestimmte gemeffene Kreife gebunden; neben einem Schatze glanzvoller Poesien fteht ihr die Gefchichte mit ihren reichen Bildern und das unmittelbare Leben der Gegenwart zu Gebote, Motive zur Darftellung zu wählen. Das Schaffen folgt der individuellen Infpiration; die Kunstproducte find die reinen Reflexe des Empfindens und die Natur, der Urquell alles Schönen, ift zum alleinigen Vorbilde der Darftellung geworden.

Die Kunst ift von diefem Standpunkte aus wohl wieder der Spiegel des Zeitalters, vorläufig des Zeitalters des Mannigfachen. Was das Nationale in der Kunst betrifft, fo ift es mehr das Perfönliche, Individuelle des Schaffenden, welches allerdings von Zonen und Sprachftämmen abhängt und in Bezug auf das Stoffliche und auch auf die Formgebung gewiffe Charakteriftiken innerhalb bestimmter Territorien zeigt: keineswegs aber ift es von der Zukunft mehr zu erwarten, dafs irgendwo die Kunst ausschließlichsich politifchen oder religiöfen Zwecken unterordnen wird.

Steuern wir alfo der vollen Freiheit in Bezug auf das Stoffliche entgegen und fetzen als unbedingte Nothwendigkeit diefer Freiheit den Realismus in der Formgebung voraus, fo ift es die wichtigfte Frage für die Gegenwart, in der fich diefer Umfchwung vollzieht; welchen Einfluß hat der Classicismus (hier in der Plaftik), von dem zu Anfange diefes Jahrhunderts ausgegangen wurde, auf die Productionen bis zur Gegenwart genommen, welcher Nachklang ift bei den Haupt-Kunſtvölkern (den Deutſchen, Franzoſen und Italienern) in der unmittelbaren Naturnachahmung noch wahrnehmbar, und welche Charakteriftiken treten in Bezug auf die Wahl der Vorwürfe bei den einzelnen Nationen und im Allgemeinen zu Tage?

Die Weltausftellung 1873 illuſtrirte in umfaſſender Weiſe den gegenwärtigen Stand der Anſchauungen und die beſtehenden Tendenzen. Der Berichtſtatter hat denn feine Aufgabe von dem oben bezeichneten Standpunkte aus aufgefaßt und verſucht im Nachſthenden ein Bild des Schaffens der Gegenwart in der Sculptur zur Beantwortung jener Fragen zu geben. Die Maſſe des Vorhandenen liefs es wohl nicht zu, bei dem gemeffenen Raume hier jedes Einzelne der Befprechung zu unterziehen; es wird jedoch genügen, die wichtigſten charakterifirenden Werke in näherer Beleuchtung hervorgehoben zu haben.

Vorauszuſchicken ift hier nur eine kurze Bemerkung über die Art und Weiſe der Aufſtellung der Sculpturen auf der Ausftellung ſelbſt. Sie, als die Edelſte unter den Künſten, als die Blüthe menſchlichen Schaffens und jedweder Thätigkeit, die uns über das reale Alltagsgeſchäft zu idealen Kreiſen emporhebt, hätte doch bei einem internationalen Feſte, wie es in nie dagewefenem Glanze

sich in den Praterauen vollzog, die bevorzugteste Rolle spielen sollen, die schönste Schale hätte den edelsten Kern erwarten sollen; denn weitaus mehr als die Malerei bedarf das plastische Werk einer stimmungsvollen Umgebung und einer wirkungsvollen Beleuchtung, da ja nur Formen sprechen und in der Linien-schönheit allein die Intention des Künstlers zum Ausdruck gelangt; in diesem Punkte ist denn die Sculptur auf der Weltausstellung 1873 übel weggekommen. Für alles Andere fand der Besuchende zweckmäßige Räume, Pavillons etc., nur der Plastik war kein Plätzchen gewidmet, wo sie sich im Zusammenhange hätte entfalten können und ihre Werthschaft zur Geltung gekommen wäre. Vieles von ganz Bedeutendem ging dem Gros des Publicums dadurch verloren und spielten plastische Kunstwerke überhaupt mehr die Rolle des Decorativen, als die einer selbständigen Bedeutung auf der Weltausstellung. Die Marmorarbeiten der Italiener fand man in der Industriehalle an allen Ecken und Enden bei äußerst zerstreuem Hintergrunde und in meist ganz wirkungsloser Beleuchtung. Die wichtigsten Werke der Franzosen waren in den Sälen der Malerei in der Kunsthalle untergebracht, wo sie vielfach total vom Oberlichte geschlagen wurden und überdies durch Goldrahmen und Farben im Hintergrunde jeder ruhigen Betrachtung entzogen waren. Die besten Gegenstände, die überhaupt von der deutschen Plastik sich vorfanden, waren vor dem West- und Südeingange postirt, wo sie den aus- und einwogenden Massen nur im Wege standen und den Tag über Sonnenlicht hatten.

Nur Weniges der österreichischen und schweizerischen Plastik war in den östlichen kleinen Nebensälen der Kunsthalle einigermaßen genießbar placirt.

Ganz verloren gingen begreiflicherweise die Bildwerke, welche in dem eigenthümlichen Clair-obscur der Rotunde sich der Welt zu präsentiren hatten.

Es war zu bedauern, daß, während gerade in der Gegenwart die Träger des Humanismus am regsten daran arbeiten, den Kunstsin im Volke durch Museen, Sammlungen, Schulen etc. wieder zu beleben, es in der Ausstellung im Prater veräußert wurde, darin anregend zum Verständnisse des Schönen in der Form zu wirken, was doch mit wenig Mitteln hätte bewerkstelligt werden können. Werden doch, seit die Malerei sich vollends dem Realismus zugewendet hat und in den Seelenschilderungen ihre Triumphe feiert, leider die Sympathien für die Plastik im Publicum immer geringer und noch immer läßt eine Erziehung des Geistes für das Edle im Raume an unseren humanistischen Bildungsanstalten auf sich warten; Perikles wird noch immer ohne Phidias in der Geschichte geschildert, das XV. und XVI. Jahrhundert tradirt, ohne nur die Namen zu erwähnen, die für alle Zeiten mit goldenen Lettern in der Kunst- und Culturgeschichte prangen, unvergänglicher als manche Heldenscala, mit der das Gedächtniß unserer Gymnastien gequält wird.

### Rückblick.

Wenn die Griechen die Formen der Natur unbewußt nach gewissen Gesetzen in eine strengere Tektonik setzten und darin ihre Götterideale zu personificiren suchten, so folgten sie wohl zunächst dem Geiste ihrer Mythen, in welchen ja nach ähnlichen Gesetzen das Reale ins Wunderbare, Uebernatürliche umgesetzt erscheint — als Potenz des wahrgenommenen Schönen. Auch als das philosophische Denken sich gegen das leere Dahinleben in den hergebrachten Vorstellungen auflehnte, als dem vorgeschrittenen Bewußtsein in der Kunst Befriedigung geschaffen werden mußte und Phidias in vollster Freiheit seine Gestalten in Marmor schuf, blieben es noch bestimmte tektonische Normen, nach denen die Naturformen höher gestimmt wurden, als sie das Leben begegnen liefs. Dem Geheimnißvollen der menschlichen Natur wurde in der Erscheinung nicht näher zu treten versucht; fremd blieb der Kunst noch die Scala feelifcher Affecte und das Kunstwerk hielt sich in seiner Bedeutung noch rein auf der Stufe der

Symbolik der Idee. Der olympische Götterkreis konnte aber nicht besser personificirt werden; das Volk nicht besser in den Götterstatuen selbst geehrt sein, als wenn in denselben jede Individualität verläugnet und die Kunst zum Ausdrucke des Gemeinwefens wurde.

Die ethisch reinen, edlen Charaktere, in welchen die Götter Griechenlands in den Gefängen Pindar's und den Dramen des Aeschylos und Sophokles auftreten, fanden in den Werken des Phidias auf den Giebeln des Parthenon ihre plastische Verkörperung, und wenn antike Sculpturen als Vorbild menschlicher Hoheit für alle Zeiten zu gelten haben, so werden es die „Elgin marbles“ sein. Wir sehen in dem Pantheon der griechischen Göttergestalten von dem heiteren Kinde Eros an bis zu dem Symbole männlicher Würde Zeus, von Aphrodite, der lieblichen Jungfrau, bis zur Mutter Hera, wie die griechische Kunst wohl Altersstufen in der Gestaltung berücksichtigte, nirgends aber tritt in dem anatomischen Relief irgend welches persönliche Gefühl oder eine seelische Emotion zu Tage; ein ernstes, fast wehmüthiges Lächeln spricht überall der halbgeöffnete Mund, als ob — um mit W. Schlegel zu sprechen — die Götter es geahnt hätten, daß ihr Reich von keiner Dauer sein werde.

Der neu auftretende christliche Cult verlangte jedoch schon Seelen in feinen Gestalten; eines Menschen Sohn stand an der Spitze der neuen Religion und die Kunst hatte nicht mehr Symbole von Begriffen, sondern leibhafte Menschen darzustellen, des Lebens unmittelbarste Wahrheit. Obschon im Katholicismus, wie er auf italienischem Boden sich später zu entfalten begann, die kosmopolitischen Ideen des Urhebers, des Centralmenschen sich nicht in der Weise entwickelten, daß die Kunst, die mit dem Volke und dem Zeitgeiste wandelte, in ihnen derart aufgehen konnte, wie auf griechischem Boden in den Gefängen Homer's und Hesiod's, obwohl die vollständige Emancipirung der Kunst von der Religion voraussehen war, so wirkten die Elemente dieser neuen Gedankenwelt doch fördernd auf die Anschauungen der Natur und rückte diese der Kunst um ein gewaltiges Stück näher.

Brachte das XV. Jahrhundert schon in der naiven Naturnachahmung eines Lucca della Robia, Donatello und Ghiberti Gestalten, die aus der von der Antike herübergespinnenen Starrheit allmählig erwachten, so vollzieht sich in energischer Weise der Umschwung mit den Koryphäen der folgenden Periode, in welcher der Kunst auch eine neue Wissenschaft von höchster Bedeutung zuwächst, die von da an ihren Einfluß geltend macht: nicht mehr das Aeußerliche in seiner starren Leblosigkeit kann dem Künstler genügen, seine Gedanken greifen tiefer; aus dem Innern entwickelt er seine Formen, sucht ihre Begründung und studirt die Erscheinungen der Physiognomik. Mit Marcantonio della Torre, Jac. Berengario da Carpi und vor Allem dem großen Vesal tritt die Anatomie als Begleiterin zur Kunst und ebnet ihr die Bahnen zur Wahrheit.

Dem leblosen, hohlen Idealismus war dadurch wohl eine Schranke geboten, aber nicht dem Manierismus, in welchem die gesammte Kunst in der Ausartung des kirchlichen und höfischen Luxus thatsächlich für ein Jahrhundert verfiel. Die Antike ward wieder zu Hilfe gerufen, die verfahrenen Anschauungen in das richtige Geleise zu lenken und von dieser Basis aus die verlorenen Ziele der Renaissance wieder aufzunehmen versucht. Es war eine ganz eigenthümliche Periode, die des modernen Classicismus, durch welche die Kunst sich allmählig zu ihrer Freiheit wieder emporzurigen hatte, eine Periode, in welcher sich bei den gemeinfamen Tendenzen schon scharf das National-Individuelle der drei Hauptvölkerchaften ausprägte, welche zu den eigentlichen Trägern der modernen Kunst berufen waren; es sind dies die Italiener, die Deutschen und die Franzosen.

Canova war der Erste, der die Plastik aus den barocken Verirrungen wieder in ihre Grenzen zurückführte und in edlerer Einfachheit den classischen Vorbildern nachstrebte. Gelang es ihm auch nicht, seinen Schöpfungen hohe,

monumentale Würde zu verleihen, und haftet seinen Formen im Ganzen auch noch eine gewisse Geziertheit und Nüchternheit an, die theatralischen Affecten näher liegt, als tieferer Wahrheit: so war sein Einfluß auf seine Zeitgenossen und die folgenden Generationen von Plastikern doch von größter Bedeutung. Italien, sein Heimatland, wird von seiner Zeit an die Pflanzschule der Künste für die ganze civilisirte Welt.

Die Anmuth und Grazie in der Darstellung (vorzugsweise des weiblichen Ideals), in welchen Canova seine Triumphe feierte, fand bei den Italienern, den Virtuosen in der Marmorbehandlung, die begabtesten Nachahmer; Chaudet und später Bosio verpflanzten die antikisirende Richtung nach Frankreich, die dort bis in die neueste Zeit sich dominirend erhielt; in Dannecker, dem Schöpfer der berühmten Ariadne (in Bethmann's Museum zu Frankfurt a. M.), begegnet uns in Deutschland Canova's Idealismus.

Die Malerei, die bis dahin mit der Plastik außer geringem Schwanken gemeinsamen Tendenzen ergeben war, beginnt aber mit jener Epoche (dem Anfange dieses Jahrhunderts) ihre selbstständigeren Wege zu wandeln; sie bemächtigte sich der Stoffkreise, die noch lange der Plastik ferne blieben, vor Allem der nationalen Poesie; sie wandelt den Dichtersternen nach und greift zum Realismus, in Deutschland wie in Frankreich; die Romantik webt sich in die Schöpfungen der Literatur und bildenden Kunst, und so steigen aus ihren isolirten Höhen die Grazien wieder zum Volke herab. Die Museen werfen die starren Masken hohlen Affectes dahin und kreifen wieder mit den Horen in ungezwungener, natürlicher Anmuth.

Tiefere Wurzeln, als in Frankreich, schlug der Idealismus wohl in der deutschen Kunst, die mit Carstens, Cornelius, Overbeck, Schnorr neben der Nachahmung des würdevollen Ernstes der griechischen Vorbilder auch zum Reflexe edler germanischer Elemente wurde; aber der letzte Repräsentant dieser Künstlerkette, W. v. Kaulbach, entledigte sich auch der letzten Bande traditioneller Vorurtheile und schuf seine Ideale nicht allein mehr nach den leblosen Marmorbildern, sondern nahm aus der Natur, was die Form an Schönheit verlangte. Neben diesen Namen, die den Stamm der modernen deutschen Malerei bilden, sehen wir jedoch die daraus entsprossenen Zweige sammt und sonders in den vollendeten Realismus einkehren. Mit Führich dürfte wohl auch der letzte Stern der christlichen Kunst untergehen, und es bleibt den lehrenden Kunsthistorikern überlassen, das Andenken der Stilisten zu feiern, das Publicum von heute wird sich jedoch kaum mehr für sie erwärmen; es will die Kunst verstehen, sie soll ihm wahr und natürlich sein und nicht, wie manche Münchner Freske ein starres Räthsel, ein unlösbarer Rebus.

In nicht so directer Correspondenz mit dem Volke konnte ihrer Wesenheit nach die Plastik treten. Bei Thorwaldsen feierte das Griechenthum in seiner ganzen Strenge und Reinheit seine Erneuerung: ihm hat die moderne Plastik hauptsächlich die formelle Vollendung zu danken. Gottfried Schadow brachte dann zuerst die realistische Richtung energisch zum Durchbruch und erschloß ihr wieder das Gebiet, das sie schon zwei Jahrhunderte vor ihm bedeutungsvoll betreten hatte.

Die Schule gewann unter der einflussreichen Wirkfamkeit Christian Rauchs in Berlin festen Boden und fand dafelbst bis heute ihre tüchtigsten Vertreter, obschon Fried. Tieck und seine Schüler in einer Reihe von bedeutenden Schöpfungen noch strenge der antiken Auffassung ergeben blieben. Die neueren Meister der Berliner Schule, unter denen viele, wie Drake, Kifs, Bläßer, Kalide, W. Wolf etc., sich zu ganz selbstständiger Bedeutung emporchwangen, blieben wohl vorwiegend dem edlen Naturalismus treu, nahmen jedoch in manchen ihrer Werke noch die Antike zum Hintergrunde, bis Reinhold Begas mit seinen lebensfrischen Gruppen wieder in den reinsten Realismus einkehrte. Seine „Bacchantenfamilie“ und „Psyche von Pan getröstet“ feierten in den Fünfziger-Jahren auf den deutschen und französischen Ausstellungen einen wahren Triumphzug.

Mit dem feinfühlenden, tief empfindenden Ernst Rietschel verpflanzten sich die Tendenzen der Berliner Schule nach Dresden. Rietschel gehört unter den Plastikern dieses Jahrhunderts neben Rauch und Thorwaldsen die nächste Stelle. Sein Talent bewährte sich an monumentalen Werken ebenso, wie an Idealschöpfungen; überall begegnen wir der edelsten Auffassung, hoher Formvollendung und scharfer Charakteristik. Es darf hier nur auf seine unvergleichliche Lessingstatue (Braunschweig) hingewiesen werden, um alle Bedenken gegen den Realismus in der modernen Plastik niederzuschlagen.

Nicht in demselben Geiste führt Ernst Hänel die Dresdner Schule weiter. Seine Richtung kann wohl keineswegs antikisirend genannt werden, seinen Gestalten ist Anmuth und ein gewisses Leben nicht abzusprechen: man fühlt aber immer den Architekten und den nüchternen Einfluss Genelli's in seinen Linien, die meist so schön als langweilig sind. Treuer und bei weitem lebendiger bewegt sich Schilling in dieser stilisirenden Richtung. Seine vier Tageszeiten, Gruppen auf der Brühl'schen Terrasse in Dresden, gehören zu dem Bedeutendsten, was die moderne Plastik aufzuweisen hat. Auch sein für Wien bestimmtes Schillerdenkmal vereinigt lebensvolle Wahrheit mit edler, monumentaler Würde.

In München entwickelte Lud. Schwanthaler in der Kunstepoche unter König Ludwig seine reiche Thätigkeit und schuf eine Reihe monumentaler Werke, die jedoch vorwiegend in dem Charakter des Decorativen blieben und keine selbstständige Richtung in sich führten. Die Masse der Arbeiten und die körperliche Hinfälligkeit Schwanthaler's vereitelten eine gründliche Durchbildung der Form von Seite des Schaffenden und konnte zumeist nur in dem Anlehnen an die Antike die schärfere individuelle Charakteristik der Gestalten umgangen werden. Auch mangelte es der Münchner Schule bis zur Neuzeit an bahnbrechenden Talenten Schaller, Widemann, Burgger erhoben sich nicht viel über ihren Meister; der begabteste aus der Schule Schwanthaler's war noch der leider zu früh verstorbene Hans Gaffer.

Wie gegenwärtig die Dresdner, nahm zur Zeit die Münchner Schule auf die Entwicklung der Plastik in Wien bedeutamen Einfluss. Geschickte Decoreure sind auch die Wiener Bildhauer von Klieber an geblieben; das sich aber trotz mancher ausgesprochener Talente die Wiener Schule zu keiner Bedeutung erheben konnte und selbst bis heute noch, wo in den letzten Jahren doch ein regeres Leben in die Kunstverhältnisse fuhr, jede gröfsere Aufgabe im Auslande bestellt werden mufs, hat seine Ursachen in ganz localen Verhältnissen, deren wir bei Besprechung der österreichischen Plastik auf der Weltausstellung en passant gedenken wollen.

