

Relief von der Fortschrittsmedaille.

Oeffentliche Kunstpflege.

Die Weltausstellung hat auf dem Gebiete der bildenden Künfte, speciell auf dem der Malerei keine neuen überraschenden Resultate gezeigt, aber alte Wahrheiten und Lehren neu bekräftigt. Darin ist für die bildende Kunst der eigentliche Werth der Ausstellung zu suchen.

Neue hervorragende Talente sind nicht zur Geltung gekommen; nicht ein Künstler ist zu nennen, von dem man sagen könnte, er habe Ueberraschendes geleistet. Das Ueberraschende ist in unsern Tagen fast unmöglich geworden. Die Kunstvereine und die Jahresausstellungen bringen in reicher Fülle das, was in den Ateliers producirt wird, und was etwa durch diese nicht bekannt wird, das wird es durch die Kunstschriftsteller, die Kunsthändler und jene verschämte und schamlose Reclame, welche selbstverständlich aus reinem Interesse für die Kunst laut genug davon spricht. Niemand darf sich daher darüber wundern, daß er in den Kunstfälen der Weltausstellung durch absolut neue Erscheinungen nicht überrascht wurde. Für Wien machte nur E. v. Gebhardt eine Ausnahme.

Auch von einem Fortschritte in der Kunst ist diesmal nicht unbedingt zu sprechen. Nur die Architektur und die Kunstgewerbe — beide vorzugsweise in Oesterreich — haben von fortschreitenden Bewegungen, die nicht bestritten werden können, Zeugniß abgelegt. Die Malerei hingegen ist eher in einer rückschreitenden als in einer aufsteigenden Bewegung begriffen. Das Beste, was an Gemälden zur Anschauung kam, haben Franzosen und Engländer geliefert, und diese nicht mit neueren Bildern, sondern mit älteren Werken, die mit Rücksicht auf die Zeit ihrer Entstehung eigentlich grundsätzlich von der Weltausstellung ausgeschlossen sein sollten.

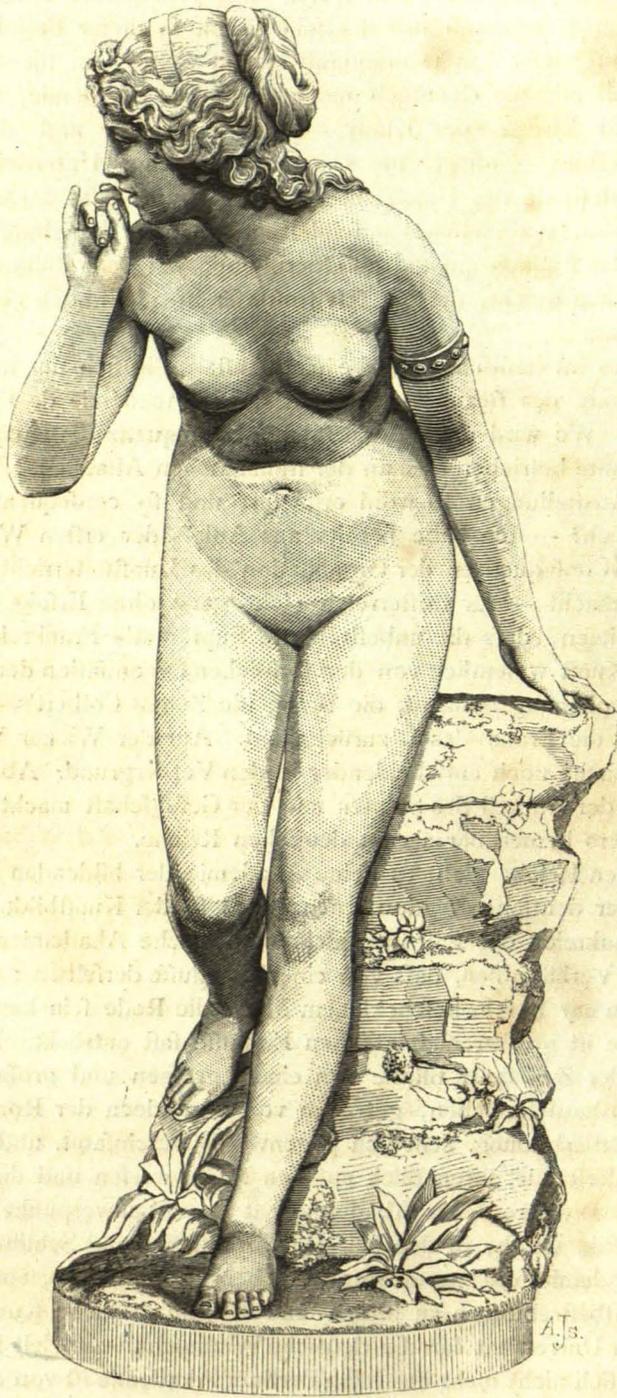
Was aber die Ausstellung klar zur Anschauung gebracht hat, das ist der Einfluß der großen Bildungsanstalten auf die Kunst, auf ihre Stellung zum Staate, zur Kirche, zur Gesellschaft, der Einfluß, welchen die socialen Strömungen der Gegenwart auf die Kunstproduction ausüben.