Es ist ein charakteristischer Zug unserer modernsten Zeit und gerade der Gegenwart, das in dem Strome der materiellen Tendenzen, in welchem sich der Weltgeist bewegt, mehr als in einer anderen Epoche den Saiten der Lyrik gelauscht wird, und gerade in der Kunst das Seelische, Naive, „was zum Herzen geht“, weit mehr Beifall findet, als das wahrhaft Grofs, Erhabene und Ernste. Je mehr sich die Gedanken im realen Leben über den Horizont der Vergangenheit emporheben und geradezu jedes Gefühlsleben verläugnen, desto empfänglicher zeigt sich der Geist dafür in der Idealwelt der Kunst. Sie ist zum Asyl des Seelenlebens geworden; das Begegnen entwohnter Stimmungen ruft uns zum Beifall: wir freuen uns, die Poesie des Daseins in Bild und Wort und Tönen zu genießen, da uns das Leben selbst nur spärlich diese bietet; zu rasch verfliehet die farbenreiche, bunte Welt oft schön Empfundenes, die Kunst erweckt in ihren Bildern wieder die Erinnerung und erhält, wenn auch nur in Schattenträumen, was uns in der Welt fremd geworden. Deshalb sind auch diejenigen Künste, in welchen die lyrischen Wellen am tiefgreifendsten schwingen, dem Volke am sympathischsten und heutzutage die bestgepflegten. Hierin steht denn obenan die Musik. Sie ist für unsere modernen Kunstverhältnisse im Allgemeinen ein Factor, der für die Wandlung des Geschmacks, selbst in der bildenden Kunst, von hoher

Bedeutung ist. Die Musik ist heute Gemeingut aller Welt, ihr Cultus in den gebildeten Kreisen ein über alle anderen Künfte dominirender. In der Melodie entziehen die Gedanken am leichtesten und angenehmsten dem trockenen Boden des Lebens, und seit Claviere erfunden sind, wen soll es Wunder nehmen, wenn Euterpe in den Kreis der Familie tritt und allen anderen Musen den Platz streitig macht? Wir sehen es in der Literatur und wir sehen es in der Malerei, wo Musik geschrieben oder gemalt wird, ist der Beifall. Und welche Stellung nimmt dieser Welt gegenüber die Plastik ein? — Soll sie — kann sie dieser allgemeinen Strömung folgen? Kann sie ihrer Wesenheit nach überhaupt heute mehr mit ihren Schwesterkünsten um die Gunst des Publicums in dem Maße concurriren, daß sie wieder zu jener Stellung und Bedeutung gelangt, wie einst im Alterthume oder selbst in der Renaissance, ohne auf Abwege zu gerathen?

Es war auf der Weltausstellung 1873 der kleine „weinende Knabe“ von Guarniero, der vom Publicum tagsüber schaarenweise umstanden und nicht weniger als einundzwanzigmal bei dem Künstler bestellt wurde, den Plastikern wohl ein Warnungszeichen, aber zugleich ein Fingerzeig für die Zukunft.

Soll die Kunst leben, so bedarf sie des Beifalls; denn kein Künstler ist der irdischen Bedürfnisse ganz entbunden und kann nach den olympischen Höhen wandern, um von den Göttern Nektar für sein Dasein zu erhalten: er ist gezwungen und wird in der Regel von dem Zeitgeiste unbewußt mitgezogen, sich dem herrschenden Geschmacke, der aus gar vielen und mannigfachen Quellen seine Färbung bezieht, zu accommodiren.

Wenn das Publicum den italienischen Sculpturen auf der Ausstellung vor allen anderen, viel edleren Werken Beifall zollte, so darf dies weitaus nicht als eine Verirrung des Geschmacks betrachtet werden, welcher der denkende Künstler opponiren soll: nicht der Hohlheit der Vorwürfe galt der Beifall, nicht den sinnlichen Reizen, welche eine Anzahl der Statuen wohl zur Schau trug, sondern allein der Vollendung und Wahrheit der Formen — daß die Gesichter nicht leblose Ornamente, das heißt seelenlos-antikisirend, sondern individuell-charakteristisch waren, daß man im Antlitz, dem Spiegel der Seele, auch Reflexe von Empfindungen wahrnahm, die, wenn auch nicht der Ausdruck bedeutungsvoller, tief sinniger Ideen waren, immerhin aber das Vorhandensein eines Gefühlslebens zur Erscheinung brachten. Es ist nicht absolut nothwendig, daß die Plastik ihre Vorwürfe von der Strafe und aus der Kinderstube hole, man ahme darin nicht die Italiener nach; Gefühlsleben, was vor Allem die Welt heute in der Kunst sucht, begegnet auch in Gestalten höheren Ranges, deren Verkörperung der Würde der Plastik angemessen ist, aber man versuche, Seelen in der Weise durch die Form wiederzugeben, wie die Italiener ihre meist harmlosen Gedanken zum Ausdrucke zu bringen suchen, in der Wahrheit, die in der greifbaren Form, wie in den abstracten Regionen des philosophischen Denkens nur vom Realen, der Natur ausgehen kann. Gerade das Volk der Denker, die Deutschen, sollten den Hauptzug ihres nationalen Charakters, das Ausprägen des Geistig-Individuellen am Wenigsten in der Maske des griechischen Gesichtes verläugnen und in der Ohnmacht eines immerhin bewunderten Zeitalters dessen Größe nachahmen wollen. Das Erhabene soll nicht auf Kosten der Wahrheit erstrebt werden; es wird kein Vorwurf dem Kunstwerke sein, wenn es in der Wahrheit reizt: das Edle braucht nicht verloren zu gehen, wenn das Weib in seiner Weiblichkeit dargestellt wird und die Formen die Täuschung der platonischen Liebe bewahren; darin beruhe ja gerade der Stolz der Kunst, im Sittlichen der Welt Gleichnisse der Vollendung vorzulegen, die sie in ihrem organischen Leben nur durch die Gesetze der Moral erstreben kann. Die Kunst sei aber nicht bloß ein Spiegel der physischen Erscheinungen: ihre weitaus höhere Aufgabe liegt in dem Reflectiren des Seelenlebens; sie greife in den Formen weder über die physischen Gesetze der Natur hinaus, noch suche sie in einem trockenen Idealismus dem Leben läuternde Bilder vorzulegen, die dem heutigen Empfinden mehr weniger unverständlich sind. Nur auf diesem

Wege kann die Plastik in der gegenwärtigen Weltströmung zu den Triumphen gelangen, die ihren schmiegfameren Schwesterkünften bis jetzt viel näher lagen.

### Die deutsche Sculptur.

Es mußte jeden Freund der Kunst befremden, daß die deutsche Sculptur auf der Wiener Weltausstellung so lückenhaft, ja man könnte den Franzosen gegenüber sagen — armselig vertreten war. Die meisten Namen von gutem Klange fehlten, und was von anderen zur Ausstellung kam, gehörte vielfach gerade zu den schwächeren Arbeiten der Meister; nebenbei dann viel Schülerhaftes, Unreifes — was im Ganzen genommen keineswegs geeignet war, einen günstigen Gesamteindruck hervorzubringen. Es ist zwar in letzterer Zeit in allen deutschen Staaten an bedeutenderen Aufträgen eine fühlbare Ebbe eingetreten; Monumentales ist in der jüngsten Epoche nicht viel auf deutschem Boden entstanden, daß die bevorzugten Talente beschäftigt worden wären; aber gerade dieser Pause wegen hätte man erwarten sollen, daß auf der ersten Weltausstellung in einer deutschen Stadt zum Mindesten Entwürfe oder Modelle in reicherm Masse vertreten gewesen wären. Verlangen doch die Thaten der Nation aus der jüngsten Vergangenheit so manches Erinnerungszeichen für künftige Geschlechter, zu deren Ausführung die Plastik wohl in erster Linie berufen ist. Wo blieben doch die Entwürfe zum Denkmale auf dem Niederwalde? Soll die Siegessäule in Berlin die einzige künstlerische That in Folge des französischen Krieges sein? Und warum wird doch das Feld der Idealplastik, worin die Franzosen und Italiener so fruchtbar sind, so spärlich, ja geradezu ängstlich bebaut? — Mannigfache Urfachen treffen wohl hier zusammen. Die deutschen Plastiker stecken größtentheils noch zu tief in der antiken Stilisirung, ihre Arbeiten sind zu sehr von der akademischen Kälte umweht, als daß das Publicum davon angezogen würde; das Streben, antike Hoheit ganz modernen Sujets zu verleihen, hatte jene Hohlheit und Nüchternheit in der Form zur Folge, die ganz richtig mit „akademisch“ bezeichnet wird; denn gerade die Akademien und unsere größeren Kunstschulen waren und sind zum Theil noch der Sitz der Traditionen, an denen mit unverrückter Consequenz festgehalten wird, und in welchen oft die entwicklungsreichsten Talente durch die Erziehung nach der hergebrachten Schablone verflachen.

Ein weiterer Grund, daß die Plastik bei den Deutschen in geringerem Maße dem Volke gegeben ist, als bei den Franzosen und Italienern, ist ihr vornehmes Verschließen der Industrie gegenüber. Erst in den letzten Jahren wird eine Verbrüderung der Kunst mit dem Kunsthandwerke in den deutschen Kunstschulen wieder angestrebt, was gewiß beiden Theilen nur zum Vortheile sein wird. Dann mangelte aber bisher zum tieferen Verständniß der Kunst überhaupt in allen unseren gelehrten Schulen jedweder geregelte Kunstunterricht und beginnt sich's erst in allerjüngster Zeit zu regen, lange Versäumtes in diesem Punkte der allgemeinen Volksbildung nachzutragen.

Wenige Werke der deutschen Sculptur auf der Ausstellung waren von so schlagendem Effecte und künstlerischer Bedeutung, daß sie auf ein nachhaltiges Echo in der Erinnerung des Publicums Anspruch machen könnten; in Folgendem wollen wir das Hervorragendste in kurzer Besprechung berühren.

Von monumentalen Werken ist hier wohl Adolph Breymann's (Dresden) „Statue Heinrich's des Löwen“ (nördlicher Hof der Rotunde) voranzusetzen. Die edle, würdevolle Auffassung, der schöne natürliche Fluß der Linien und vor Allem der harmonische Aufbau des kleinen Denkmals, das Uebereinstimmen der tektonischen Formen des Piedestals mit der Figur machten auf den Beschauer den angenehmsten, befriedigendsten Eindruck; als weit weniger ansprechend muß das kolossale Denkmal „Maximilian's II.“ von Zumbusch bezeichnet werden. (Hinter der Rotunde.) Wohl mag die äußerst unruhige Umgebung dem Gesamteindrucke mit geschadet haben; der Hauptfehler an dem im Einzelnen gewiß lobenswerth

gearbeiteten Werke beruht aber zunächst schon im Aufbau des Ganzen und dann in der für monumentale Objecte immerhin gefährlichen Zusammenstellung allegorischer Figuren mit einem realen Hauptmotiv: „Ich will Frieden haben mit meinem Volke!“ — Wenn wir in Costüm und Porträt einen Mann erkennen, der leibhaftig mit uns gelebt hat und den wir in diesem Bilde ehren, wer berechtigt da vier kolossale, uns ganz fremd erscheinende Gestalten am Fusse des Piedestals, bloß um der guten Eigenschaften des Gefeierten willen die Aufmerksamkeit von dessen Bilde abzulenken? Wenn Symbolik an einem Monumente eine Rolle spielen soll, so hat sie sich doch vor Allem dem Hauptobjecte unterzuordnen; ein Relief seien die Noten unter'm Strich, die das Dargestellte weiter commentiren, nur nicht in dominirender Vollplastik, wie es in neueren Entwürfen überhaupt wieder beliebt zu werden scheint.

Anders verhält es sich wohl, wenn das Denkmal zum Ausdrucke umfassender Ideen, zur Verkörperung des Abstracten dienen soll; da wird das Ganze zum Symbol der Begriffe und die Gliederung im Tektonischen wird in der Definition des Grundgedankens sich dem geistigen Zusammenhange nach zu entfalten haben. M. Wagnmüller (München) hat mit seinem Entwurfe zu einem deutschen Nationaldenkmale (Kunsthalle) in dieser Art ein ganz geniales Werk geliefert; trotz der freien und flüchtigen Behandlung war die Skizze von der großartigsten Wirkung; auch der „Entwurf zu einem monumentalen Brunnen“ zeigte von dem Talente des Künstlers in Bezug auf das harmonische, effectvolle Aufbauen des Ganzen, wenn hiebei auch die etwas zu malerische Behandlung der Formen schon an das „Barocke“ erinnerte. Wie edel Wagnmüller übrigens seine Arbeiten auch zu vollenden weiß, bezeugte seine reizvolle Bronzegruppe „Das Mädchen mit der Eidechse“ und seine Marmorgruppe „Mädchen mit dem Kinde spielend“. Durch beide Arbeiten streift ein zarter, humorvoller Zug, der mit felevollem Empfinden in der delicatsten Formenbehandlung seinen lebendigen Ausdruck findet; dabei ist aber keineswegs in der Darstellung die Grenze des Plastischen überschritten. Der Hauptrepräsentant der realistischen Plastik, Reinhold Begas, war mit vier Werken vertreten (Kunsthalle), unter welchen eine Copie (in Bronze) seiner bekannten Gruppe „Venus, Amor tröstend“ als das beste zu bezeichnen war. Der kleine zürnende Schelm, der gegen alle akademische Regel seinem Unmuth so lebendig in der Geberde Ausdruck gibt, hat zur Zeit die Stilisten in nicht geringe Bestürzung versetzt; die tröstende Venus, da sie als „Weib“ dargestellt war, wurde ebenso gescholten, als ihr ungezogenes Söhnlein: die Welt fand aber unbehindert Gefallen an dem Werke, in welchem die gewöhnten strengen Mythengestalten auch einmal mit Fleisch und Blut, mit Seelen und Empfindungen dargestellt waren. Der Olymp, welchen Begas uns in seiner Plastik vorführt, ist freilich nicht der der Griechen: er läßt die Götter in einer der Zeit entsprechenden Incarnation erscheinen und benützt sie zum Ausdrucke seiner künstlerischen Ideen. Wir werden von Begas nicht verlangen, daß er tragische Charaktere aus den Mythen herbeizieht; aber die naiven, anmuthigen Elemente werden in ihm stets den talentvollsten Uebersetzer finden. In seinem „Mercur“ (Westeingang der Kunsthalle) und einem kleineren Brunnenfigurchen ist es auffallend, wie Begas jeder hergebrachten akademischen Anstellung absichtlich aus dem Wege geht und in die Bewegung neue Motive zu legen sucht. Des Künstlers Marmorfigur „Badendes Mädchen“ war leider im Centralsaale vor Piloty's Bild aufgestellt, wo sie vom Publicum geradezu erdrückt wurde. Das anmuthige Werk war von früheren Ausstellungen her bekannt und bestätigte in allen Theilen nur wieder die bekannten Vorzüge des Meisters.

Von seinen Nachfolgern hat M. Otto (Berlin) mit seiner Gruppe „Faun und Nympe“ (südlicher Eingang) einen ganz glücklichen Wurf gethan. Der struppige Waldgott hat das zarte Wesen umklammert, ihm einen Kuß zu rauben; mit Energie aber wehrt sich die arme Bedrängte und nimmt keinen Anstand, dem Zudringlichen selbst etwas unart in den Bart zu fahren. Der natürliche Fluß der Linien, sowie der leichte realistische Vortrag im anatomischen Relief machte die

Gruppe zu dem Anziehendsten in der deutschen Kunstabtheilung. Als Pendant stand (am Südeingange der Kunsthalle) „Delila's Triumph“ von C. Daufsch (derzeit in Rom). Die Idee muß freilich als eine etwas gewagte bezeichnet werden, den schlafenden Simfon sitzend darzustellen und Delila mit der Scheere ihm auf den Schoofs zu postiren; der Künstler konnte dem Vorwurf auch keine weiteren Reize abgewinnen und legte das Hauptgewicht auf das Arrangement und die Durchbildung der Form, was ihm auch trefflich gelungen ist. Besonders ist der Gestalt der Delila in dieser Beziehung das Schönste nachzufagen; die Erscheinung war für ihre Bezeichnung nur zu würdevoll, zu nobel; die Durchführung im Detail bei allem Realismus edel und exact.

In strenger Naturwahrheit, wenn auch in gemesseneren Grenzen als bei den genannten Meistern, bewegt sich auch Jos. Kopf (Stuttgart) in seinen Werken. deren eine reiche Anzahl auf der Ausstellung erschienen war. Wenigen Künstlern der Gegenwart mögen so viele Steine auf ihrer Laufbahn begegnet sein, als J. Kopf (geboren zu Umbingen in Württemberg); mit wahrhaft bewundernswürdiger Energie aber bekämpfte er alle Hindernisse und zählt heute zu den besten deutschen Bildnern. Seine Hauptwerke befinden sich alle in seinem Vaterlande und wären darunter vorzugsweise die gediegenen Porträte des württembergischen Hofes hervorzuheben. Auf der Ausstellung waren seine „badenden Knaben“ (Marmor, in der Kunsthalle) das Gelungenste in zarter, anmuthvoller Auffassung und vollendeter Durchführung. Der ältere, der seinen jüngeren Bruder auf den Schultern trägt, ist soeben im Begriffe, mit dem schüchtern vorgestreckten Fusse ins Wasser zu steigen, worüber der Kleine in nicht geringe Angst geräth und mit halb weinendem Gesichte sich an Hals und Kopf klammert.

So generehaft der Vorwurf an und für sich ist, erhob der Künstler durch die feinen psychologischen Reize und die eminente Behandlung der Form dennoch die Gruppe zu einem plastisch abgeschlossenen Ganzen. Auch seine „Pietas“ (Südeingang der Kunsthalle) hatte große Vorzüge, und war daran besonders die Gestalt des Christus mit edler Empfindung und feinem anatomischen Verständnisse durchgeführt. Wie wohlthuend es doch ist, den Gestalten des christlichen Cultus hie und da in der Kunst als Mitmenschen — was sie ja in der That waren — zu begegnen, in ihren Köpfen Gemüth und Empfinden zu lesen und in ihren Leibern das lebensfähige Schöpfungsideal zu erkennen! Dafs die moderne Kunst sich wieder von der Antike aus entwickelte, war der specifisch religiösen Kunst wohl keineswegs vom Vortheile. Das Volksthümliche in der christlichen Kunst verschwand schon während der Barockzeit; die hohlen, trockenen Gestalten wurden leerer Zierrath der Altäre, Ornamente der Kirche; tiefere Geltung hatten sie im Kreise der Gläubigen nicht mehr.

Die neuere Kunst ging aber, wie gesagt, nicht direct zur Natur zurück, sondern knüpfte bei der Philophenzeit der Kunst der Griechen an; philosophirende Elemente bemächtigten sich auch zunächst der religiösen Kunst, und die sogenannten „Nazarener“ illustrirten den katholischen Cult nun vom kritischen Standpunkte und suchten damit weniger auf das Gemüth der Gläubigen zu wirken, als den modernen theologischen Ideen Befriedigung zu verschaffen.

Die Typen, die in der Renaissance sich entwickelt hatten, wurden zwar aufgenommen, blieben aber für die Welt stumm, und wenn die bildende Kunst auf der Weltausstellung 1873 als Reflex der Zeit angesehen werden kann, so sind der Jetztwelt die griechischen Götter wieder näher als die Gestalten des Christenthums; unter den gesammten nahe an tausend plastischen Werken waren drei Christusstatuen und davon kam eine auf Deutschland, die wir eben erwähnten, während der Götterstaat des Olymps noch in allen Variationen seine Verkörperung findet. Das starre Festhalten an der von der Antike herübergenommenen stilisirten Formgebung, das völlige Verzichtleisten auf alles Vergängliche, Irdische — und leider nur zu oft auch auf gesundes Naturstudium — mußte der religiösen Kunst ihren heutigen Stand bedingen

Erwähnen wir noch achtungsvoll Kopf's „Amor und Psyche“ (Marmorgruppe, Kunsthalle) und bleiben am Südeingange, wo wir noch M. Schulz's (Berlin) Gypsgruppe „die Nacht als Charitas“ finden. In dem Schoofse der sitzenden weiblichen Gestalt schlummern zwei allerliebste Knäblein, geschützt von dem Mantel der Ruhespenderin; der Eindruck der Gruppe war ein durchwegs edler und mußte nur wieder bedauert werden daß für sie kein ruhigeres, stimmungsvolleres Plätzchen gefunden wurde. Voll Anmuth und Leben waren Ferdinand Miller's jun. (München) „Indianerbube“ (Kunsthalle) und W. Engelhardt's (Hannover) „Schleuderer“. Letztgenannte Gruppe, deren Original in der Kunstsammlung zu Darmstadt sich befindet, gehört zu den Perlen unter des Meisters Werken und ist durch die Vervielfältigung wohl allenthalben bekannt.

F. Miller's Figuren für einen Brunnen in Cincinnati sind schön; bewegt und originell erfunden, nur etwas roh in der Ausführung.

A. Donndorf (Dresden) hatte das Modell des Reiter-Standbildes des Großherzogs Carl August von Weimar (in Gyps, Südeingang der Kunsthalle) aufgestellt, welches, edel aufgefaßt, sich in hübschen Linien aufbaute; das Werk war jedoch zwischen den zwei Peilern so unglücklich placirt, daß es zu keiner Geltung gelangen konnte. Donndorf (ein Schüler Rietchel's) hat jüngst bei der Concurrenz um die Ausführung des Corneliusdenkmals (in Düsseldorf) den Sieger errungen und auch dies Werk bereits übernommen.

Was von den deutschen Bildhauer-Professoren, das heißt von den Meistern, die zugleich an Kunstschulen als Lehrer thätig sind, aufgestellt war, gibt wenig Anlaß zu kritischen Erörterungen über die Tendenzen der deutschen Plastik. Sie waren sammt und sonders nur nothdürftig vertreten; zumeist mit älteren bekannten Werken. Friedrich Drake (Berlin) hatte neben einigen kleineren Objecten die Statue seines Meisters „Ch. Rauch“ aufgestellt (Westeingang); ein Werk voll edler, würdevoller Auffassung, welches neben den französischen Bronze- und Marmorarbeiten im schlichten Gypsabguss in der Ausstattung wohl etwas armelig ausfiel; dergleichen ging G. Kaubert's (Frankfurt) „Eva“ (nebenan) durch das nüchterne Material und die zerstreute Beleuchtung verloren. Die Figur mit dem obligaten Apfel und der Schlange am Baumstamme bot auch kein besonders neues Motiv; dergleichen konnte den anderen Arbeiten des sonst verdienstvollen Meisters kein weiteres Interesse abgewonnen werden. Kaubert's schönste weibliche Gestalt bleibt denn doch immer seine „Loreley.“

August Wittig's (Düsseldorf) „Hagar und Ismael“ (Marmor, Mittelsaal) war wohl in der Form und vorzüglich in den nackten Theilen mit viel Empfindung durchgebildet, liefs aber im Ganzen kühl; daselbe gilt auch für M. Widemann's (München) jugendlichen „Hermes“ (Marmor, Kunsthalle), der immerhin anmuthig bewegt war, aber eigentliches Leben vermiffen liefs. In ähnlich stilisirter Manier hielten sich die Arbeiten Emil Wolff's (Rom), von denen eine „Judith“ (Marmor, Mittelsaal) ganz hübsche Einzelmotive besafs, die leider nur wieder durch das zu sorgfältige akademische Arrangement der Lebendigkeit der Figur Eintrag thaten. Des Künstlers „trauernde Psyche“ (Kunsthalle) erinnerte in ihren glatten, eleganten Formen an die beste Zeit Canova's. Weit Lebensvolleres begegnete uns in Albert Wolff's (Berlin) neuesten Arbeiten, die in den Seitenischen des Hauptportales der Rotunde aufgestellt waren, nämlich die Statuen der „Justitia“ und der „Kunst und Industrie“ (Bronce) für das Piedestal des Monuments König Friedrich Wilhelm's III. im Lustgarten zu Berlin. Besonders letztere Gruppe imponirte durch großartige Auffassung und virtuose technische Vollendung.

Als ganz schöner Gedanke ist B. Afinger's Marmor Grabmal (Hochrelief, Südeingang der Kunsthalle) zu bezeichnen. Eine edle Frauengestalt schreitet aus der Pforte der Gruft die Stufen hinab und blickt bedeutungsvoll in die Ferne. Die tectonische Einrahmung der Figur verlangte wohl eine stilvollere Behandlung der Formen, was dem Künstler besonders in der Draperie meisterhaft gelungen

ist, ohne in die nüchternen, akademischen Alltagsmotive verfallen zu sein. A. Finger ist einer der wenigen deutschen Bildner, die noch mit Vorliebe religiöse Motive zur Darstellung wählen; seitdem Mayer's Kunstanstalt in München (ausgestellt im nördlichen Hofe der Industrie-Abtheilung) die Kirchen so billig mit Heiligen versorgt, hat denn freilich die eigentliche christliche Plastik einen schweren Stand, und ist es kein Wunder, wenn die begabtesten Künstler, wie beispielsweise Knabl, schon Jahre lang fast unbeschäftigt sind.

Was noch von deutscher Sculptur ausgestellt war, gehörte zum größeren Theil dem Minderbedeutenden an und bewegte sich ausschliesslich in der stilisirenden Richtung. E. Andresen's „Genius des Ruhmes“ (Marmor, Kunsthof) und C. Schlüter's „Germane“ (Westeingang der Kunsthalle) erhoben sich nicht viel über die akademische Actstudie; H. Schubert's Gypsgruppe „Jakob ringt mit dem Engel“ (Westeingang der Kunsthalle) mußte neben den gediegenen französischen Arbeiten doppelt schwerfällig erscheinen; sein jugendlicher „Faun“ war ebenso langweilig in der Form, wie C. Steinhäuser's „Ophelia“, die „Loreley“ von Vofs, „die Spinnerin“ von Gerhardt u. A. m.

Dafs das mechanische Copiren der Antike noch immer einem gründlichen anatomischen Studium vielfach von Seite der Bildhauer vorgezogen wird, ist leider die Hauptursache, dafs den Formen meist das Leben mangelt und unsere Plastik das Publicum kalt läfst. Die Anatomie spielt an unseren Kunstschulen noch immer eine zu isolirte Rolle und greift diese hochwichtige Disciplin selten direct in das Naturstudium selbst ein. So lange die Professoren der Anatomie nicht selbst ausübende Künstler und die Lehrer im Actsaale sind, wird sich im Allgemeinen der Realismus noch immer auf schwankendem Boden bewegen. Hier und da wird wohl ein Genie sich den Traditionen entwinden und sich in den Lehrjahren seine individuelle Anschauung nicht ersticken lassen; wie Wenigen gelingt aber dieses? Die Antike spielt in unseren Kunstschulen (in der Plastik) noch eine zu dominirende Rolle, die Anatomie gibt nicht viel mehr, als die schematische Topographie der Formen; auf das Psychologisch-Anatomische, was freilich auch nicht an Modellen, am allerwenigsten aber an der Antike studirt werden kann, sondern aus dem Leben selbst geholt werden muß, dahin erstrecken sich nirgends noch die Vorlesungen. Es sei ferne, damit aussprechen zu wollen, dafs etwa das gesammte Seelenleben des Menschen in seinen Reflexen philosophisch analysirt werden solle; dafs Lachen und Weinen, Haß und Neid etc. nach gewissen Recepten in der Kunst dargestellt werden soll oder die unbewussten Erscheinungen nach irgend welchen Gesetzen zu regeln seien: aber auf die Mittel zu den Erscheinungen, also auf das Eingehen in die Ursachen der Erscheinungen sollte mehr Werth gelegt und die Formentopographie von vorne weg in diesem Sinne behandelt werden.

Harless hat in seinem Werke einen kühnen Versuch gethan, als Anatom den lebenden Menschen zu zergliedern; Duchenne hat in interessanter Weise die „Symbolik der Mienen“, die Räthsel des menschlichen Antlitzes, zu enthüllen gesucht: aber noch immer fehlt den Künstlern ein schlagfertiger Führer im Actsaal, wo bisher grösstentheils nur die Empirie das Auge für die Beobachtung der Natur und des Lebens erzog.

Für das Studium der Formentopographie der menschlichen Gestalt ist von dem talentvollen Bildhauer Ch. Roth (München) aus der Ausstellung noch dessen „anatomische Figur“ (Athlet) zu erwähnen, die äufserst lebendig aufgefaßt, in correcter Weise das Spiel der Muskeln in ihrer Thätigkeit zeigt. Der Berichterstatter kann für die Leistungen Ch. Roth's auf dem Gebiete der Künstleranatomie hier nur das Lob wiederholen, das er an anderer Stelle schon einmal ausgesprochen. \*

\* Zu vergleichen in Lützow's „Zeitschrift für bildende Kunst“ Nr. 35, 1873. „Zur plastischen Anatomie“.

## Die österreichische Sculptur.

Der Donaufstadt hat nie eine besondere Glanzepoche in der Sculptur geblüht; keine Namen von Weltruf haben Werkstätten in ihren Mauern aufgeschlagen, die Kunst hat hier von jeher in bescheidenen Sphären dahingelebt, und wenn wir einen Blick auf das Centralinstitut für die Künste, auf die Akademie werfen, so finden wir auch dort von seiner Gründung an bis in die jüngsten Tage eine Bescheidenheit im Schaffen und Wirken, das die Gesamthätigkeit des Institutes nichtsweniger denn als eine mit dem Volke und der Welt correspondirende bezeichnet werden muß. Vorübergehend hatte wohl die Malerei Dämmerungen eines regeren Lebens: Füger's Name hatte zur Zeit guten Klang; Führich ist in seinem Genre hoch geschätzt; Rahl malte wohl nicht fürs Volk und ging in Form und Farbe zuweilen über das Schöne hinaus, leistete aber als denkender Maler Vorzügliches; Geiger war als Lehrer und Künstler eminent; Steinfeld und vor Allen Zimmermann brachten die Wiener Landschaftsschule zu Ehren — doch die Plastik? — Ihre Geschichte bietet am allerwenigsten Interessantes, wenig des Bedeutungsvollen. Nie hat sie sich von der Antike getrennt, nie einen Anlauf genommen, auf feinere Darstellung einzugehen, und selbst als die Naturmodelle eingeführt und ganz treffliche Acße modellirt wurden, blieb den selbstständigen Compositionen der Realismus fremd, da kein Empfinden für complicirtere Affecte oder Effecte überhaupt vorhanden war. Von den älteren Meistern Fischer und Zauner abgesehen, erhoben sich auch Käsmann und Schaller zu keiner besonderen Selbstständigkeit und blieben in ihren Formen halb Schwantaler, halb Canova; so pompös sie auch manche ihrer Gruppen aufbauten, mehr als das technische Geschick bewundern wir in ihnen nicht.

Klieber war der Geschäftsmann par excellence, und seine Arbeiten sind decorativ mitunter Meisterstücke; höhere künstlerische Weihe besitzen sie mit wenig Ausnahmen nur in bescheidenem Mafse. Aus Klieber's Atelier ging Fr. Bauer hervor.

Das Jahr 1848 warf für die Kunst seine dunklen Schatten bis weit in die fünfziger Jahre herein; erst zu Ende derselben, als durch läuternde politische Ereignisse für Künste und Wissenschaften die Epoche der Gegenwart sich vorbereiten begann, als das alte Wien seine Mauern abschüttelte und sich nach allen Richtungen dem Fortschritte die Bahnen geöffnet, wurde es in den Ateliers wieder lebendiger, und fuhr der Geist der Arbeit wieder in die Werkstätten der Kunst.

Vor Allem gab es in der Architektur reiche Beschäftigung; es fehlte auch nicht an talentirten jungen Kräften in den Schulen, da praktisch active Professoren da waren, die anzuregen und zu begeistern wußten.

Wer die Ringstrasse heute durchwandert, wird anerkennen müssen, das die letzten Decennien hier in der Architektur entwicklungsreicher waren als früher Jahrhunderte.

Die Architekturschule ist aber nicht nur der Localität, sondern auch den Fortschritten nach als getrennt von der Malerei und Plastik in der Akademie zu betrachten.

Nur die Landschaftsschule erhob sich, wie bereits erwähnt, unter Alb. Zimmermann in einer bedeutenden Anzahl talentvoller Schüler, und glänzt die österreichische Landschaftsmalerei gegenwärtig hauptsächlich in Namen aus jener Epoche. Doch war diesem genialen Meister und Lehrer kein langes Wirken an dem Institute beschieden, wie leider auch Rahl zu früh seinem Schülerkreise — freilich für immer — entrisfen wurde.

Das Schaffen erlahmte, da Niemand anregte, und die Historienmalerei schlummerte sanft neben der Plastik, sowie es auch in der Schule Führich's an „gefunden“ Schülern mangelte.

Bauer, dem die moderne Welt fo zuwider war, wie der modernen Welt die akademifche Plaftik, konnte auf feine Schüler keinen bedeutfamen Einfluß üben, da er — als fleißiger Lehrer fei er hoch gefchätzt — als Künftler nicht jenes univerfelle Terrain beherrfchte, welches einem Lehrenden gegeben fein muß. Darüber find wohl die Kunftpädagogen einig, daß nicht der Schüler in dem Lehrer, fondern der Lehrer in dem Schüler aufgehen muß und feine Individualität fich der Individualität des Schülers gegenüber rein objectiv zu verhalten hat. Man kann den fechsjährigen Knaben zur Lautirung des A B-C zwingen, aber den gereiften Jünglingen Vorurtheile octroyiren, hiefse den Vogel fliegen lehren wollen, indem man ihm die Flügel ftutzt.

Die Schule Bauer's erzog Decorations-Bildhauer, die für die Neubauten Wiens (und bei den Weltausstellungs-Gebäuden ward es neuerdings beftätigt) trefflich den Architekten unterftützten; freie Künftlerbahnen eröffnete fie nicht. Wenn Einzelne anderwärts (meift in Dresden) fich weitere Ausbildung verfhafften, war wohl meift der erste Trieb schon erlahmt, und das Vorurtheil gegen allen Realismus tief genug gewurzelt, um fie nur als elegantere Stiliften in die Heimath zurückkehren zu laffen.

Es wäre für die gegenwärtige Wiener Plaftik höchft charakterifirend, einige Epifoden hier anzuführen, die der Schreiber diefes in feinen Lehrjahren felbft miterlebte, die das Gefagte näher illuftrirten; doch gefattet es hier weder der gemeffene Raum noch der Titel diefer Abhandlung. — So mancher Stern, in deffen Lichte fich freilich Wenige erwärmten, ift gefunken, und bald werden die neuen Räume der Akademie der bildenden Künfte — hoffen wir es — auch von einem neuen Geifte bezogen werden, und ift es nur zu wünfchen, daß mit den neu herangezogenen Kräften neues Leben in die Plaftik kommt und die Staatsunterftützungen ferner beffere Früchte tragen als in der Vergangenheit. Dem Streben nach höheren Zielen, fei es in was immer für einem Fach, fobald es in focialen Wettkämpfen gepflegt werden foll, fchadet nichts fo fehr als — das Gefpenft der Protektion; wo es mit feinem Gifthauch fich einfchleicht, da ift oft weniger die That an und für fich das Bedauernswerthe, als der Reflex diefer That, in welchem das Vertrauen welkt und das edelfte der Gefühle, das des Rechtes, fchwankend wird.

Daß unter den obwaltenden Verhältniffen die Wiener Bildhauerfchule keine Talente anzog und die Intelligenz in ihrem Kreife eher fanf als fich erhob, wird als natürlich erfehen. Die Begabteren, mit welchen fich leider auch meift Befcheidenheit paarte, mußten verflachen wegen Mangels an reelkünftlerifcher Befchäftigung; die anderen konnten fich trotz Befchäftigung nicht über das Niveau des Handwerksmäßigen erheben, und fo repräfentirte fich die Wiener Plaftik auf der Weltausstellung denn hauptfächlich in Objecten, die man (mit wenig Ausnahmen) als Mittelgut zu bezeichnen pflegt. Manches von den Entwürfen und kleineren Modellen der Idealplaftik zeigte jedoch, daß es unferem Vaterlande nicht etwa an Talenten mangle, auch die höchften Ziele der Kunft zu erfteben, daß wir für die moderne Strömung die begabteften Vertreter hätten und nur der richtige Mann an die Spitze gehört, die alten Traditionen abzufchütteln und die Elemente des Zeitgeiftes in das Schaffen einzuführen.

Erwähnen wir zu allererft Kundtman's Gruppe „Der barmherzige Samariter“ als entschieden edelftes Werk, welches die öfterreichifche Plaftik aufzuweisen hatte; dasfelbe hatte Kundtman schon in den fünfziger Jahren bei Hähnel in Dresden gearbeitet und gab es bei der großen akademifchen Ausstellung im St. Annahaufe zur Zeit neben Begas' Gruppen zwischen Stiliften und Realiften zu heftigen Disputen Anlaß. Der natürlich schöne Aufbau der Gruppe, die correcte, im Nackten eher naturaliftifch als antikifirend durchgeführte Modulation des Details find Vorzüge, die fich felten in folcher Vollendung wiederfinden. Befäße Paris feit fünfzehn Jahren ein folches Modell von einem feiner Künftler, wir wären ihm ficher auf der Weltausstellung mit der Devife „appartient à l'état“ in Marmor begegnet. Kundtman ift gegenwärtig als Nachfolger Bauer's Professor

an der Wiener Akademie und gehört weitaus nicht zu jenen strengen, gegen die Natur unbarmherzigen Stilisten der deutschen Schulen; seine neueren Werke belebt gerade im Fleische ein ausgesprochener Realismus, der in der edlen Auffassung wohl die Antike zum Vorbilde nimmt, darunter aber das Leben der Natur nicht vergibt. Seine zwei ausgestellten Reliefs „ein Centaur, wie er einen Knaben Flöte blasen lehrt“ und „eine Centaurin, ein Mädchen tanzen lehrend“, mögen als Bestätigung des Ausgesagten dienen; auch sein reizend componirter „Bacchuszug“ schließt sich diesen Tendenzen an.

C. Zumbusch war in der österreichischen Plastik nur mit einigen Porträten vertreten, darunter das des Grafen von Moltke (in Medaillonform) von trefflicher Wirkung.