Frankreich vor Allem lehrt den Werth einer gründlichen Künstlerbildung auf Akademien kennen, während das deutsche Reich in dieser Beziehung fast Alles zu wünschen übrig läßt. In Deutschland macht sich allein die Schule Piloty's in München geltend, die eigentlich nicht durch die Akademie, sondern neben ihr existirt und Zweige der Kunst — das Genrebild und das sogenannte historische Genrebild — pflegt, die eines akademischen Unterrichtes und einer akademischen Methode des Unterrichtes entrathen, ja desto mehr gedeihen, je weniger sie sich an Akademisches anschliessen. In dieser Beziehung ist Piloty eine Specialität, deren Einfluß auf die Künstlerbildung bei dem Zustande der Akademien im deutschen Reiche, der ein fast trostloser ist, nicht hoch genug angepfehlen werden kann.

Wo gäbe es im deutschen Reiche eine Anstalt, die sich nur im Entferntesten mit der Académie des Beaux-Arts in Paris, der Académie de France im Rom messen könnte? Wo wird daselbst mit solcher Consequenz die Kunst großen Stils, wo mit dem Ernste betrieben, wie an der französischen Akademie? Wo sind Künstlerpreise und Ausstellungen so wohl organisiert und so consequent durchgeführt, wie in Frankreich? — Ich habe bereits aus Anlaß der ersten Weltausstellung*) in Paris auf die Consequenzen der Organisation des Kunstunterrichts in Frankreich aufmerksam gemacht — für Oesterreich nicht ganz ohne Erfolg — und damals schon nachgewiesen, daß die unbefreitbare Suprematie Frankreichs in Angelegenheiten der Kunst wesentlich von der trefflichen Organisation der Kunstanstalten und der Kunsterziehung abhängt, die bis in die Zeiten Colbert's, in gewisser Beziehung bis in die Franz des I. zurückreicht. Auf der Wiener Weltausstellung trat diese Thatfache noch entscheidender in den Vordergrund. Aber nicht genug damit, — auch der Antheil des Staates und der Gesellschaft macht sich in Frankreich ganz anders bemerkbar als im deutschen Reiche.

Im deutschen Reiche giebt es keine Akademie der bildenden Künste, die im Stande wäre, der deutschen Nation jenen Fonds solider Kunstbildung zuzuführen, wie dies in Frankreich der Fall ist. Mehrere deutsche Akademien bewegen sich in so beengten Verhältnissen, daß von einem Einflusse derselben auf die Kunstbildung der Nation nur in sehr bescheidenem Maße die Rede sein kann. Die Düsseldorfener Akademie ist größerem staatlichen Einflusse fast entrückt. Die Münchener Akademie, in der Zeit ihrer Blüthe von einem großen und große Ziele verfolgenden Künstlerstand umgeben, getragen von den Ideen der Romantik auch in Fragen der Künstlerbildung, sieht sich gegenwärtig vereinsamt, und muß, wie die Düsseldorfener Malerschule, ihren Blick auf den Markt werfen und das pflegen, was dieser begehrt. Die Dresdener Akademie hat ihren Schwerpunkt in den beiden Ateliers für Plastik, welche in den Händen von Hänel und Schilling liegen. Und die Berliner Akademie, die am meisten dazu berufen sein sollte, einen Mittelpunkt für große Kunstbestrebungen zu bilden und für die deutsche Kunst das zu sein, was die Berliner Universität für die deutsche Wissenschaft zur Zeit ihrer Gründung war, — jetzt freilich nicht mehr ist — die Berliner Akademie ist von allen deutschen

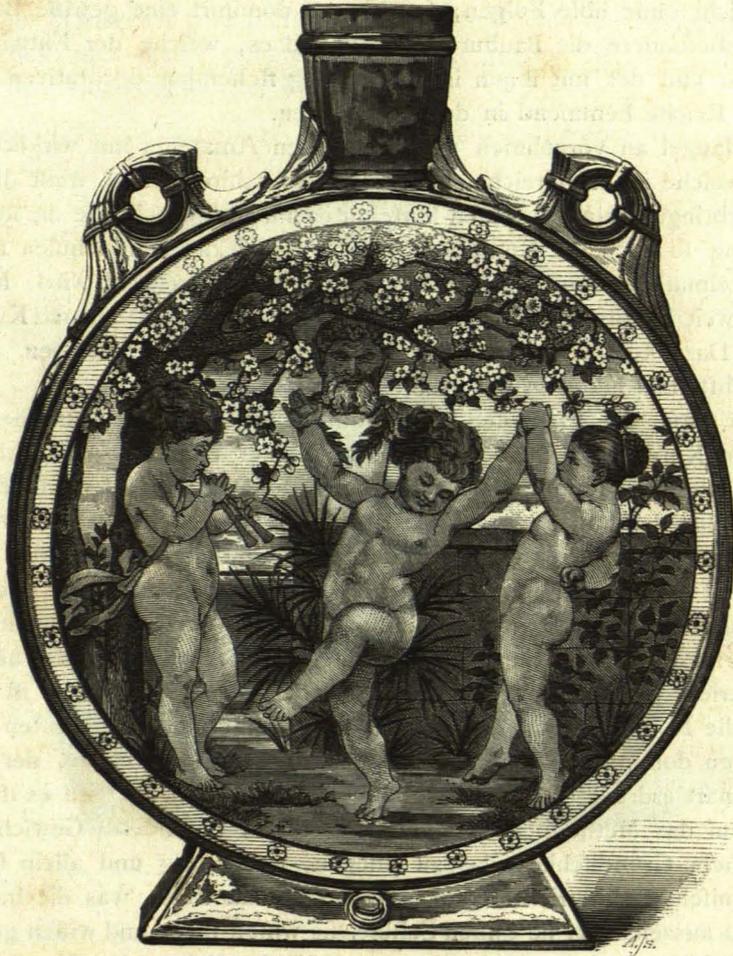
*) Briefe über die moderne Kunst Frankreichs aus Anlaß der Pariser Weltausstellung von 1855. Wien 1858.



Angelica (Orlando Furioso), von A. Piatti.

Kunstanstalten diejenige, die am wenigsten leistet und am meisten von dem entfernt ist, was man von der Kunstakademie des ersten, tonangebenden deutschen Staates erwarten sollte.

Allerdings hat das deutsche Reich den Vorzug, dafs es höhere Kunstanstalten in einer grossen Anzahl von Städten besitzt, aufser den genannten in Stuttgart, Königsberg, Weimar, Karlsruhe, Nürnberg — und dafs eben dadurch das Kunst-



Feldflasche von Minton in Stoke upon Trent.

leben selbst weniger monoton, reicher und lebendiger gestaltet erscheint als das französische. Aber diese Vielgestaltigkeit des deutschen Kunstlebens ist von unbefreitbarem Vortheile doch nur dann, wenn sie an gewisse Voraussetzungen geknüpft ist, die leider nicht immer vorhanden und Frankreich gegenüber nicht ganz zutreffend sind. Auch in manchen französischen Städten ausserhalb Paris giebt es gute Kunstschulen, der Unterricht in den Pariser Ateliers bietet hinlänglich Spielraum für ein reichbewegtes, nach verschiedenen Principien auseinander-

gehendes Kunstleben, und die Provinzialmuseen sind schon seit langer Zeit viel besser organisiert, als die im ganzen deutschen Reiche.

Die deutschen Höfe sind nicht mehr große Mittelpunkte für Kunstbestrebungen, wie es theilweise früher der Fall war. Nur sehr wenige deutsche Fürsten sind Amateurs und Kunstfreunde im eigentlichen Sinne des Wortes, — «adparent rari nantes in gurgite vasto». An den Höfen werden neben höfischen Interessen nur politische, kirchliche und Familienangelegenheiten gepflegt. Für das Kunstleben ist dies nicht ohne üble Folgen; fast überall dominiert eine gewisse Bureaucratie — und insbesondere die Baubureaucraten sind es, welche der Entwicklung der Architektur und der mit ihnen in Verbindung stehenden decorativen Künste im deutschen Reiche hemmend in den Weg treten.