Von größeren Reliefcompositionen war D. Werner's „Jagdauszug“ wohl das Beste unter dem Ausgestellten. Werner ist zwar ein Hannoveraner, hat jedoch seine Thätigkeit nach Wien verlegt, so daß die Besprechung seines Werkes hier gerechtfertigt erscheinen wird. Der lange Fries war auch, was bekanntlich wenigen Objecten der Plastik auf der Ausstellung zu Theil wurde, trefflich beleuchtet (durch Oberlicht im kleinen Ecksaale der Kunsthalle). Der figurenreiche malerische Zug war in schön abgewogene Gruppen gegliedert, die jedoch unter sich in lebensvoller, dramatischer Beziehung standen. Zeichnung und Vortrag (im griechischen Reliefschnitt) waren von musterhafter Vollendung.

In der Detailausführung konnten sich wohl J. Rössner's Reliefs mit dieser Arbeit messen, so besonders, „wie Gretchen das Orakel fragt“; nur zwängte sich in der Composition Manches „ins Relief“, was den natürlichen Fluß der Linien beeinträchtigte.

Von monumentaler Plastik und der Idealplastik im großen Stile waren nur Entwürfe und Modelle in Gyps ausgestellt. V. Pilz ist gegenwärtig für ernstere, größere Aufgaben wohl der begabteste unter den Plastikern. Leider ist von seinen bedeutenderen Entwürfen bisher nichts zur Ausführung gekommen. Seine Skizze des Schwarzenberg-Reiterstandbildes, welches schon zur Zeit der ersten Concurrenz im Zauner'schen Atelier als der gelungenste unter den damals eingelaufenen Entwürfen bezeichnet wurde, ist es wohl trotz des Hähnel'schen Werkes für ein Monument noch immer geblieben.

In den anderen ausgestellten Arbeiten, dem „Aufriamonumente“, „Goethe und seine Zeit“, Kaiser Max“ etc. documentirte der Künstler überall seine vollste Herrschaft über die Massen und bezeugte, daß er oft dem complicirtesten Motive die Tektonik des Ganzen anzuordnen versteht. Als gewagt muß nur die Idee mit den kolossalen allegorischen Figuren an den Stufen des Piedestals bezeichnet werden; sie würden bei der Ausführung im Großen den Effect des Hauptgegenstandes, der doch über Alles dominiren soll, gewiß im hohen Grade beeinträchtigen.

Weniger im Grofsartigen und Effectvollen, dafür aber mit feinerem Gefühle für Linien Schönheit und anmuthvolle Würde begegnet A. Wagner in seinen Entwürfen.

Wie zart der Künstler Formen zu behandeln weiß, davon gibt wohl sein reizendes Gänsfemädchen auf dem Brunnen der Brandstätte genugsam Zeugniß; wie er Charaktere aufzufassen versteht — fein für das Künstlerhaus bestimmter „Michel Angelo“.

Die verschiedenen Entwürfe zu Denkmälern (Schiller, Goethe, Tegethoff) gehörten zu den vorzüglichsten Arbeiten der Ausstellung.

Wir schließen hier die Leistungen Pöninger's an, unter denen das edel aufgefaßte und bis ins Detail sorgfältig durchgeführte Reiterbildniß des Herzogs Carl Wilhelm von Braunschweig als das gelungenste Werk zu bezeichnen ist. Pöninger war lange Zeit in Fernkorn's Atelier thätig und nachmals alleiniger Leiter der k. k. Erzgießerei und ist schon manches treffliche Werk aus seinen Händen hervorgegangen.

Von den jüngeren Künstlern ist wohl E. Hellmer einer der talent- und hoffnungsvollsten. In der Auffassung bewahrt er den Ernst der Antike und in den Formen die strenge Individualität der Natur. Schon sein „verwundeter Achill“, die erste Leistung, mit welcher der Künstler vor die Öffentlichkeit trat, erntete reichen Beifall, der auch seinen folgenden Arbeiten nicht vorenthalten blieb. In seiner (ausgestellten) „Andromeda“ hielt er sich im Ganzen wohl mehr an die antiken Vorbilder; lebensvoller in Composition und Form war dagegen das Relief „Hyppolit's und Phädra's Tod“.

Benk wurde ganz von Bauer erzogen und fand seine weitere Ausbildung in Dresden. Sein Talent offenbart sich schon in seinem Entwicklungsgange; daher weniger in dem feineren Auffassen seelischer Emotionen, als vielmehr im tektonischen Anordnen der Massen, im schönen Flusse der Linien und im plastischen Gesamtaufbau der Gruppen. Als die bedeutendste unter seinen ausgestellten Arbeiten ist das Kolossalmodell der Austria (zur Ausführung in Marmor für das k. k. Arsenal in Wien bestimmt) anzuführen. Seine „Genovesa“, „Ruhe auf der Flucht nach Egypten“, und „Madonna mit Christus und Johannes“ sind Arbeiten aus des Künstlers Studienjahren, und Ausdruck der Wiener und Dresdener Schule. Sehr frisch und lebendig componirt war eine Zeichnung, für eine Fruchtschale (in Bronze auszuführen) bestimmt, die das Thema „Liebe, Wein und Gefang“ in der anmuthigsten Weise behandelte.

Wie bei Benk, so bewegen sich auch Al. Düll's Arbeiten alle im Geiste Bauer's; seine Lieblingsthemata „Der verlorene Sohn“, „Pietas“ begegnen uns auch hier wie bei anderen seiner Schüler wieder. In freieren Linien baut sich des Künstlers „Rebekka“ auf.

Düll ist gegenwärtig an der Seite Kundmann's an der Akademie in Wien als Assistent in der Schule für Plastik thätig. Von A. Schmidgrüber überraschte eine hübsche Brunnenfigur (Marmor), die ebenso graciös componirt als technisch gewandt durchgeführt war. Sein „Albrecht Dürer“ (für das Künstlerhaus bestimmt) ist bereits älteren Datums und als charaktervoll durchgeführte Gestalt wohl allenthalben bekannt.

Entschieden Talent verrieth die Gruppe „Pero und Cimon“ von E. Alexius; bei guter Anatomie in der Form bauten sich die lebensvoll gehaltenen Gestalten in ganz imposanten Linien auf und mangelte es auch den Köpfen nicht an Empfindung. Schon in der ganzen Anordnung der Gruppe zeigte sich eine gewisse wohlthuende Freiheit, die dem Betrachtenden die Gestalten viel näher rückte als es sonst bei den abgewogenen akademischen Attituden der Fall ist. Als weit schwächer muß die Arbeit Matzan's „Thetis tröstet Achilles“ (Gypsgruppe) bezeichnet werden, die vor Allem an der Unsicherheit der Formen krankte; das Suchen nach Effect in einem der Antike entlehnten Gesichte bleibt schon an und für sich eine heikle Sache und fordert neben gründlicher Kenntniß der psychologischen Erscheinungen die volle Herrschaft über das anatomische Relief, was dem jungen Künstler vorläufig noch abgeht. Von Fr. Gastell (aus Schwanheim, derzeit in Wien) ist hier ein Gypsrelief, „die Auffindung Abels“ darstellend, der malerischen, lebendigen Composition halber zu erwähnen.

Im Porträt sind die Arbeiten V. Tilgner's voranzustellen. Die scharfe Charakteristik im Detail und lebensvolle Auffassung der Individualität sind Vorzüge, die uns in allen seinen Büsten begegnen.

Auf der Ausstellung fand sich neben Anderem von dem Künstler das Porträt der Hoffchauppielerin Wolter und H. Laube's origineller Kopf.

Deloyé streift in seinen Formen zuweilen ans Barocke und haben seine Porträte nicht selten etwas Gefchraubtes, Geziertes, was auch an seiner Gypsgruppe „Je t'aime“ bemerkbar war.

Von Fr. Melnitzky, dem beschäftigtesten (decorativen) Bildhauer Wiens, waren einige Marmorstatuen ausgestellt und rührte auch die Terracotta-Gruppe auf dem Triumphbogen des Kunsthofes „Schiffahrt und Industrie“ (für

die Akademie der Wissenschaften in Athen bestimmt) von ihm her; sämmtliche Arbeiten bezeugten neuerdings den tüchtigen Praktiker, der seine meist für die Architektur berechneten Aufgaben in der wirksamsten Weise zu lösen versteht.

Einen auffallenden Contrast bildeten zu der specifisch Wiener Plastik die Arbeiten des Trientiners Malfatti; sie waren eben die Arbeiten eines Italieners und glänzten im blanken Realismus und in virtuoser Technik. „Eine Enttäuschung“ nannte der Künstler eine feiner Marmorstatue, die an delicates, präciser Ausführung zu dem Schönsten gehörte, was überhaupt Italien in der Sculptur aufzuweisen hatte. Ein Mädchen in ganz modernem Seidengewande, welches die Arme ganz nachlässig herabhängen läßt, als Attribut bloß ein zerknittertes Schreiben in der Rechten hält, und mit lächelnd-bitterer Miene, ihren Schmerz und Zorn verleugnend, vor sich hinfiert, ist denn doch ein zweifelhaftes Sujet für die Plastik; und doch war das Figürchen anziehender als so manche starre olympische Hoheit feiner Umgebung, die in dem Gewande des akademischen Schnittes vornehm des Lebens Fleisch und Blut verleugnete.

Von kleinerer Plastik sind Professor O. König's reizvolle Gypsgruppen der besonderen Erwähnung werth; sie schilderten heitere Epifoden aus dem Leben und Treiben Amors in der naivsten und anmuthigsten Weise. Hier finden wir den kleinen Schelm, wie Mama Venus ihn Bogenschießen lehrt; dort schmückt sie ihn mit Blumen; wir sehen, wie er ein Nixlein verführt, dann aber wieder, wie er, von einer Nereide gefangen, sich vergebens bemüht, den Umschlingungen des Fischleibes zu entkommen; wir treffen ihn bei den Mufen, in ihren Künften Unterricht nehmend etc. — humorvolle Nippfachen, an denen gern das Auge verweilt! In ähnlicher Weise, nur noch schärfer in der Ausführung charakterisirend, begegnete uns Röhrdorf in feinen humoristischen Gruppen, die freilich nicht dem Olymp, sondern blankweg der StraÙe entnommen sind. Er greift seine Vorwürfe aus dem täglichen Leben und weiß besonders heitere Scenen in wahrhaft classischer Schärfe in Terracotta wiederzugeben. Seine „fatalen Gäste“, zwei Handwerksburschen, die dem Wirthe die Zeche nicht bezahlen können, die „erste Schwimmlektion“, die „Falschspieler“ unter Anderen werden wohl Jedermann in lebendiger Erinnerung bleiben.

Von Medailleurarbeiten verdienen eine Gufsmedaille in Bronze auf „Prinz Eugen“ von Professor K. Radnitzky und vorzügliche Wachsbossirungen von S. Scharff und J. Tautenhayn besondere Erwähnung.

Es wurde bereits oben angedeutet, daß die Wiener Plastiker sich an der decorativen Ausschmückung der Weltausstellungsgebäude in hervorragender Weise betheiligten, und Vielen wird der Eindruck der herrlichen Portale mit ihren reichen plastischen Motiven noch lebendig im Gedächtnisse sein, weshalb wir hier in aller Kürze noch der Namen gedenken wollen, welchen die Urheberschaft des Wichtigsten zufällt.

Die Hauptgruppe auf dem Südportale, „Austria“, von geflügelten Genien und allegorischen Figuren umgeben, die Völker des Erdballs begrüßend, wurde von V. Pilz ausgeführt; die kolossalen posauenden Engel in den Dreifschlitzen zwischen dem Bogen und dem Architrave entflamnten Pönninger's Atelier; der reizvolle Kinderfries war von Deloyé, die allegorischen Figuren in den Nischen „Friede“ und „Wohlstand“ von Koch modellirt. Die wirkungsvollen Medaillons Ihrer Majestäten hatten Donath zu ihrem Urheber. In der Tiefe der Eingangshalle auf dem fortlaufenden Kämpfergesimse des Hauptbogens erhoben sich die edlen Gestalten der „Austria“ und „Hungaria“ von Hellmer. An der Ausführung der allegorischen Figuren des Nord-, West- und Ostportales betheiligten sich Preleuthner, Schmidgruber und Gastell; die imposanten Atlantengruppen über den Bogen des Ost- und Westportales kamen aus Melnitzky's Atelier; der plastische Schmuck über den Eingängen der Kunsthalle und des Pavillons des Amateurs wurde von J. Beuk und Hellmer und die

Giebelfiguren der Maschinenhalle, „Zeus, Aeolus, Pluto und Neptun“ von J. Silbernagel ausgeführt.

Von ungarischer Plastik, wenn überhaupt davon die Rede sein darf, mögen nur die Arbeiten J. Engel's Erwähnung finden und darunter die Gruppe „Achilles und Penthesilea“ (in der Rotunde) als Bestes und in der Composition als gelungen bezeichnet werden; die Arbeiten, die in der Kunsthalle etc. ausgestellt waren, boten wohl wenig des Bemerkenswerthen.

### Die französische Sculptur.

Es ist eine auffallende Erscheinung, daß sich in der französischen Plastik der Umschwung zum Realismus keineswegs in so schlagender Weise vollzog als in der Malerei, und daß selbst bis heute noch die meisten Bildner der idealen Formgebung mit Vorliebe ergeben sind, obschon sie in ihren Vorwürfen weniger den hohen Ernst der Antike anstreben, sondern einerseits mehr das Naive, Reizende — andererseits aber das Effectvolle, Auffallende aufsuchen. Mit Bosio, dem Zeitgenossen Canova's, trat die Sculptur in Frankreich aus der wüsten Zeit des Rococo in ein edleres Gewand und suchte in dem Anlehnen an die Antike den Formen maßvollere Eleganz abzugewinnen und der Composition bestimmte Schönheitsprincipien zu Grunde zu legen. Bosio's Einfluß auf seine Zeit war von hoher Bedeutung; ein ansehnlicher Schülerkreis führte die Idealrichtung fort, die wohl bei dem Genfer James Pradier besonders in der Darstellung weiblicher Schönheit ihren gefeiertsten Vertreter fand. Pradier's Gestalten, wie „die leichte Dichtung“, „der Frühling“ etc., wanderten in zahlloser Vervielfältigung durch die Welt und verbreiteten den Ruhm des Meisters auch außerhalb des Landes seiner Thätigkeit; noch auf der Weltausstellung 1873 begegneten uns an zahlreichen Orten (besonders bei den Erzgießern) seine poesievollen, edlen Figuren.

In Jean Pierre David d'Angers und seiner Schule brach sich dann zuerst der Realismus Bahn; die Fesseln der antiken Formgebung wurden mit aller Entschiedenheit abgeworfen, es wurde zum wirklichen Leben, zur Natur zurückgekehrt.

Das Auftreten des Realismus in der Sculptur war aber weit weniger oppositionell als in der Malerei, wo durch Courbet Delacroix, Delaroche etc. ein hitziger Parteikampf mit den Vertretern der älteren Richtung eines David, Ingres etc. heraufbeschworen ward.

Es dürfte kaum ein zweiter Künstler David (d'Angers) an Vielseitigkeit der Schöpfungsgabe und an Productionskraft zur Seite zu stellen sein. Auf allen Gebieten der Darstellung: der Geschichte, des Religiösen, der Allegorie, sowie im Porträte begegnen wir ihn in gleicher Höhe der Vollendung und finden uns stets von der Wahrheit des vorgeführten Gegenstandes gefesselt; freilich kümmerte er sich oft wenig um die Grenzen des Plastischen und griff nicht selten übermüthig nach Effectmitteln, die sich der Wesenheit der Sculptur nicht mehr unterordneten — so besonders in seinen Reliefcompositionen — immerhin aber war seine reiche Thätigkeit (bis 1855) für die gegenwärtige französische Plastik von höchster Bedeutung. Seine Nachfolger kehrten zwar mehr oder minder wieder zur idealen Formgebung zurück, aber die Gestaltung war durch das Berücksichtigen der feineren Affecte, die einmal der Natur entlehnt in der Plastik Eingang gefunden hatten, aus den trockenen Schemen und der Hohlheit der früheren Afterclassicität herausgetreten und der Reiz des Lebens pulsrte wieder in den Formen.

Wohl ist aber zu beachten, daß selbst dort, wo die französische Plastik im reinsten Realismus auftritt, sie nie in den Vorwürfen trivial wie bei den Italienern wird; eines gewissen Adels entbehrt sie selbst in der Darstellung mehr genrehafter Sujets nicht, und darf wohl nur an Duret's, Rude's, Hebert's und Jouffroy's Gestalten erinnert werden, um dies bestätigt zu finden.

Nie hat sich die Sculptur in Frankreich von der Industrie so sehr abgefordert, wie es in Deutschland bis in die jüngste Zeit der Fall ist; der stete Contact war beiden Theilen nur von weitgehendstem Nutzen; einerseits fanden Talente reichliche Beschäftigung und blieben kunstgeübte Hände nie brach liegen, und andererseits gelangte durch das Heranziehen künstlerischer Kräfte eine Anzahl Kunstgewerbe (vorzugsweise die Broncefabrication) in der Welt zur dominirenden Stellung, was dem Lande Ruhm und Geld eintrug. Dieses Factum wurde auch von den verschiedenen Regierungen in Frankreich bis zur Gegenwart stets wohl im Auge behalten und der Kunst von Seite des Staates reiche Unterstützung geboten. Was auf der einen Seite ausgegeben wurde, floss ja auf der anderen reichlichst wieder zurück; und welchen Werth auch die gegenwärtige Regierung auf die Künste legt, zeigte wohl deutlich die Ausstellung: kein Land war in der Sculptur so reich und glänzend vertreten wie Frankreich, und zumeist ging die Exposition der Objecte auf Kosten des Staates, denn nahe zwei Drittheile des Ausgestellten trugen im Kataloge den eingeklammerten Satz „*appartient à l'état*“. Es mußte für uns Deutsche beschämend sein, auf dem Wahlplatze der Arbeit in einem so erhabenen Kunstzweige Frankreich gegenüber so armselig vertreten zu sein, wo es doch von früher her bekannt war, worin die Stärke dieses Landes hauptsächlich besteht, und wodurch es größtentheils zu seinem Wohlstande kam. Freilich haben die Franzosen in Bezug auf Entwicklung der Talente den Vortheil, daß sie weniger Bildhauerprofessoren haben, aber desto mehr fleißige und beschäftigte Meister; der Kunstleve hat nicht das Gute, was ihn die Mutter Natur mitgegeben hat, in seinen Lehrjahren versteckt zu halten — er wählt seine Meister nach deren Schöpfungen und erzieht sich selbst nach den seinem Individuell zufugenden Vorbildern.

Die französische Ausstellung bot, wie in der Malerei, so auch in der Sculptur keineswegs viel Neues (das aus den letzten sechs Jahren datirte), sondern umfaßte die Production von nahezu zwei Decennien. Ging hierin also die Commission über das aufgestellte Programm hinaus, so durfte ihr darob wohl keineswegs ein Vorwurf gemacht werden; denn auch andere Staaten repräsentirten einen weiteren Zeitraum der Kunstthätigkeit als den von der letzten Ausstellung an, und weiß wohl alle Welt, was für Pausen in den vergangenen vier Jahren die Ereignisse in Frankreich in die Kunstthätigkeit und Industrie gesetzt haben, so daß das Vorführen von älteren Arbeiten als gerechtfertigt erscheinen mag.