Der Mangel an vornehmen und an reichen Amateurs mit wirklicher Kunstbildung, welche in Frankreich und England so zahlreich sind, weist die Künstler auf Hervorbringung eines gewissen Mittelgutes hin und drückt wie die künstlerische Fachbildung so auch die Kunstschulen, vor Allem die Malerschulen auf ein gewisses Mittelmaß in dem, was gelehrt, in dem was angestrebt wird, herab, das theilweise weit abseits von dem liegt, was die eigentliche Kunst und Kunstbildung verlangt. Dazu kommt noch das überwuchernde Kunstvereinsleben, das gleichfalls die Mittelmäßigkeit in der Kunst befördert.

„Nicht daß die Franzosen talentvoller sind, als wir Deutsche, — sagte zu mir vor Kurzem ein hervorragender deutscher Künstler — drückte uns auf der Weltausstellung, sondern das, daß die Franzosen mehr und gründlicher lernen, als es bei uns der Fall ist.“ — Und das ist eine der wichtigsten Lehren, welche die Weltausstellung uns gab; es muß der Kunstunterricht an den deutschen Kunstschulen umfassender und gründlicher betrieben werden, wenn überhaupt die Schäden der modernen deutschen Kunst von ihren Wurzeln aus beseitigt werden sollen, die im Unterrichte ihren Boden haben. Es ist allerdings der akademische Kunstunterricht pedantisch und doctrinär betrieben worden, und es ist gut gewesen, daß die Romantik und der Realismus, die jetzt an den meisten deutschen Kunstschulen dominieren, den akademischen Zopf entfernt haben, der jede poetische Eigenart erdrückte. Aber nachdem dies geschehen ist, wird es doch wieder gut sein, auf das Methodische des Unterrichtes ein besonderes Gewicht zu legen und mit mehr Gründlichkeit das zu pflegen, was einzig und allein Gegenstand des akademischen Unterrichtes sein kann. Und das ist es, was die französischen Künstler so auszeichnet; sie haben Schule, sie wissen mehr und wissen gründlicher; und sie beschäftigen sich mit dem, was zum Wesen der großen Kunst gehört, an ihren Kunstschulen ernsthafter.

Sie kennen nicht bloß die Antike und den menschlichen Körper gründlicher, als die deutschen Künstler; sie haben auch eine eingehendere Kenntniß der alten Meister. Nicht bloß das zur Gewohnheit gewordene Studium der alten Gemälde im Louvre giebt ihnen das Fundament zu einer tüchtigen künstlerischen Fachbildung, nicht bloß die Art und Weise, wie sie an ihren Akademien in Rom und Athen Kunst überhaupt, alte Kunst speciell studiren, sondern auch ihr Umgang mit den Amateurs und mit den Kennern erweitert ihren künstlerischen Gesichtskreis. Sie wissen, was ein *maitre* bedeutet, in der Vergangenheit wie in der

Gegenwart. Die französischen Künstler leiden nicht unter dem geistig nivellirenden Einflusse der Vereine, unter dem schablonenartigen Tractamente, das für Kauf- und Händlerbilder ausreicht, aber die künstlerische Individualität in ihrer Wurzel angreift. Allerdings kommen den französischen Künstlern auch Traditionen zu statten, welche im deutschen Reiche fast gänzlich verloren gegangen sind: die Traditionen der Kunstpflege am Hofe, im Staat, in der Kirche und der Gemeinde.

Es ist in Frankreich eine feststehende Tradition, daß die Pflege der Kunst zu den Aufgaben aller dieser genannten Factoren gehöre. Ist dies im deutschen Reiche in demselben Grade der Fall?

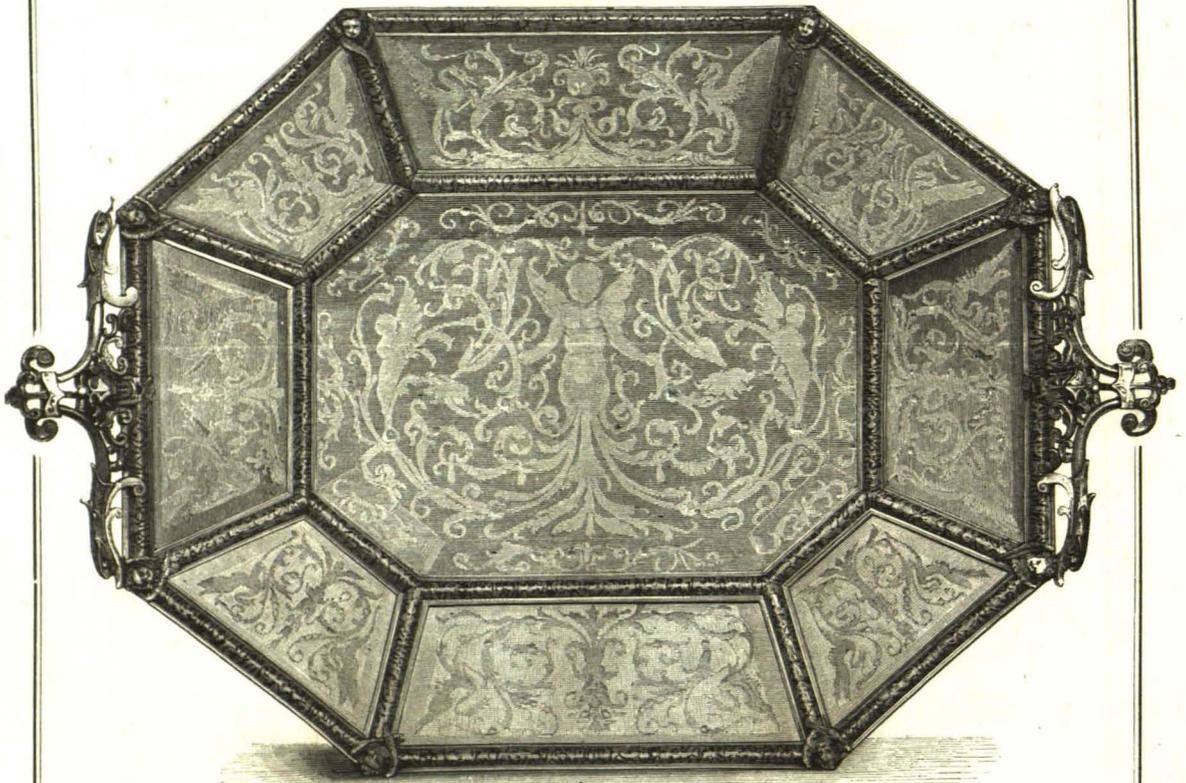


Steinzeug von Dalton.

Im deutschen Reiche haben die Ideen der romantischen Schule den Rest der akademischen Traditionen zerstört. Ohnehin waren diese selbst nicht bedeutend, und in keiner Weise so fest begründet, wie es in Frankreich der Fall war. Die Methoden des Unterrichtes individualisirten sich, je nach der subjectiven Ansicht des Professors; der nachfolgende konnte und wollte vielleicht nicht an das anknüpfen, was und wie sein Vorfahr lehrte. Das Lernbare wurde auf ein Minimum reducirt. Nicht blos in der Malerei, sondern auch in der Sculptur und in der Architektur macht sich dies geltend. In vielen deutschen Städten nahmen, wie auch in Wien — wo unter Rösner, van der Nüll und v. Sicardsburg reine Romantiker lehrten — den architektonischen Unterricht nicht die Akademien, sondern die polytechnischen Institute unter ihre Fittige; dort wird umfassender und

wissenschaftlicher in Architektur unterrichtet, als an Akademien, wo fast nur noch ein Atelierunterricht gegeben werden kann.

In der Sculptur und in der grossen Figuren-Malerei tritt die Ueberlegenheit der französischen Schulung der deutschen gegenüber eclatant hervor. Die pädagogischen Versucher, sei es vom Standpunkte der Romantik, sei es von dem des modernen Realismus — einer schwächlichen Kunstpflanze gegenüber dem gewaltigen Naturalismus der flämisch-holländischen, spanischen und neapolitanischen Schule des XVII. Jahrhunderts — haben an der Akademie in Paris keinen Platz.