Da es, wie berührt, in Frankreich gegenwärtig weit weniger als in Deutschland ausgesprochene Schulen in der Plastik gibt und mehr aus dem Uebereinstimmen der Individualität der Künstler eine Majorität in Betreff bestimmter Charakteristiken sich bildet, so dürfte es wohl gleichgiltig sein, in welcher Folge wir die Besprechung der hervorragendsten Objecte nehmen; es ist vorzuziehen, hierin die Topographie der Ausstellung in der Kunsthalle zu berücksichtigen, um das Gedächtniß des freundlichen Lesers in unserer Rundschau nicht durch sprunghaftes Herausheben der einzelnen Werke zu ermüden.

Wir beginnen denn unsere Wanderung vom Achmed-Brunnen aus nach dem Haupt-Mittelsaal, wenden uns durch die französische Abtheilung zum Nordportale und kehren durch die westlich gelegenen Seitensäle zum Haupt-(West-)Eingange wieder zurück.

Zunächst begegnet uns C. Bourgeois' „Pythia auf dem Dreifuß“. Das wahrhaftige Weib war pompös aufgefaßt, im Momente der höchsten Ekstase; vielleicht, wie uns Plutarch einen Fall schildert, in einer Aufregung, die durch die nervenreizenden Dämpfe sogar den Tod der Priesterin herbeiführte. Die Linke fährt in das reich herabwallende Haar, die Rechte hebt sich prophetisch empor; die verzerrten Augen, der geöffnete Mund, die fliegenden Draperien geben der Gestalt etwas Furienhaftes, mehr Bewusstes, als daß darin der eigentlich krankhafte Zustand geschildert würde. Die Formenbehandlung lehnte sich an die Canova's.

Bedeutendere Werke traten uns aber in der (West-) Portalhalle selbst entgegen. Darunter ist wohl E. Frémiet's Reiterstatue „Louis d'Orléans“ (Bronce) der kecken ungezwungenen Auffassung und der legeren Behandlung der Form wegen voranzustellen. Der kühne Rittersmann faß mit seinem langen Spieße in aller Ruhe so flott und lebendig auf seinem Gaule droben, daß ihn wohl mancher Held, dem ein „bewegtes“ Reitermonument zu Theil wurde, um diesen schlichten Effect beneiden könnte. Frémiet ist bekanntlich einer der begabtesten Thierbildner unter den französischen Plastikern, und war eine bedeutende Anzahl vorzüglicher Arbeiten dieses Genres von dem Künstler in den Nebensälen der französischen Kunstabtheilung ausgestellt. Neben ihm treffen wir Cain als Meister auf diesem Felde; er holt seine Vorwürfe meist aus der Wüste; der Leu, der Tiger etc. sind seine Lieblinge, die er mit wahrhaft classischer Wahrheit in Erz wiederzugeben versteht. Jedermann werden die zwei Broncegruppen des Künstlers in Erinnerung sein, die am Westportale der Kunsthalle zu beiden Seiten der Aufgangsstufen aufgestellt waren. Von schlagendstem Effect war besonders die nördliche Gruppe, „wie der Tiger das Krokodill erwürgt“. Die grüngraue Patina erhöhte noch den Reiz der lebenswahren Formen, die, in breiten Flächen aufgebaut, trotz der rein naturalistischen Auffassung das Werk plastisch wirksam erhielten.

Die packende Lebendigkeit dieser Gruppe beeinträchtigte wohl zum Theil den Effect des Pendants, „ein Löwe, der einen Strauß erlegt hat“, doch zeigte sich auch darin des Künstlers Talent im hohen Grade. Von Cain rührten auch die Thiergruppen vor dem Eingange der südlichen Quergallerie der französischen Industrie-Abtheilung her, und waren sämmtliche Werke im „Atelier Christophe“ gegossen.

Von Broncen ist hier noch Maillet's „Chasseur“ der edlen idealen Auffassung wegen zu nennen. Maillet ist einer der begabtesten Schüler Pradier's und der Schöpfer einer Anzahl reizvoller Gruppen an der Façade der neuen Oper in Paris. Neben dem erwähnten Werke stand J. Crauk's Statue des „Marschalls Pellissier“ (Marmor), die in den Detailformen wohl etwas weich behandelt war, jedoch in der Gesamtaufassung und vorzugsweise im Kopfe eine gewisse Energie nicht verleugnete. Crauk ist besonders Meister im Portrait und schuf zur Zeit für das Pariser Stadthaus das Bildniß der Kaiserin Eugenie.

Erwähnen wir aus der Vorhalle noch J. Baujaul't's „Gaulois“ als lebendig, wenngleich etwas theatralisch aufgefaßte Figur und wenden uns fonach zu den Objecten des Centralssaales.

In der Mitte begegnete uns Caudron's Statue „Molière's“, des geistvollen Lustspieldichters und Directors der „troupe de monsieur“.

Die legere Haltung der Figur und besonders die feine Auffassung des Kopfes, aus dessen Zügen wohl die „précieuses ridicules“ zu lesen waren, gaben dem Werke einen vornehmen, edlen Reiz und verliehen ihm hohe Anziehungskraft. Zu bedauern war es nur, daß die Figur mitten im Kreuzfeuer der Malerei stand und sich der Betrachtende zumeist erst den Platz erkämpfen mußte. Caudron ist ein Schüler David's und bewegt sich in seinen Formen sicher und elegant innerhalb der naturalistischen Grenzen. Mehr der idealen Richtung gehört Carrier-Belleuse an, dessen unter dem Adlerflügel schlafende Hebe (Marmor) zu den reizvollsten Werken der französischen Plastik auf der Ausstellung gehörte.

Mit überschlagenen Füßen, die sich in schönen Linien durch äußerst maßvolle Draperiemotive zeichneten, faß das zarte Wesen so lieblich in der Nische des schützenden Greifenfittigs, schlummerte so holdselig an der Brust des mächtigen Vogels, daß wohl nichts als der belebende Athemzug zu wünschen übrig blieb. Das Werk dürfte wohl des Künstlers berühmtem „Kuß“ würdig zur Seite stehen.

Von Sculptur in großem Stile sind hier die Werke von Dieudonné und Barrias zunächst zu erwähnen.

Beide Künstler sind Vertreter der idealen Richtung und imponirten ihre grandiosen Gruppen durch edle, maßvolle Auffassung und vollendete Durch-

bildung der Form; besonders des letzteren „Spartacus“ war von grofsartiger Wirkung und die Gestalt des Jünglings in Bezug auf Anatomie ein Meisterstück. Dieudonné's „verlorenes Paradies“ — Eva, die Schuldbeladene, sinkt Adam mit thränenfchwangeren Augen in die Arme, während zu ihren Füfsen zwei Kinder mit dem verhängnisvollen Apfel spielen — baute sich als Gruppe in schönen Linien auf, erinnerte aber in den Formen lebhaft an die antikifirende Richtung Bofio's. Dasfelbe wäre Millet's „Mercur“ nachzufagen, obfchon diefer Künftler als Schüler David's im Uebrigen weniger den Idealiften angehört.

Als äufserft anmuthige und lebensvolle Figur ift aus diefem Saale noch Cailles „Bacchus“ (Bronce, der mit einer emporgehaltenen Traube einen jungen Tiger neckt, zu erwähnen. Bei folchen heiteren, harmlofen Vorwürfen kommt es denn freilich vorzugsweise auf die virtuofe, elegante Mache an, der wir bei den franzöfifchen Bildnern durch die Reihe begegnen; wahre Bravourftücke befonders in Bronze waren in den eigentlichen Sälen der franzöfifchen Kunst zu finden, die wir denn in flüchtigem Gange durchwandern wollen.

Lequesne's „Nègre romain“ mit Souvenirs vom Bacchusfefte (laufend dargestellt) erinnerte in der lebendigen, charaktervollen Auffaffung und in der breiten, fiheren Behandlung der Musculatur lebhaft an den borghefifchen Fechter; trotzdem die Figur im Ganzen genommen nur ein groteskes Genrefstück genannt werden mußte, war fie durch die technifchen Vorzüge von schöner plastifcher Wirkung.

Das harmonifche Ineinandergreifen der Formen über dem feften Knochenbau und vor Allem der Ausdruck des pulfirenden Lebens im äufseren Relief gaben diefer und in gleich hohem Grade der Statue von C. Bourgeois, dem „Schlangenbändiger“, jenen hohen Reiz, welchen ftets die Wahrheit der Darstellung auf das Auge auszuüben vermag. Ein Neger tanzt vor einer kleinen Schlange und feffelt das Thier durch die Töne feiner Flöte; zugleich aber übt er die Dreffur mit einem Stäbchen in feiner Linken. Das Balanciren der Gestalt in der tanzenden Bewegung hatte der Künftler in eminenten Weife für die Schönheit der Linien ausgebeutet, was bei der mufterhaften Ausführung den höchften Effect erzielte. In graciöfer Auffaffung wetteiferte mit den genannten Gestalten auch E. Delaplanche's „Knabe auf der Schildkröte“; das Motiv wurde feit Rud'e's „Neapolitanifcher Fischerknabe“ (Museum Luxemburg) von verschiedenen Künftlern wiederholt. Delaplanche läßt den Knaben auf dem Rücken des Thieres balanciren, welches fich vergebens abmüht, mit feiner ungewohnten Laft weiter zu kommen. Wie felten verirren fich doch die deutichen Plaftiker zu ähnlichen, naiven, aber ihre Wirkung nie verfehlenden Vorwürfen! Das plastifche Genre bewegt fich bei den Franzofen durchwegs in der Sphäre des Anmuthigen und bewahrt bei der würdevollen, idealen Auffaffung dennoch ftets den Reiz der Natur. Wie fehr die Plaftik fogenannte malerifche Elemente in fich aufnehmen kann, ohne ihre bedingten Tendenzen zu gefährden, hat wohl P. Dubois am eklatanteften in feinen Bronceftatuen gezeigt. Wer kennt nicht feinen „Florentiner Sänger“? Das reizende Figürchen gehörte wieder zu den Perlen der Ausftellung; auch fein weltbekanntere „Johannes“ begegnete uns wieder. Minder glücklich war diefmal der Künftler in feiner Marmorftatue „Narcifs“, wie überhaupt das Sentimentale fich mit der franzöfifchen Kunst fo wenig vereinbart, als der ganze Charakter der Nation dazu inclinirt. Geiftreich in der Nonchalance und al fresco im Affect, ift die Devife; feine Nuancen des Seelenlebens in der Ruhe wiederzugeben, liegt ihrer bildenden Kunst fo ferne wie der Poesie.

Als reizendes Figürchen, das durch die Wahrheit in der Bewegung zu dem Anziehendften der Ausftellung gehörte, ift hier auch J. Blanchard's „Jeune Équilibriste“ zu erwähnen; die jugendlichen Formen waren mit dem feinfteften Verftändniffe behandelt. Blanchard ift ein Schüler Jouffrois, des auf die jüngere Künftlergeneration vielleicht einflufsreichften Meifters der Gegenwart, und zeichnen fich alle feine Werke befonders durch feines Gefühl und lebensvolle charakterifti-

sche Bewegung aus. Auch bei Moreau-Vauthier's „Amor“ waren diese Vorzüge anzuerkennen; nur störten bei der Figur auffallende Proportionsfehler an den oberen Extremitäten.

A. Mercie's „David“ mangelte in der ganzen Composition der französische „esprit“; wie der Hirtenknabe das Schwert in die Scheide steckt, ist nicht die Pointe des Ereignisses für ein plastisches Werk, so wenig die Idee des Wiener Schwarzenberg-Denkmales für die Plastik taugt.

Ins rein Malerische verfiel nur E. Hebert mit seiner Schauergruppe „Les Fiancés“. Ein bis zum Skelet Verwesteter steigt aus dem Grabe und umarmt „sie“, die Todte und nun mit ihm Vereinte! Auf dem Deckel der Gruft steht als Devise „et toujours et jamais“.

Bronce ist das Material der Vervielfältigung; die meisten Werke werden auch speciell für diesen Zweck von den Künstlern gefertigt und wird wohl in der Wahl der Sujets schon von vornweg mehr oder weniger auf das Gros des Publicums Rücksicht genommen, daher uns meist heitere, anmuthige, naive Vorwürfe begegnen, die decorativ verwendbar sind; ein größeres Gebiet umfassen dagegen die Marmorsculpturen. Die Sujets werden aus allen Kreisen herangezogen; wir finden die griechischen Mythen mit derselben Vorliebe plastisch illustriert wie die Werke moderner Poeten; Pikantes aus dem täglichen Leben ebenso geistreich verkörpert wie Symbolisches in Idealgestalten. Ganz à part liegt wohl die Bibel der französischen Plastik; die Genesis allein mit ihren Gestalten interessirt noch die Bildner; das Weib und der Sündenfall — dieses merkwürdige Räthsel, welches Moses der denkenden Nachwelt niedergeschrieben, in dem doch Alles verborgen liegt, was unsere Bestimmung im Unklaren hält — es zieht sich ja wie ein rother Faden durch unser ganzes Dasein und dürfte wohl die französische Literatur bisher in der ungeschminktesten Form dessen Lösung versucht haben; die bildende Kunst ergeht sich aber dabei weniger in den Tiefen der psychologischen Geheimnisse sondern verwerthet bloß die Erscheinung das Aeußerliche, und überläßt jede weitere philosophische Analyse dem Denken des von der Erscheinung angezogenen Beschauers.

Es ist ganz charakteristisch wie ein Franzose „Eva nach dem Sündenfalle“ in der Plastik auffasst! Die Statue, welche E. Delaplanche ausgestellt hatte, zeigte uns keineswegs das schwache, in Schmerz zerfließende Weib, keineswegs die Reue über die begangene Sünde, welche für die Zukunft des Menschengeschlechtes so verhängnißvoll werden sollte; das war eine Brunhild nach der Brautnacht, die zornentflammt das Schickal verdammt, das ihrer Bestimmung einen Querstrich gespielt hat. Diese furienhafte Auffassung hatte allerdings keinen tieferen psychologischen oder philosophischen Hintergrund; sie gefiel dem Künstler um des Effectes willen, welchen er in dem fast übermäßigen Formenaufwande auch reichlichst erzielte.

Dieselbe Rolle hatte wohl auch F. Leroux's „Somnolence“ zu spielen. Was soll ein schönes Weib in malerischer Attitude auf einem Lehnstuhl sitzend mehr als reizend erscheinen! Der durch die Form erzielte Effect hat zu befriedigen; das ist ja die Figur Somnolence heißt, ist Nebensache. Wird doch gar oft in wichtigeren Fällen das Sujet Nebensache um der Erscheinung willen. So hatte A. Schoenewerk gewiß nur darum ein Motiv aus der Dichtung Cheffiers zur Darstellung gewählt, um unter dem Titel „la jeune Tarentine“ eine reizvolle Mädchengestalt in einer — gewiß an die Grenze des Effectvollen streifenden — Stellung an den „bords de Camarine“ zur Darstellung zu bringen. Die Figur war in anatomischer Beziehung von wunderbarer Wahrheit, in der Durchführung von höchster Vollendung; aber Niemand kümmerte sich bei dem Anblicke wohl um Cheffier's Dichtung. Um der Figur einen Namen zu geben, nannte auch V. Fenger des Forts feinen meisterhaft gemeißelten liegenden Act „Abel mort“; milder und gewiß ebenso annehmbar hätte die Figur auch als „schlafender Hirtenknabe“ bezeichnet werden können.

Die Barockzeit, so sehr sie seit den Reformbestrebungen in der Kunst als vergangen zu betrachten ist, klingt denn doch noch bei einigen französischen Plastikern hie und da in deren Werken nach und erinnerte darunter der begabte J. Clefing er in seinen Marmorarbeiten vielleicht am lebhaftesten an den Gefchmack Ludwigs XIV. Seine Gruppen „Ariadne auf dem Tiger“ und „der Raub der Jungfrau Europa“ fungirten auf der Ausstellung als Spiegelbilder der Zeit jener hohlen, nichtsagenden Decorationskunst. Ungleich anziehender waren dagegen des Künstlers Broncen, darunter eine „Tänzerin mit Castagnetten“ von leichter graciöser Bewegung und elegantester Durchführung. Auch seine „Phryne vor dem Areopag“ hatte bedeutende Vorzüge. Besondere Erwähnung verdienen daran die an den Schmuckringen angebrachten imitirten, von Staig er in Paris geschnittenen Gemmen.

Wohl näher der antiken Formgebung, aber in der Conception denn doch noch mit der Geziertheit des vorigen Jahrhunderts kokettirend, standen die beiden Bacchus-Gruppen von J. Perraud und A. Doublemard. Des letzteren „Erziehung des Bacchus“ — ein Satyr läßt den jungen Gott des Weines Trauben in einem Gefäße eintreten — war voll des köstlichsten Humors; in nicht minder heiterer Laune hatte auch Perraud seinen Vorwurf aufgefaßt, wo der kleine Bacchus auf den Schultern eines Faun sitzt und diesen in aller Derbheit an seinem langen Ohre zieht.

Noch bleibt uns übrig, aus den (Haupt-) Sälen der Malerei einige Gruppen zu erwähnen, in welchen den Vorwürfen nach mehr ruhiges, tiefergreifendes Empfinden zum Ausdrucke zu gelangen hatte, worin freilich, wie schon angedeutet, die französischen Künstler meist zur Maske der Antike greifen und sich auf die bloße Schönheit der Form beschränken. B. Frison's „première Impression“, ein junges Mädchen blickt mit ziemlich unleferlichen Gefühlen ein Bildniß an, E. Chatrouffe's „Source et Ruiffeau“, L. Perrey's „L'innocence et Amour“, Boiffreau's „La fille de Céluta“, um ihr Kind weinend, Barrias' „La fileuse de Mégare“ theilen alle die Vorzüge edelster Formvollendung, aber auch jene Nüchternheit in der Gefühlsprache.

Eine Anzahl hervorragender Werke der französischen Plastik waren in der nördlichen Eingangs-Vorhalle aufgestellt und insoferne besser als die an anderen Orten zu genießen, da sie doch einigermaßen ruhigeren Hintergrund besaßen und vom Sonnenlichte verschont blieben.

Die Statue „Mirabeau's“ von Truphème gehörte zu den geistvollst aufgefaßten Portraitstatuen, die ausgestellt waren. Durch schöne Linien zeichnen sich Truphème's Werke, die wohl zumeist mehr naiver Natur sind, alle aus, hier offenbarte aber der Künstler auch sein Talent im Ernstern, Energievollen und zeigte besonders in der Behandlung der Gewandung aus dem vorigen Jahrhundert, die für die Plastik immer etwas Unerquickliches bleibt, seine Meisterschaft. Von großartiger Wirkung war auch Lepère's „sterbender Spartaner bei den Thermopylen“; das Zusammenbrechen des Heldenkörpers, das Schwinden der Kraft war in dem anatomischen Relief mit bewunderungswürdiger Wahrheit wiedergegeben; dergleichen stand der Ausdruck des Kopfes mit dem der dargestellten Momente in edler Harmonie. Minder einheitlich und am wenigsten „griechisch“ war desselben Künstlers „Diogenes“, der in seiner affectirten Stellung und seinem rein gallischen Kopftypus eher an einen modernen Gaukler als an den alten Cyniker erinnerte.