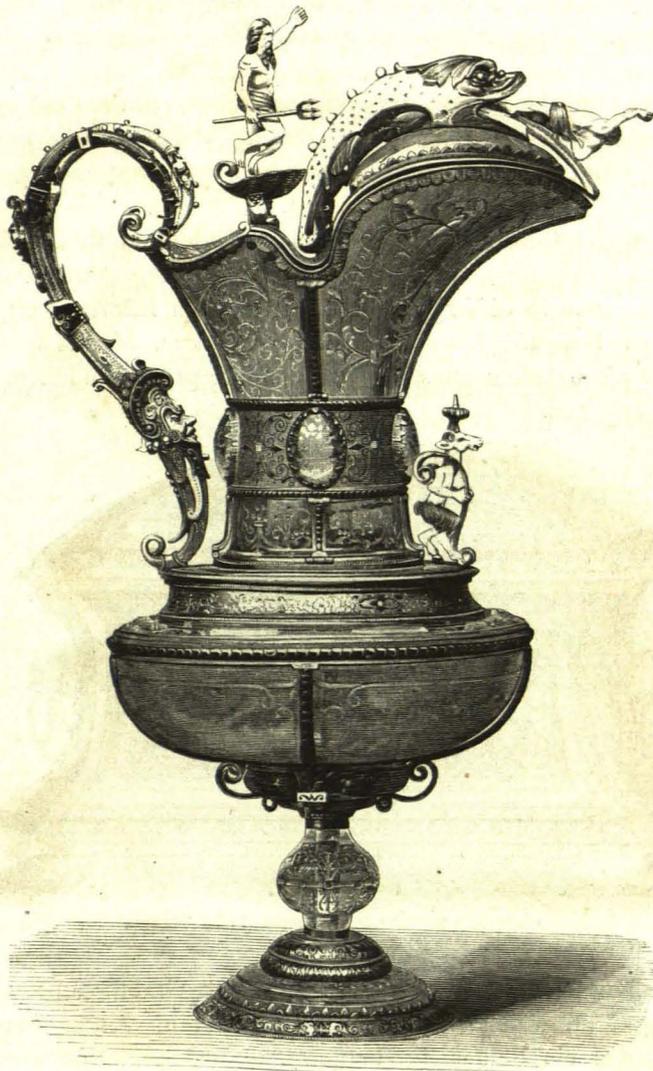


Präsentir-Teller in Krytall, Fassung in vergoldetem Silber und Email, von Ratzersdorfer in Wien.

Das Verhältniß zur Antike, die permanente Hinweisung auf die grossen Traditionen der toskanisch-römischen Schule des XV. und XVI. Jahrhunderts werden durch die Akademie in Rom und durch die vorhergehende Schule an der Akademie in Paris auf eine feste, nicht leicht zu verrückende Grundlage gestellt.

Des Lernbaren in der Kunst ist aber mehr, als die Romantiker zugeben wollten, und mehr als jene Künstler zugeben, die an den deutschen Akademien in der Blüthezeit des poetisirenden Romanticismus ihre Studien gemacht. Diese erweisen sich heutzutage als absolut ungenügend. Eine Umkehr ist nöthig. —

Vor uns liegt die «Liste des objets exposés par la Ville de Paris» (Exposition universelle de Vienne 1873. Paris 1873. 143 S.) Was stellte die Stadt Paris in erster Linie aus? Es waren Gegenstände der Kunst.



Kanne in Bergkryftall mit Silberfassung, von Ratzersdorfer in Wien.

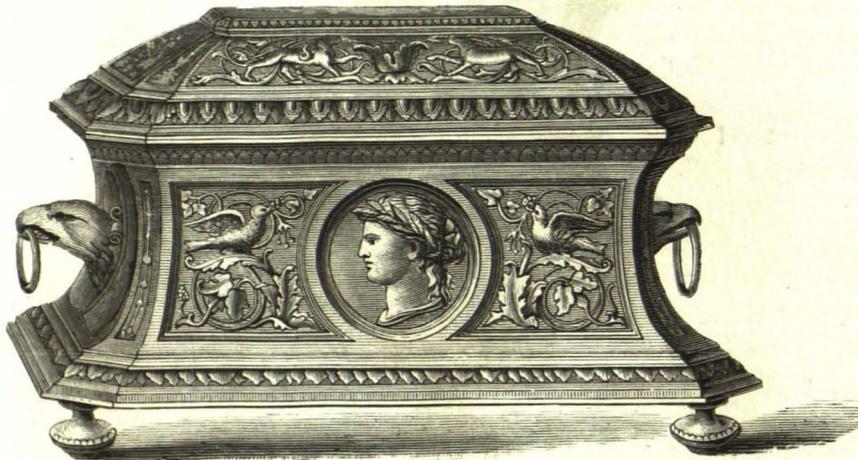
Unter dem „Service des travaux d'architecture“ fanden sich der Justizpalast von J. L. Duc, die Handelskammer von Bailly, die Kirche des h. Ambrosius von Ballu, die Kirche des h. Augustinus von Baltard, die Kirche des h. Bernhard von Magne, die Kirche des h. Franz-Xaver von Luffon u. f. f., einige Communal- und Schulbauten, die Fontaine des Théâtre français, die St. Michel und Luxembourg von Davioud u. a. m. Am interessantesten sind die Projecte zur Restauration des Hôtel de Ville, insbesondere die von Ballu und Deperthes, ausgezeichnet mit dem ersten Preis. Man sieht, die Stadt Paris verwendet selbstständige Architekten zu ihren Bauten.

Dieser Abtheilung reihte sich der «Service des Beaux-Arts» an und zwar peinture: tableaux, dessins, aquarelles, photographies, vitraux; ferner sculpture,

gravure en médailles, gravure en taille douce, tapisseries. Der Katalog des Service des Beaux-Arts umfaßt 54 Seiten. Er verdient eine eingehende Betrachtung.

Unter den Historienmalern, die im Dienste der Stadt Paris gemalt haben, kommen Künstler aller Richtungen vor, Barrias, Delacroix, die beiden Flandrin, Glaize, Heffe, Jobbé-Duval, Lehmann, Lenepveu, Robert-Fleury, Signol, Yvon u. A. m.

Die meisten der Oel-, Fresco- und Glasgemälde sind für Kirchen der Stadt Paris, in zweiter Linie für andere Communalbauten ausgeführt. Dasselbe gilt von der Bildhauerei; auch in dieser Abtheilung erscheinen Künstler verschiedener Stilrichtung, Carrier-Belleuse, Duret, Frémiét, Guillaume, Maillet u. f. f. Die alte Gewohnheit, Denkmedaillen auf wichtige Ereignisse prägen zu lassen, hat die Stadt Paris aufrecht erhalten.



Caffette von E. G. Zimmermann in Hanau.

Unter den Kupferstichen sind Blätter, mit dem Grabstichel ausgeführt, nach Gemälden aufgezählt, welche der Stadt Paris gehören. Kurz, diese Ausstellung der Stadt Paris war ein Fingerzeig für alle jene, welche wissen wollen, woran es liegt, daß die Kunst in Frankreich so mächtig gedeiht. Nicht bloß die Kunstschulen Frankreichs sind besser organisiert und werden nach höheren Gesichtspunkten geleitet, die Künste stehen auch im Budget der Commune. Aufser Wien wäre keine Stadt Mitteleuropa's im Stande, eine Ausstellung ähnlicher Art vorzuführen, und Wien selbst nur auf dem Gebiete der Architektur und der decorativen Künste, nicht der Sculptur und der Malerei.

In Oesterreich aber ist es nur die Stadt Wien, die aus Communalfonds die Kunst fördert, — wir rechnen dazu den Rathhausbau, den Bau und die Ausschmückung der Kirche unter den Weisgärbern, die monumentalen Brunnen auf dem neuen Rathhausplatze, die Bronzegüsse des Donner'schen Brunnens auf dem Mehlmarkte u. A. m. — aber wie sähe es mit Prag, Innsbruck, Lemberg, Krakau oder anderen Städten aus, in denen Künstler leben? Was thun die Communen für sie, wie fassen diese die Kunstaufgabe innerhalb der Commune auf? Es scheint

fast, als ob die guten Väter dieser Hauptstädte über diese ihre Aufgabe noch wenig nachgedacht hätten.

Aber wenden wir uns zum deutschen Reiche — wie steht es mit der Kaiserstadt an der Spree, wie mit dem Communalbudget anderer Großstädte in dieser Beziehung? Ich sehe die Physiognomien unserer künstlerischen Freunde sich erheitern, wenn sie eine solche Frage beantworten sollen; — und jeder weiß, was dieses ironische Lächeln zu bedeuten hat. Die großen Communen thun fast gar nichts für Sculptur und Malerei, und sowenig wie möglich, — häufig nur soviel wie die Staats- und Stadtbaubehörden erlauben — für Architektur als Kunst.

Die Commune von Paris läßt Fresken und Altarbilder für Kirchen malen

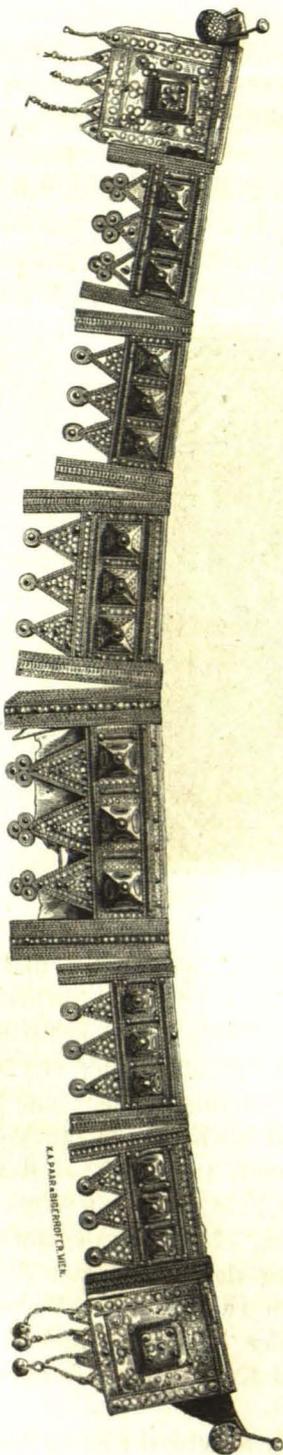


Deckel der Cassette auf S. 270, von E. G. Zimmermann in Hanau.