L'Hioille's „Narcifs“ und „Arion auf dem Delphin“ können in Bezug auf exacte Durchführung als meisterhaft bezeichnet werden; nur mangelte wieder den Köpfen jedwedes Leben; besonders auffallend, ja geradezu enttäuschend war diese „Kälte“ im Gesichtsausdrucke bei dem in sich selbst verliebten Narcifs. Wo der Kopf nicht spricht, bleibt auch die Bewegung der Gestalt stumm und mögen die Formen noch so virtuos behandelt sein; diesem begegneten wir auch in J. Perraud's „Verzweifelndem“: man konnte sich nicht in dieser Attitude

den Hoffungslofen denken, da das Gesicht gar nichts sprach! Einen Anlauf zur feineren Charakterisirung nahm wohl L. Perrey in seinem „Geizigen“, doch kam dabei der realistisch gehaltene Kopf wieder mit den antikifizierenden Formen des übrigen Körpers in Widerspruch. Der Harpagon sitzt zusammengekauert auf seinen Geldfäcken, hält einen davon fest umklammert und blickt ängstlich nach der Ferne. Der Zufall stellte in die unmittelbare Nähe dieser Statue A. Noël's Relief „La morte“. Hier begegneten wir in einem ergreifenden Bilde dem vollendeten Realismus. Ein verblühtes Weib liegt tot auf dem Lager dahin gestreckt, und eine häßliche Alte neigt sich, sie an den Armen fassend, zu ihr herab — Wohin dieß Bild gehören mag? Der Tod bedarf in der Kunst verführender Motive; die Erinnerung an die Vergänglichkeit soll nicht in grauenhaften oder gar häßlichen Bildern erregt werden; in wie edlen Gedanken feierten doch die Griechen auf ihren Stelen das Andenken des Dahingegangenen; lebhaft erinnerte E. Hébert's „L'Oracle“ (Relief) an diese schlichten Szenen. Von Reliefs sei noch Soldi's reizend componirter „Akteon“ erwähnt und von Gruppen Conny's „Charité fraternelle“; ein gefallener Athlet wird von seinem Bruder theilnahmsvoll unterstützt — ein an und für sich etwas trockener Vorwurf, der auch durch die kalte antike Behandlung der Form von dieser Seite kein Interesse bot. Von tief ergreifendem Eindrucke war jedoch die zwischen den Mittelpfeilern sitzende ganz verhüllte Gestalt von Cabel. Lag schon in der ganzen Bewegung etwas Mystisches, Schmerzverbergendes, so sprach aber der wahrhaft classisch modellirte Kopf in seinem unvergleichlichen Ausdrucke — Alles, was die Inschrift am Sockel für Frankreich bedeutete, nämlich „1871“.

In den kleineren Sälen der französischen Abtheilung (retour vom Nord- bis zum Mittel Haupteingange) fanden wir fogleich im ersten Saale zwei reizvolle weibliche Figürchen, die, was anmuthige Bewegung und edle, liebevolle Durchführung anbelangt, wohl ihres Gleichen suchten; es waren dieß J. Franceschi's „Reveil“ — ein Mädchen vom Schlafe erwachend, das in holdfelliger Unschuld zwei kofende Täubchen betrachtet — und eine „Muse“ von Aizelin; letzteres Figürchen war auch in Bronze bei Barbedienne (in der Industriehalle) ausgestellt. Aizelin's zartes Gefühl für weibliche Formen zeigte sich übrigens auch in eminenten Weise an seiner Psyche (Hauptsaal nebenan) und seiner Amazone (nördliche Vorhalle).

Cordier's Arbeiten, die hier in bedeutender Anzahl ausgestellt waren, müssen allerdings als interessant bezeichnet werden; ob des künstlerischen Werthes würden wir, besonders bei seinen „Lampadaires“, einer Fellah und einer Araberin (aus Onyx und Bronze), einiges Bedenken tragen. Cordier ist der ungefüme Realist, der mit allen Mitteln (so mit dem vereinigen verschiedenen Materiale (auf den Effect losgeht, sich aber dabei oft wenig um das Exacte der Form kümmert; seine Draperien erinnern mitunter stark an die Barockzeit. Cordier holt seine Modelle aus aller Welt zusammen und birgt wohl jeder seiner originellen Köpfe eine interessante Geschichte, welchem Umfande er auch vorzugsweise seinen Ruhm zu verdanken hat.

Bronze in verschiedene Patina zu legen, ist in der Plastik, um die Massen zu fndern, ein wohlerlaubtes Effectmittel; hatten doch die Griechen selbst den ellen Marmor in ähnlicher Absicht mit Farbe belegt und damit ihre Sculpturen und die Architektur zu beleben gesucht. In der französischen Bronze-Industrie findet neueren Datums das „Polychrome“ in der Patina wieder seine besondere Pflege und wird mit viel Glück auch an bedeutenderen Kunstobjecten angewendet. So treffen wir am Ausgange unserer Wanderung noch ein Werk, welches zu den vorzüglichsten Arbeiten dieser Art auf der Ausstellung gehörte, nämlich Roche't's „Cassandra“ (ausgeführt im Atelier Christofle). Die Tochter des Priamus stürzt, von Ajax verfolgt, schutzfliehend zur Bildsäule der hehren Minerva. War die Gestalt schon an und für sich in der energischen Bewegung im Gegensatze zu der starren Göttin von grosartiger Wirkung, so wurde diese vornehmlich durch die Sonderung der Hauptmassen durch Gold und Silber) in der Patina noch in bril-

lanter Weise gehoben. Die effectvolle Gruppe war nur leider so ungünstig (zwischen zwei Fenstern) aufgestellt, daß sie vom Publicum nicht ihrem Werthe nach beachtet wurde.

Wir kämen zu weit ins Industrielle, wollten wir noch dem Ausgestellten der französischen Erzgießer, wie Barbedienne, Durenne etc. eingehende Betrachtung widmen; es würde indess zu keiner weiteren Charakterisirung der französischen Plastik Anlaß geben, da wir ja dort zumeist denselben Namen begegneten, die wir in den Werken der Kunsthalle kennen gelernt haben.

### Die italienische Sculptur.

Zur objectiven Beurtheilung der — viel bewunderten und auch vielgeschmähten — modernen italienischen Sculpturen ist es wohl nöthig, einen Blick auf die Vergangenheit zu werfen und der Verhältnisse zu gedenken, welche die Ursachen ihrer heutigen Vorzüge und Mängel in sich schliessen. In keinem anderen Lande können wir die Geschichte der bildenden Kunst vom Anfange dieses Jahrtausendes in vorhandenen Denkmälern so genau verfolgen wie in Italien und darin einerseits den Einfluß religiöser und politischer Verhältnisse, andererseits den Kampf um den Realismus neben den antiken Traditionen beobachten.

Wer je aus dem kühlen Norden über die Alpen nach dem gelobten Lande der Künste hinabzog und den Herrlichkeiten der Renaissance seine Bewunderung zollte, wird sich der Wehmuth und des Bedauerns nicht erwehren können, daß von dem glanzvollen Anlaufe, welchen die Sculptur damals zu ihren höchsten Zielen nahm, auf die Gegenwart nur ein matter Widerschein gekommen ist, daß die Kunst überhaupt in sich selbst zerfallen mußte, ehe sie diese Ziele erreichte, und die Ursachen der Erweckung reinerer Tendenzen auch die Ursachen zu deren Untergang waren.

In der Poesie und in der bildenden Kunst entfaltete sich der griechische Mythenkreis; die Freiheit des Denkens nach allen Richtungen der geistigen Bedürfnisse hielt Volk, Kunst und Religion in inniger Wechselbeziehung und gab der Nation jene Einheit und sittliche Kraft, die wir stets an den Hellenen bewundern.

In vielen Beziehungen geradezu entgegengesetzte Verhältnisse brachte das Christenthum der Kunst. Keine Idealwelt wurde den Denkern geoffenbart; feste unwandelbare Dogmen nahmen dem Schaffen den freien Flug der Selbstständigkeit, und war von vornweg eine Weiterentwicklung des Stoffgebietes oder eine ideale Gliederung desselben schon durch das Wort „Glaube“ unmöglich.

So plastisch auch die Gestalten des neuen Testaments erscheinen mochten und so sehr das Concrete des neuen Stoffkreises die Naturanschauung in der Kunst förderte: dem Volke standen diese Erscheinungen kalt gegenüber — sie waren ja nur gemalte oder gemischelte Gesetze, die wohl gläubig verehrt wurden, in ihrem Wesen aber keineswegs mehr in jenes intime, klare Verhältniß zum Leben treten konnten wie die Gestalten des Olympos im Alterthume. Der eigentlich reale historische Boden war der Kunst noch fremd; sie mußte durch das religiöse Gebiet erst dahin geführt werden; die nothwendige reale Auffassung der Gestalten konnte hiezu wohl als Vortheil angesehen werden, doch stand dieser lange hartnäckig die traditionelle antike Formgebung im Wege; erst als die Künstler sich über diese erhoben hatten und ihre Ideale unmittelbar der Natur entlehnten, konnte sich das Stoffgebiet nach anderen Richtungen hin erweitern und war die Möglichkeit geboten, daß die Kunst, wenn auch nimmer von religiöser Seite her, wieder mit dem Volke in directen Contact trete. Triumphe hatte die Malerei in diesem Wandel bis gegen 1630 gefeiert, da sie weniger an die Antike gebunden war als die Plastik, in der sich diese Tendenzen nur langsam vollzogen und die ihrer

Ziele (in der Barockperiode) verluftig wurde, bevor sie sich zur nothwendigen Freiheit emporgeschwungen hatte.

Wenn wir die Künftlerkette von Niccolo Pisano (1230) bis herauf zu Michel Angelo überblicken, so offenbart sich bei Allen zunächst der Drang nach Freiheit in der Formgebung; doch vollzieht sich die Entwicklung des neuen Idealstils in den auf dem Leben basirten Formen nicht in so leichter Weise. Einerseits erhält sich die Antike, die als Grundlage der Schönheitsprincipien angenommen wird, noch zu dominirend in den Darstellungen, als das ein feineres Empfinden geschult werden könnte; und andererseits verfällt die Kunst wieder in den blanken Realismus, in dem (wie z. B. bei Donatello, Verrocchio, Mazzoni) oft das Charakteristische über das Schöne gestellt wird, oder sie greift in das Gebiet der Malerei (wie bei Ghiberti) und überhebt sich der ihrer Wesenheit nach bestimmten Gesetze. Nur einzelne Meister unter denen Lucca della Robbia (im XV.) und Andra Sanfovino (im XVI. Jahrhundert) den ersten Rang einnehmen, verbinden bei feinem Naturfinne mit milder, inniger Empfindungsweise zugleich auch hohe Schönheit der Form.

Die Thätigkeit aller Bildner dieser Zeit bewegte sich jedoch fast ausschliesslich im Kirchlichen, wo, wie schon angedeutet, der Kunst unsichtbare Schranken gestellt waren.

Die Profanfulptur des XVI. Jahrhunderts erging sich zumeist als Decoration der Architekturen, blos in Allegorien; in den Geist des Volkes konnte sie auch von dieser Seite her nicht eindringen. Was die Sculptur im XV. Jahrhundert an Leben von der Natur aus erreicht hatte, zum Erhabenen und Schönen emporzuführen, das noch Willkürliche den edlen Gesetzen der Plastik unterzuordnen, dazu nahm das XVI. Jahrhundert wohl einen kühnen Anlauf, aber zu bald folgte in der Ausartung des Aeußerlichen die Erschlaffung aller ordnenden Principien und die Phrafe trat an die Stelle des Natürlichen. Michel Angelo, der die menschliche Gestalt wie kein Bildner bis zu seiner Zeit studirte, dessen gewaltige, ungefühme Natur jedoch stets nach höheren Stilgesetzen in der Darstellung rang und das Erhabene im Uebermenschlichen suchte, steht an der Grenze jener Glanzepoche der Sculptur: nicht seinen Geist finden wir mehr in den Werken seiner Nachahmer, wohl aber die in vollendeten Manirismus ausartende virtuose Behandlung des Aeußerlichen. Lorenzo Bernini war der Hauptmeister dieser denkwürdigen Epoche und der gefeierteste und meistbeschäftigte Künstler seiner Zeit. Die Parole in der Kunst hiefs von nun an „Affect“; die Mittel jedoch, die zur Erreichung deselben angewendet wurden, blieben nicht natürliche: wie die Draperie alien Gesetzen der Schwere Hohn sprach, in derselben Weise ging die Anatomie ins Regellose und trug diese Wissenschaft in mancher Hinsicht fogar zur Vollendung des crassen Realismus noch bei. Das Schönheitsideal dieser Zeit kokettirte wohl zuweilen noch mit der antiken Auffassung, wie überhaupt der Werth der Antike trotz des prononcirten Realismus keineswegs misachtet wurde: nur wurde alles Edle und Einfache nach dem Geiste der Zeit umgemodelt und die schlichte Natur wie die erhabenen Vorbilder des Alterthums ins Phrasenhafte, Theatralische umgesetzt. Ludwig XIV. konnte Bernini den „erlauchten Meister“ nennen; denn für Frankreich wurde der Günstling des römischen Hofes daselbe, was er für Italien war: der tonangebende Beherrscher des Geschmackes. Das Leben Bernini's glich einem Künstler-Triumphzug; Könige und Päpste buhlten geradezu um seine Gunst, und wenn man die Anzahl seiner Werke in der Sculptur, Malerei und Architektur überblickt, so kann man dem Meister wohl nicht die Bewunderung seines Genies verlagen, aber auch nicht begreifen, wie nach der unmittelbar vorangegangenen Epoche, nach Lionardo und Raphael und im Angesichte der Antike die Welt an diesen Verirrungen des Geschmackes Befriedigung finden konnte.

Diese Zeit war es denn vornehmlich, in welcher die virtuose Marmortechnik in den reichbeschäftigten Ateliers der Italiener ihre Ausbildung erlangte. Absichtlich wurden die complicirtesten Aufgaben zu lösen gesucht, um nur in dem „Künstlichen“ zu brilliren, worüber freilich auf jeden weiteren Gehalt am Gegen-

stande verzichtet wurde. Es darf wohl nur auf die berühmten Statuen der Capelle der Sangri in Neapel aus jener Zeit hingewiesen werden, um noch für die Gegenwart der italienischen Plastik eine Reminiscenz zu geben: da ist (von San Martino) ein „Christus“ ganz in Linnen gehüllt, eine sogenannte „Pudicità“ (von Corradini), ebenfalls nur der „Künstlichkeit“ halber ganz von durchscheinender Draperie umflort und als das non plus ultra des Genuesen Queirolo Gruppe „il Disinganno“, ein Mann ist in einem Fischnetz verstrickt und wird von einem herbeischwebenden Genius befreit. Dieses Suchen nach complicirten Motiven um der Technik willen, bei gänzlicher Vernachlässigung tieferen Empfindens, hat sich denn theilweise noch bis in die Gegenwart vererbt. Die modernen italienischen Sculpturen sind, was Anatomie anbelangt, aus dem Barockstil wohl wieder zum Natürlichen zurückgekehrt, die Wahl der Vorwürfe erinnert aber noch lebhaft an jene nüchterne Zeit. Die Bildner haben ihrem Geschicke nur ein strengeres Naturstudium unterlegt, sie sind in Porträts, in unmittelbaren Copien des Vorhandenen die unübertrefflichen Meister; das Wiedergeben feelischer Emotionen gelingt ihnen jedoch nur im Sinne der Barockzeit: entweder süßliche Sentimentalität oder theatralischer Affect; überall begegnet uns eine gewisse reflectirende Absichtlichkeit, wir vermiffen nicht Seelen in ihren Gestalten, wohl aber — Geist.

Neben dieser realistischen Richtung, die seit der Wiederbelebung der Kunst in der italienischen Sculptur gepflegt wird und die ihren Ursprung schon in der Barockzeit nahm, findet die ideale Formgebung Canova's noch ihre eifrigen Nachahmer. Das Denkmal Clemens' XIV. (S. S. Apostoli zu Rom) war das Signal zur Umkehr aus dem Zeitalter der ästhetischen Verirrungen. Hätte auch Canova weiter nichts als dieses Werk geschaffen, sein Name müßte in der Kunstgeschichte für alle Zeiten als bedeutungsvoll genannt werden. Wenn auch nicht mehr der Geist, so wurde doch die maßvolle Einfachheit der Antike wieder der Anschauung vorgehalten und von dieser Basis aus der Weg zur Wahrheit, zur Natur angestrebt. Italien war jedoch nicht mehr der Boden, auf welchem die Kunst neuerdings die Stufen zu den Idealen emporwandeln konnte; die politischen Ereignisse von der französischen Revolution angetan bis zur Errichtung des neuen Königreiches konnten allem Anderen eher als der Kunst im Lande förderlich sein; dafür aber wurde, unbehindert von allen Wirren, Rom der Mittelpunkt der Künstlerschaft des Auslandes, und waren es vorzugsweise die deutschen Meister, die dort ihre Werkstätten aufschlugen und mit einem bedeutenden Schülerkreise bis in die jüngste Zeit ein reges Kunstleben in der Tiberstadt erhielten. Die Finanznoth des neuen Staates gestattete es der Regierung wohl am allerwenigsten, die Kunst zu unterstützen; liefs ja doch manche reale Nothwendigkeit noch Vieles zu wünschen übrig: was konnten die Künstler thun, als sich an die fremden Nationen wenden? Es ist dies eine traurige Thatfache im Angesichte einer so glanzvollen Vergangenheit — doch unter den obwaltenden Verhältnissen nicht anders denkbar. Die Anregung zu gröfseren, ernsteren Arbeiten fehlt der Gegenwart, ebenso wie es an bedeutenderen Aufträgen mangelt; wie viel Sammlungen mußten doch veranstaltet werden, ehe Bartolini's Pyrrhusgruppe (Eigenthum der Stadt Florenz) in Marmor ausgeführt werden konnte! — Die italienischen Bildhauer sind angewiesen, für den Export zu arbeiten und dürfen, da sie zunächst das Publicum der Ausstellung berücksichtigen müssen, schon deshalb keine geistig complicirten Probleme zur Darstellung wählen, sondern mehr das Naive und Anmuthige, leicht Verständliche cultiviren; das sie hiebei in die Schablone verfallen und das Stoffgebiet nicht von großem Umfange sein kann, muß einleuchten. Sie copiren, was ihnen im täglichen Leben begegnet und sind zumeist Realisten; seltener verfeigen sie sich in idealer Formgebung nach den Mythen oder zur Allegorie.

Am sichersten bewegen sie sich in unmittelbarem Nachahmen der Natur, im „plastischen Photographiren“, was auch dem Publicum am nächsten liegt und seinen Zweck erfüllt, nämlich gefällt. Die Plastik gleicht in dieser Beziehung so recht der modernen italienischen Musik: süße, leichte Melodien, die ein- oder

zweimal sich gefällig anhören, dann aber monoton werden — oder Affect in leerem, phrasenhaftem Rhythmus, wie Verdi seinen „Zorn“ zuweilen im Walzertempo auszudrücken beliebte.

Mit dem Religiösen ist es in der italienischen Plastik wohl gänzlich vorbei, sowie noch zu bemerken ist, daß das „Relief“, welches schon im XVI. Jahrhundert bloß mehr ein Anhängsel der Malerei war, in der modernen Zeit ebenfalls sehr spärlich gepflegt wird; selten findet man in Ausstellungen mehr diese Darstellungsweise.

Es ist schwer, gegenwärtig in Italien von sogenannten Schulen in der Plastik zu sprechen, obschon es deren im eigentlichen Sinne des Wortes im Lande eine Anzahl gibt. Die Gleichartigkeit der Production ist so allgemein, daß selbst bei genauester Prüfung nur kleine locale Abweichungen hervortreten. Daß in Rom noch vorwiegender die ideale Richtung gepflegt wird, ist wohl zunächst dem Einflusse der bedeutenden fremden Meister zuzuschreiben, die dort ihre Ateliers aufgeschlagen hatten und sich durchwegs an die antike Formgebung anlehnten. Der kürzlich verstorbene Tenerani (1869), ein Schüler Canova's und Thorwaldsen's, kann wohl als der begabteste unter den neueren Meistern gelten.

In Florenz scheinen die Vorbilder der Meister aus dem XV. und XVI. Jahrhundert wieder Einfluß zu gewinnen; lebensvolle Naturauffassung, seine individuelle Charakteristik tritt seit Bartolini's und Dupré's Thätigkeit auch bei den zahlreichen Schülern dieser Meister allenthalben zu Tage. Der eigentliche naive Realismus ist aber vorzugsweise im nördlichen Italien und vielleicht am ausgesprochensten bei den Mailänder Künstlern zu finden. Die Mailänder Sculpturen dominirten auch auf der Weltausstellung und fanden schon der Vorwürfe halber bei dem Gros des Publicums am meisten Beifall. Es war nur zu bedauern, wie schon am Eingange erwähnt, daß viele der reizvollen Figürchen durch die Art und Weise der Aufstellung total um ihre Wirkung kamen: die meisten derselben waren nämlich in der Industriehalle (im westlichen Transept) neben allen erdenklichen anderen Gegenständen placirt und hatten weder gutes Licht noch ruhigen Grund. Die Mehrzahl der Arbeiten war schon im Jahre 1871 bei Gelegenheit der großen Ausstellung in Mailand (in der Brera) exponirt und, wie sich der Berichterstatter mit Vergnügen erinnert, dort in so delikater Weise arrangirt und beleuchtet, daß man in der That über dem Zauber der Arbeit das Nichtsagende der Gegenstände vergessen konnte. Es wurde damals wohl von einigen Seiten gegen die Färbung des Lichtes (mit Blenden) Einsprache erhoben — doch gewiß mit Unrecht! Es gibt doch kein einfacheres Mittel, dem Marmor die spröde Weise zu nehmen, als das Licht mit einem angenehmen Farbentone zu dämpfen. Welch wunderbarer Effect wird doch damit bei Dannecker's „Ariadne“ (Frankfurt, Bethmann's Museum) erreicht!

Ein junger deutscher Bildhauer, Adolf Hildebrand (derzeit in Florenz), hatte zur Zeit der Weltausstellung im österreichischen Museum für Kunst und Industrie einen „schlafenden Hirten“ in Marmor ausgestellt und der Oberfläche durch Einreibung von Tabakfärbung eine äußerst milde, wohlthuende Patina verliehen, was als Mittel zur Dämpfung der unangenehmen Härte des Marmors hier erwähnt sein mag.

Lassen wir von den Mailänder Künstlern den Professoren Tantarini und Magni hier den Vortritt.

Tantarini ist der feine Idealist, das heißt in dem Sinne, daß er die Natur in ihrer edelsten Gestalt wiedergeben sucht, ohne dabei in irgend welche strengere Stilistik zu verfallen; das Zarte, Weibliche spricht ihm am meisten zu; er behandelt seine Formen mit bewunderungswürdiger Eleganz und weiß auch in die Bewegung der Gestalten viel Anmuth zu legen. Seine „Betrachtende“ und die „Badende“ zeigten bei den genannten Eigenschaften einen leichten, gefälligen Linienfluß, was auch seine „Italia“ am Cavourdenkmal auszeichnete. Von der edlen Figur war ein Gypsabguß (Vorhalle des nördlichen Amateur-



strade sitzt oder balancirt vielmehr ein Knabe und hält an einem Röhrchen eine Seifenblase (in Glas nachgebildet) empor, nach welcher ein zweiter, in rein schwebender Stellung an dem Postamente emporkletternd, übermüthig die Hand ausstreckt! Arme und Füße hingen dabei so frei herum, das Ganze war so luftig gebaut, dafs man bei der vollendeten Ausführung über die Bravour des Meifselns nur zu staunen vermochte. Ein ähnliches Virtuosenstück hatte übrigens auch Branca in seinem „Traubendieb“ geliefert. A. Bezzola schilderte einen launenhaften „Modellino“; vergebens schmeichelt eine junge Künstlerin ihrem Amor-Modell, seine gewifs heitere Rolle weiter zu spielen: der kleine Schelm sträubt sich gegen das langweilige Geschäft in ganz köstlicher Geberde, die übrigens lebhaft an Begas' „zürnenden Amor“ erinnerte.

Ganz im Dufte mittelalterlicher Romantik brachte C. Teffin unter der Devise „La bocca mi baccio tutto tremante“ die Liebenden „Paolo und Francesca“ in Marmor zur Erscheinung. „Il baccio“ wäre wohl der einfachere Titel der Gruppe gewesen, an welcher übrigens das Arrangement in der Gewandung manch hübsches Motiv bot.

Barzaghi führte uns an das Nilufer und liefs uns von der Tochter des Pharaos den kleinen Moses im Binsenkörbchen präsentiren; die Gestalt war reizend durchgeführt, nur drängte sich, wie an des Künstlers „Phryne“, das Sinnliche etwas auffällig in den Vordergrund, was wohl auch bei Imanuelle's „Mädchen im Bade“, dem „Schlaf der Unschuld“ und der „Eva“ von Argenti und so manch Anderen mit berechneter Absicht der Fall war. Die Figur Imanuelle's hätte wohl der anatomischen Gewissenhaftigkeit nach, mit welcher das betreffende Modell copirt war, besser „die Frau im Bade“ heifsen sollen. Barzaghi's „Eitle“, ein Kind, das sich im Schleppkleid probirt, erinnerte an Makart's Amoretten.

Bemerkenswerth ist, dafs mit dem vollendeten Realismus in der Form auch die Composition sich wenig um die plastischen Gesetze kümmert und darin rein malerisch zu Werke gegangen wird. Wie absichtlich fanden sich Werke, die dieser Richtung angehörten, in der Vorhalle des nördlichen Amateur-Pavillons ausgestellt, von welchen wir Oldofredi's „Chislehurst“, Napoleon, tief gebeugt auf einem Lehnstuhle sitzend, und Larrochi's (Professor in Siena) originelle Gruppe „Tobias, eine Leiche bestattend“ erwähnen wollen; es begegnete wohl zum ersten Male in der Plastik in dem Piedestal einer Gruppe ein Grab gehauen zu finden und darüber mit gespreizten Füfsen eine Gestalt einen Leichnam an einem Tuche in die Tiefe senken zu sehen.

Das Werk befafs jedoch, besonders in den nackten Theilen, grofse Vorzüge und war auch sonst, wenn man einmal der Möglichkeit der Darstellung zustimmte, sehr schön aufgebaut. Nebenan stand auch Oldofredi's „Kriegsgenius“, der vor seinen Werken zurückschauert; eine imposante Figur, die wohl schon in ihrer gemeinen Haltung (sitzend mit aufgeschlagenem Fusse) das raue Geschäft andeutete, in welchem mit jenen Werkzeugen hantirt wird, die zu ihren Füfsen lagen.

Ob sich die Plastik zur Erhöhung des Effectes in einem Bildwerke zweierlei Materiales bedienen darf, hat wohl schon das Alterthum entschieden, und wird ja die Schönheit von Phidias' chryselephantinen Statuen von den Schriftstellern über alle Mafsen gepriesen.

Calvi's Büsten des „Othello“ und der „Selica“ in Bronze und Marmor waren als decorative Stücke gewifs von überrafchender Wirkung, mochte man auch gegen „Büsten mit Armen“ einiges Bedenken tragen.

Von den Genueser Künstlern hatte Monteverde (früher in Rom) mit seiner Gruppe „Jenner, am eigenen Kinde die Einimpfung versuchend“ für den Realismus einen kecken Trunpf ausgespielt. Wer sollte doch einen solch profanen Vorwurf für eine lebensgrofse Gruppe in der Plastik annehmbar halten!

Und doch wufste der Künstler in seinem Werke durch die Schärfe der Charakteristik und die tiefe psychologische Wahrheit den Beschauer zu fesseln. Der kleine, sich sträubende Knabe, der nicht weiß, was mit ihm geschieht, die gespannte Aufmerksamkeit des nachmals so berühmten Verfassers der „Inquiry in to the causes and effects of the variolae vaccinae“ waren sich gegenseitig trefflich ergänzende Contraste und machten das Werk einheitlicher und abgeschlossener, als manche schüchtern componirte Epifode aus dem Olymp. Mondeverde's brillante Technik ist von seiner Gruppe „Kinder mit Katzen spielend“ (Münchener Ausstellung 1869) her bekannt. Als reizendes Figürchen, mit unendlich zarter Empfindung behandelt, muß hier auch des Künstlers „Columbus“ Erwähnung finden.

Er stellte uns nicht den gewaltigen, kühnen Weltumsegler vor — noch ist's der sehnuchtsvoll nach dem Meere blickende Knabe, der wohl aus dem zusammengeschlagenen Buche die Nahrung faugt zu seinen Plänen, nach dem Westen hinzufegelt.

Wie sehr für die Italiener das Gebiet der Plastik ein unbegrenztes ist, hat Tabacchi (Turin) mit seinem Debardeur am ausgelassensten bewiesen. Es gehört wohl von technischer Seite eine Verwegenheit dazu, eine Figur, auf einem Marmortische sitzend, darzustellen — andererseits kommt man aber denn doch in Verlegenheit, ob man den Künstler schelten oder belachen soll, ein Sujet für die Sculptur von der „Mascherata“ geholt zu haben. Solche Vorwürfe werden doch selbst im Journal amusant nur in loser Contour gezeichnet: der Italiener nimmt keinen Anstand, sie in edlem Marmor zu verkörpern — als ob es ihm ebenfo wenig Mühe kostete!

Als Repräsentant der idealen Richtung erschien von den Turinern Josef Tini, dessen Marmorstatuen „Frühling“ und „Herbst“ ganz im Stile Canova's gehalten waren. Als Romantiker wäre den genannten Meistern Cuglierero (Turin) hier anzuschließen. Seine Marmorgruppe „Pompejanische Idylle“ besitzt zwar wieder eine gewisse Dosis jener keusch-sinnlichen Reize, in welchen die platonischen Aesthetiker den Untergang aller Kunst erblicken; doch hat der Künstler hier die Gestalten so unschuldig postirt, wie Canova in seiner Gruppe „Amor und Psyche sich küssend“; nur ist es in dem berühmten Werke der Villa Carlotta nicht so sehr mit dem Weiblichen auf den Beschauer abgesehen als hier, wo die unbefangene Naivität, die schon Boulanger in seinen pompejanischen Epifoden ziemlich lose spielen läßt, wohl an ihrer Grenze erscheint. Holdselig neigt „sie“, an den Pfeiler gelehnt, ihr Köpfchen nach rückwärts und neckt den Knaben, der sich zum Kusse neigt, so zierlich mit der Hand am Kinne, daß in dem zarten Sträuben wohl nur ein zartes Verlangen zu lesen ist.

Von den Florentinern wollen wir Piatti in seinen Arbeiten hervorheben, in denen sich Anmuth und Schönheit der Linien mit hoher Formvollendung paart. Seine „Angelica“ kann sich ohne Scheu neben die mediceische Venus stellen; in edler Auffassung bei der reizvollsten Durchführung (besonders in der Drapirung) zeigte sich seine „Jone“. Als Virtuos in Marmor producirte sich im wahrsten Sinne des Wortes der gegenwärtig in Florenz lebende Tessiner Caroni. (Die Arbeiten waren in einem kleinen Saale der Schweizer Kunstausstellung in der Kunsthalle exponirt.) Neben allerlei scherzhaften Kinderescenen, deren Titel, als „die Kälte“, „der Eindruck des Wassers“, „die kleine Leda“ wohl schon die Art und Weise der Behandlung bezeichnen mögen, fand sich ein Figürchen „die Jugend“, an dem der Meißel wieder Bewunderungswürdiges geleistet hatte.

Aus einem Rosenstrauche schwebt eine Mädchenknospe mit Schmetterlingsflügeln in holdseliger Verzückung empor und hat sich zur Freiheit des Daseins nur noch dem hemmenden Netze zu entwinden, das ihre Füße umschlungen hält. Als Titel wäre wohl besser „Frühling“ zu wählen — doch wen kümmert bei solchen Erscheinungen, bei denen es bloß auf den Duft der Sache ankommt, der Titel!

Dieselbe Vollendung in technischer Hinsicht zeigte uns der Künstler auch an seiner „Afrikanerin“; so realistisch die Formen gehalten waren, so schön waren sie auch.

Ein ganz sonderbares Effectstück hatte Grilla in seiner „lesenden Blinden“ gebracht: das arme unglückliche Wesen tastete mit den Fingern in einem Buche mit erhabenen Lettern, und dem Beschauer blieb es überlassen, das Bild sich auszumalen, wozu ihr starres Anlitz die Folie bot.

Von den Römern hatte Maffini in seiner „Fabiola“ ein Meisterstück in der Drapirung geliefert; wie überhaupt in der ganzen Gestalt die Natur sozusagen abgeschrieben erschien. Bottinelli's „Eitelkeit“, Rosetti's „Naivetät“, „die Quelle der Liebe“ etc., sowie Rondoni's „Bacchantin“ waren anmuthige Gestalten, bei denen die Formen sich zumeist an die ideale Richtung hielten. Anfignoni's Sculpturen gingen nur auf technische Bravour aus; viel mehr war an ihnen nicht zu bewundern. Zur Erinnerung an Monti's „Traum der Freude“ brachte er neben Anderem auch eine ganz verschleierte schwebende Gestalt als „Flora“. Die „blinde Nidia“, Blumen pflückend, von Dinotti, muß wohl als unplastisches Motiv bezeichnet werden, war aber durch die reizvolle Behandlung des Details von ansprechender Wirkung.

Es dürfte das Angeführte für die Charakteristik der gegenwärtigen italienischen Sculptur genügen; denn, was sich unter den nahe 300 ausgestellten Werken Weiteres vorfand, war weniger bedeutend und schloß sich der einen oder anderen der localen Richtungen an, die übrigens, wie aus dem Geschilderten ersichtlich sein mag, unter sich nur geringe Unterschiede zeigen.

### Die Sculpturen der übrigen Staaten.

Den besprochenen Großmächten der Kunst gegenüber bot die Plastik der anderen Staaten keine auffallenden Sonderheiten in Bezug auf die allgemeinen Bestrebungen. Die Künstler erhalten ja ausschließlic ihre Ausbildung auf deutschem, französischem oder italienischem Boden, und ist es begreiflich, daß sie sich in ihren Productionen je den betreffenden Schulen anschließen. Vielfach ist es denn auch die nationale Verwandtschaft mit einer dieser drei Hauptvölkerschaften, daß die Künstler schon von Hause aus ähnlichen Tendenzen ergeben sind. So finden wir beispielsweise in der Schweiz die deutsche, französische und italienische Richtung vertreten; Belgien hält sich an Frankreich, England an Italien, Rußland an Deutschland und Italien etc. Nur die Künstler Dänemarks correspondiren seit Thorwaldsen direct mit dem alten Griechenland; wie auch die modernen Bildner dieses einstigen Kunstlandes noch Reflexe des goldenen Zeitalters zur Erscheinung zu bringen suchen. Griechenland hatte Sculpturen aus dem Alterthume und der neuesten Zeit auf der Ausstellung repräsentirt; die Ueberreste von den Bauten der Akropolis und Anderes aus Attica wurden in Gypsabgüssen vorgeführt, an denen freilich das Gros des Weltausstellungs-Publicums mit geringem Interesse vorübereilte; höchstens zogen hie und da die Photographien des ehrwürdigen Burgfelsens einen Philhellenen an, die Gedanken in der Vergangenheit schweifen zu lassen — doch wie wenige waren dies!

Als der begabteste unter den Bildnern der Gegenwart, die in Attica ihre Werkstätte haben, ist Leonidas Drossis hier anzuführen. Seine Werke, die in bedeutender Anzahl auf der Ausstellung erschienen waren, lehnen sich unmittelbar an die alten Vorbilder an und sind durchwegs vom edelsten Geiste getragen. Glücklicher ist der Künstler jedoch in Einzelstatuen als in größeren Compositionen, welchen (wie bei den Giebelsculpturen der Sina'schen Akademie) der organische Zusammenhang fehlt und wo die Gestalten nur aneinandergereiht aussehen.

Von hoher Schönheit und vorzüglicher Durchführung war seine Penelope; die zarte Behandlung der Drapirung erinnerte lebhaft an die weiblichen Gestalten des Ostgiebels vom Parthenon; auch die „Sappho“ zeigte von edler Auffassung, und war es dem Künstler trefflich gelungen, die Gestalt in den reizvollen Motiven der Gewandung durchzuzeichnen; etwas kühl war nur der Ausdruck des Kopfes. Die Statue „Alexander der Große“ machte durch den massigen Aufbau der Formen wohl einen imposanten Eindruck; nur störte den Effect einigermaßen die unentschiedene Haltung der Figur; Stand- und Spielfuß hielten ihre Rollen zu getheilt.

Ebenfalls ganz vom Geiste der Antike getragen und in Bewegung und Form gleich lebensvoll war G. Vitalis' „Theseus“. Der Held ist eben im Begriff, sich die Sandalen anzurümen, erscheint aber durch einen Vorgang in der Ferne abgelenkt und hat stolz das helmgekrönte Haupt dahingewendet.

Gegen die Ergänzung der mitleidigen Venus von J. Koffos (der Künstler läßt sie ihr Spiegelbild schauen) wäre wohl manches einzuwenden; im Ganzen war jedoch die herrliche Statue (Originalgröße in Marmor) mit großem Verstandnisse copirt.

Von drastischem Effecte war dagegen der nicht ferne davon placirte „gefangene Neger“ von Vitzaris, der auf seinem elenden Lager sitzend den Beschauer so verchmitzt anblinzelte, daß er in seinem traurigen Lese eher ergötzte, als das Erbarmen wachrief; wie es der Gegenstand verlangte, waren die Formen im derbsten Realismus gehalten.

Wenn wir noch der originellen Idee — „das System des Copernicus“ plastisch in einem Genius mit einer Weltkugel von G. Brutos dargestellt — gedenken und auch noch den ziemlich kühlen „Schnitter“ von Philippotis erwähnen, so dürften wir von dem Bedeutenderen der modernen griechischen Sculpturen auf der Ausstellung nichts vergessen haben.

Der strenge hellenische Stil wird von dem Dänen Jerichan, dem begabten Schüler Thorwaldsen's, mit edler Consequenz festgehalten. Von seinen ausgestellten Arbeiten erinnerte der Fries „die Hochzeit der Roxane“ am lebhaftesten an seinen großen Meister, dessen „Alexanderzug“ ihm allerdings zum Vorbilde diente. Die Composition ist reich an lebensvollen Gruppen, deren Zusammenströmen nach dem Centralpunkte (dem Brautpaare) dem Werke eine wohlthuende Einheit verleiht, was vielleicht in manchen Punkten bei Thorwaldsen's Fries nicht der Fall ist; als am gelungensten dürften wohl die Partien der herbeigeführten Stiere, der Tanzenden und Musicirenden und des Trinkgelages zu bezeichnen sein; ganz an die edlen Gestalten des panathenäischen Festzuges erinnerten die „Griechen“ links von der Hauptgruppe. In Bezug auf die Durchführung ist diese besonders in den nackten Theilen zu loben; die Drapirung erschien in manchen Partien etwas schwerfällig. Von einem Totaleindrucke des gewiß bedeutenden Werkes war selbstverständlich keine Rede, da nur Theile des Ganzen in Gypsabgüssen ausgestellt waren, und eine Uebersicht nur aus ziemlich schlechten Photographien gewonnen werden konnte.

Des Künstlers „badende Mädchen“ sind von früheren Ausstellungen her bekannt; sie sitzen wie zwei Nixlein beisammen und schauen in die Ferne; die Köpfe waren mit zartem Empfinden durchgeführt, nur schade, daß die übrigen Formen in der Starrheit der antiken Formgebung das Leben verläugneten. Voll Leben und Feuer war dagegen des Meisters Bronzegruppe „der Pantherjäger“ (Vorhalle des südlichen Amateurpavillons). Derselbe hat ein Junges geraubt und ist im Begriff, die an ihn heranpringende Mutter mit der Lanze zu durchbohren. Erwähnenswerth ist von dem Künstler noch ein „Christus am Kreuz“ (Marmor) als Unicum auf der Weltausstellung.

Die Arbeiten von Hafsciriis, Saabye und Thielmann (sämmtlich aus Kopenhagen) boten kein besonderes Interesse.

Von der skandinavifchen Halbinfel waren in der Plaftik bloß drei Künftler mit je einem Werke auf der Ausftellung erfchienen. Erwähnenswerth ift davon die Marmorftatue „David“ von Borch (Chriftiania). Der Hirtenknabe hält dankend zu Gott den Stein empor. Die Geftalt hatte im Nackten schöne Details und machte im Ganzen einen gefälligen Eindruck; etwas kalt liefs indess der Kopf.

In der ruffifchen Kunftabtheilung fielen befonders die Arbeiten Walter Runeberg's auf. In den Formen wohl etwas nüchtern, mangelt feinen Geftalten jedoch keineswegs edle Zeichnung und würdevolle Auffaffung; fein Befte war die Gruppe „Apollo und Marfyas“; ein äußerft zart durchgebildetes Figürchen der „ſchlummernde Amor“; etwas ängftlich dagegen die Gruppe „Psyche mit Cupidonen“. Ein mehr realiftifcher Zug geht durch die Arbeiten Tſchischoff's, was fowohl bei feinen Marmorgruppen „im Unglück“ und „Blindekuhspiel“ und noch ausgefprochener in feinen Porträtreliefs zu Tage trat. Ganz an die akademifchen Regeln hielt ſich Brozk in feiner Gruppe „das erſte Liebesliſeln“; an die Italiener lehnte ſich Kamensky mit feiner Gruppe „der erſte Schritt“ an. Wie ein kleiner Knabe unter Aufſicht der Mutter „gehen lernt“, ift denn doch ein für die Plaftik etwas profaner Vorwurf! Ganz eigenthümlich hatte der Künftler in einer zweiten Gruppe die „Politik“ ſymbolifirt. Die Geftalt verhüllte ſich den Mund, hatte auf dem Schofse Schwert, Feder, Orden und Depeſchen liegen, trat mit dem Fuße auf das Geld und hielt einen Hund am Halsbande, der mit einer Katze ſpielte!

Weitzenberg's Idealgeftalten zu den Verfen „Das Herz ift geftorben, die Welt ift leer“ und „So bleichet meine Jugend, wie die Kränze ſchnell verblüh'n“ hatten manches hübsche Detail, im Ganzen erwärmten ſie wenig.

Die kleinen Bronzegruppen (meiſt Thiere) von Kadet und Lanaray hielten ſich an die franzöſiſchen Vorbilder.

England, welches ſich ſo fehr bemüht, feiner Kunſt und Induſtrie ein ſelbſtſtändiges nationales Gepräge zu geben, mag dieſs in allem Anderen eher als in der Sculptur erreichen. So wenig platiſchen Sinn wir in der engliſchen Malerei entdecken, ſo wenig verſtehen es auch die Bildner, das Leben platiſch zu verkörpern. Seit John Flaxman glorreichen Andenkens die edle Einfachheit der Antike in feinen Umriffszeichnungen zu Dante und Homer wieder in Erinnerung brachte, folgte die gefammte Sculptur Englands der idealen Formgebung, was jedoch bei den unfähigen Nachfolgern dieſes Meiſters in Hohlheit und Nüchternheit ausarten mußte. Mangelt daher ſchon der Form jedes Leben, ſo bieten in der Regel auch die Vorwürfe kein beſonderes Intereſſe; ſie tragen zumeiſt jene verſchwommene Sentimentalität zur Schau, in welcher die Mylady intereſſant zu ſein ſucht, und entbehren einerſeits den Reiz der Anmuth, andererſeits jede Energie. Wenden wir uns gleich zu dem Werke eines der bedeutenderen Meiſter, zu C Marshall's „Undine“; melancholiſch lehnt das feuchte Weib an einem Fels und blickt ziemlich gedankenarm in die Weite. Die Formen waren ſchön und von bewunderungswürdiger Glätte, doch kalt wie das Materiale, aus dem ſie gemeiſelt. Dieſelbe edle Langweile brütete auch über Stephen's „Euphroſyne und Cupido“. J. Durham's Marmorgruppe „Schlaf ein“, ein Kind mit einem Hunde, und Adams-Acton's „Guicatore“ boten nichts Erhebliches. Ein friſcherer Geiſt belebte nur die kleinen Thierſtücke (Bronze), von denen H. W. Davis „laufender Stier“ und die Arbeiten J. E. Boehm's beſonders hervorzuheben ſind.

Wenn wir, unſerer Pflicht getreu, auch einen Blick nach den Ländern jenseits des Oceans werfen, ſo haben wir vom ganzen Erdtheil nur ein Werk zu verzeichnen, nämlich die „ſchlafende Schönheit“ von Ames van Wart (New-York) (Weſteingang der Induſtriahalle). Der Künftler hatte darin Tennyſon's Gedicht „der Tagtraum“ illuſtrirt; auf einem ziemlich geſchmackloſen Sopha ruhte „die Schönheit“, die wohl von den Paſſanten wenig in ihren Träumen geſtört wurde.

Von belgischer Plastik machten sich zunächst die Arbeiten Ch. A. Fraikin's bemerkbar. Seine Marmorgruppe „ein erstes Kind“ war mit viel Leben aufgefaßt; nur drängte sich bei dem schon an und für sich unplastischen Motive das Sinnliche etwas zu derb in den Vordergrund. Des Künstlers Büste der Königin und Dutrieux Büste des Königs waren hübsch modellirt, weiteres Interesse boten sie nicht. Glänzend war von den Belgiern die Medailleurkunst in den Namen Sandoz, Jacques und Charles Wiener und J. Danse vertreten.

Von den Schweizer Plastikern waren F. Schlöth aus Basel (derzeit in Rom) und Rob. Dorer (Baden, Argau) mit bedeutenden Arbeiten auf der Ausstellung erschienen. Von Schlöth ist zunächst das für Basel bestimmte Jakobsdenkmal zu verzeichnen, welches in der Rotunde ausgestellt war. Die schlechte Beleuchtung, sowie die störende Umgebung vereitelten wohl einen ruhigen Totaleindruck des Werkes, wie es überhaupt stets mißlich bleibt, fürs Freie bestimmte Plastik im geschlossenen Raume zu beurtheilen.

So viel konnte jedoch wahrgenommen werden, daß die äußerst lebendig componirten Figuren ihren Effect nicht verfehlen werden; die Gestalten am Piedestal dürften unseres Erachtens nur zu bewegt gehalten sein, und das Auge von der Hauptgestalt, welche denn doch zunächst imponiren muß, zu sehr ablenken. Ob die Wirkung nicht einheitlicher wäre, wenn die gigantische Helvetia, statt mit fliegender, in ruhiger Drapirung erschiene, wollen wir hier blos berühren; zum Mindesten erreichte Dorer mit seinem „Genfer Nationaldenkmal“ in der ruhigen, würdevollen Auffassung seiner Gestalten denselben, wenn nicht noch größeren Effect. Dorer's Werk baute sich auch schon vom Piedestal an in schöner Harmonie auf, und wäre dafür nur ein besserer Ort der Aufstellung (als in der Rotunde) wünschenswerth gewesen. Von Schlöth ist dann noch ein Marmorrelief „Ganymed vom Adler in dem Olymp getragen“ als lebendig componirt und fleißig durchgeführt zu erwähnen; seine Marmorgruppe „Adam und Eva“ erhob sich jedoch nicht viel über akademisch stilisirte Actstudien. Recht zart behandelt und gelungen, in die Kreisform componirt, waren Ruf's Marmorreliefs „die vier Tageszeiten“.

Von Spanien, dem Heimatlande Murillo's und Velasquez's, wo heutzutage wohl die Kunst im tiefen Schummer ruht, hatten nur zwei Bildner aus Barcelona, A. Vallmiana und R. Nobas, ausgestellt, und zwar ersterer einen sehr schön gearbeiteten „Christus im Grabe“ (Marmor) und letzterer eine charaktervolle Büste des Dichters des Don Quixote.

Längst sind die Hallen im Prater geschlossen und in alle Welt zog wieder heimwärts oder ging dem Orte seiner Bestimmung zu, was sich zum internationalen Feste als Culturzeugniß eingestellt hatte. Rasch blättert die Zeit im Buche der Ereignisse und schlägt im Fluge in die Vergangenheit, was in der Zukunft verborgen ruht. Manches Blatt fällt wohl der Vergessenheit anheim, und manches erlebte Ereigniß streift später in der Erinnerung nur einem Irrwisch gleich durch die Gedanken — werthlos dem Streben und Ringen unseres Daseins! Wohl Keinem von all' den Tausenden, die im Sommer 1873 von Nah und Fern nach den Palästen des Praters hinab gewandert, werden jedoch die Tage des dortigen Aufenthaltes sobald aus dem Gedächtnisse entschwinden; das Riesenwerk, wie es in niedagewesener Pracht vor Augen lag, hat in seiner Großartigkeit und seinem Reichtume gewiß auf Jeden den unvergeßlichsten Eindruck gemacht. Theilte sich das Interesse auch zunächst in Fachgruppen und suchte jeder vorerst das „Seine“ unter dem Ausgestellten: in den Hallen der Kunst traf sich alle Welt und wird ihr Andenken allwärts am lebendigsten bleiben; fand doch ein Jeder in den mannigfachen Reflexen des Lebens und der Natur, was seinem Empfinden sympathisch war und die Funken wohlthuend entflammte, die das Leben sonst gebunden hält.

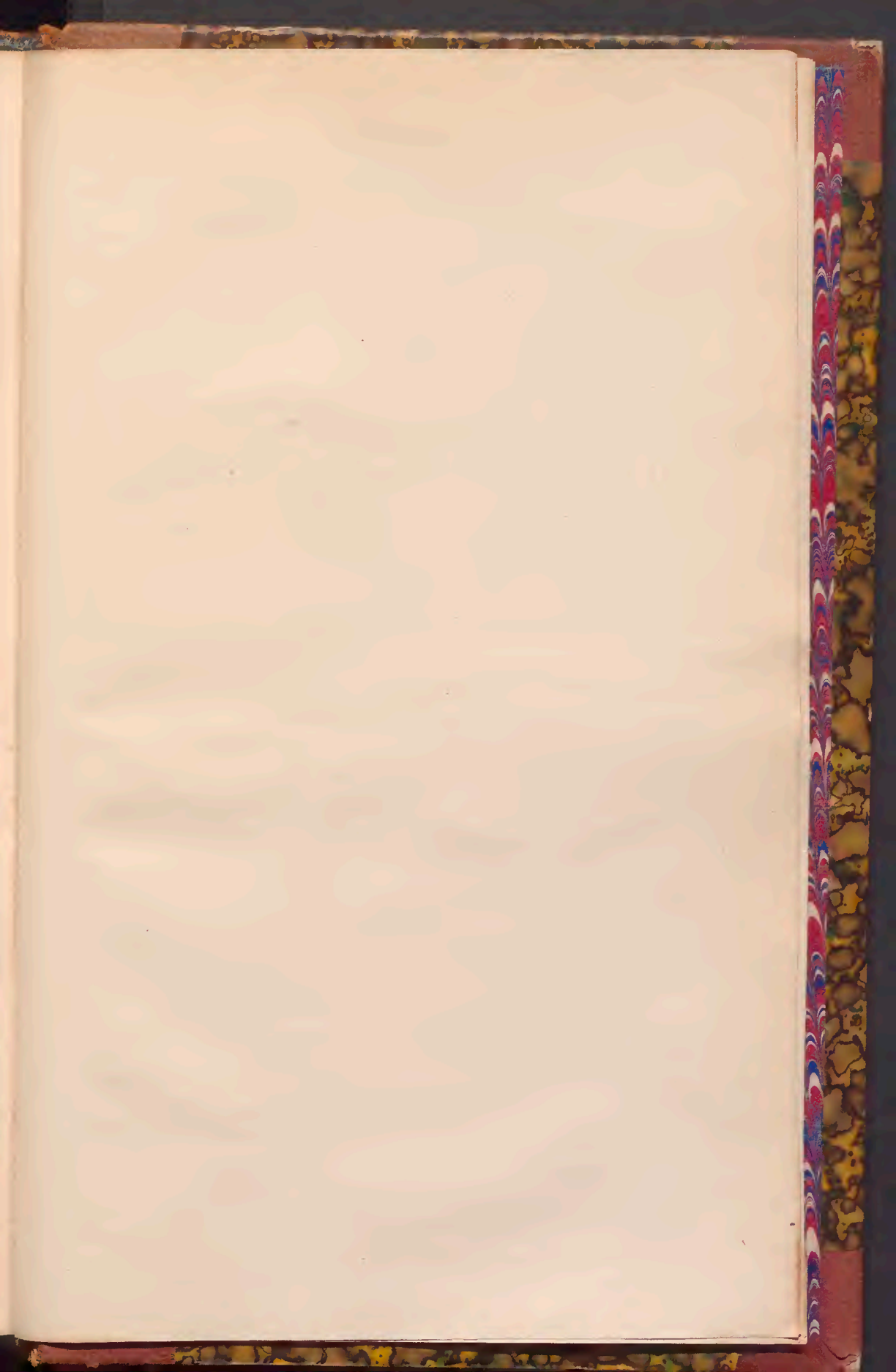
Gleichgiltig wandeln wir oft an Dingen vorbei, die, von des Künstlers Hand dargestellt, uns anregen und zum Nachdenken auffordern; selbst das Unbe-

deutende, aus dem Weltgewühle herausgehoben, kann uns Gedankenkreise eröffnen, in welchen sich unser Empfinden veredelt und wir der Erkenntniß näher rücken. Diese hohe Pflicht kann jedoch die Kunst nur erfüllen, wenn sie stets die Natur zur Quelle nimmt und in der Form die vollendete Wahrheit anstrebt!

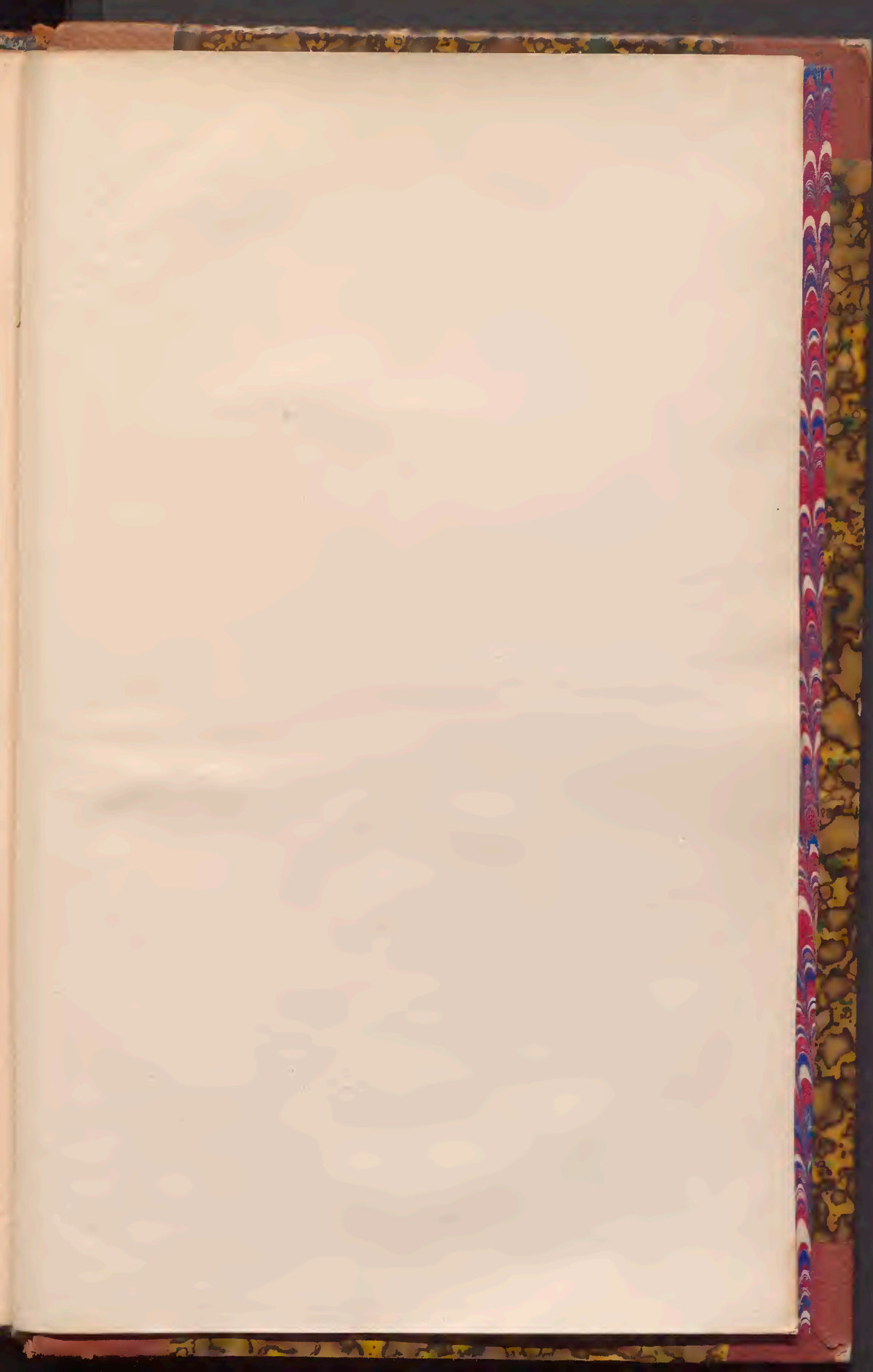
Die allgemeine Strömung der Zeit ist diesen Tendenzen günstiger denn je, und in den Bahnen, in welche bereits die Malerei eingelenkt hat, — im edlen Realismus — wird auch die Plastik ihr Heil in der Zukunft zu suchen haben!













TMW-Bibliothek



0020925 0