und folgt darin dem Beispiele, welches der Staat in Frankreich giebt, — und die Commune von Paris gehört nicht zu denjenigen Corporationen, welche der kirchlichen Gesinnung verdächtig sind. Gerade deswegen ist es bezeichnend für ihre Stellung zur Kunst, daß sie die Malerei für die Kirche zu ihren Aufgaben zählt. Es liegt darin der große Unterschied in Auffassung der Kunstförderung diesseits und jenseits der Vogesen. Hier pflegt man die Gesinnung, dort die Kunst. In Frankreich benützt man jede Gelegenheit zur Förderung der Kunst, im deutschen Reiche geht man derselben, so viel es anständiger Weise nur geht, aus dem Wege, — vor Allem auf dem Gebiete der Kunst für die Kirche. Man hat gegenwärtig vielleicht den guten Vorwand, die feindselige Stellung der Kirche zum Staate und der Nation nicht durch Kunstunterstützung stärken zu wollen; in Wahrheit aber hat man keine Vorstellung von der Bedeutung der kirchlichen Malerei für die Förderung der Kunst. Es fehlt, wie an der rechten Kunstbildung, so auch an tieferem Kunstverständniß.

Auf der einen Seite macht man die Bestellungen für Kunstwerke in der Kirche von der Stilrichtung und der Gesinnungstüchtigkeit der betreffenden Künstler ab-

Goldfchmuck aus Timbuctu.



hängig, ganz untreu allen Traditionen der Geschichte, allen Beispielen, welche Frankreich, Belgien und Italien geben, und schließt damit Künstler ersten Ranges und ganze Stilrichtungen von der Kunstübung für die Kirche aus; von der andern Seite dünkt man sich für zu freisinnig und liberal, um Künstlern noch mit Aufgaben zu kommen, für welche in den modernen Evangelien keine Stelle zu finden ist. In Frankreich kennt man weder diese Gefinnungsmalerei, noch diesen düsterhaften Liberalismus, der jeder Berührung mit der Kunst in der Kirche scheu aus dem Wege geht, sondern man giebt Künstlern die in Deutschland wie in Oesterreich so feltene Gelegenheit, sich in Vorwürfen großen Stiles zu versuchen, wie sie die Kirchengeschmückung verlangt, so oft sich eine solche Gelegenheit darbietet. Daher kommt es, daß in Frankreich die Gewohnheit, im großen Stile zu arbeiten, nicht aufgehört hat; eben deswegen haben die französischen Kunstausstellungen einen vornehmen, das Ideal nie verläugnenden Charakter, während die österreichische und deutsche Kunstausstellung wie eine vergrößerte Kunstvereinsausstellung unter den Arkaden in München, unter den Tuchlauben in Wien, bei Sachsé in Berlin oder Schulte in Düsseldorf ausieht, — ermüdend durch Vorführung von Bildern desselben Charakters, sich meistens beschränkend auf Genrebilder und Landschaften und einige Portraits, denen man ansieht, daß das große Portrait, welches aus der Übung der großen Historienmalerei hervorgeht, nicht gepflegt wird, während die wenigen historischen Gemälde, eigentlich mehr der historischen Decorationsmalerei als der historischen Kunst angehörend, die Bedürfnislosigkeit ihrer Erscheinung, das Nicht- im Einklange-Stehen mit den Anforderungen des Staates und der Gesellschaft in wahrhaft betäubender Weise an der Stirne tragen.

Allerdings hat sich das Wechselverhältniß der bildenden Kunst zur Gemeinde im deutschen Reiche etwas gebessert; aber das Verhältniß der Kunst zur Kirche und selbst zum Staate könnte sich in keinem trüberen Lichte zeigen, als es auf der Wiener Weltausstellung geschah.

Fast auf jeder Seite des französischen Kunstkaloges ist das stolze Wort zu lesen: «Appartient à l'État,» — sehr selten würde man auf einem Kataloge in Preußen, Oesterreich, Bayern, Sachsen dieses Wort hinzufügen können. Der Staat giebt eben so wenig wie möglich Geld aus, und fast scheint es eine Verlegenheit, wenn irgend ein deutscher Künstler, getrieben von dem Drange, etwas im großen Stile zu arbeiten, was über das Maß der Vereins- und Handelsbilder hinausgeht, mit einem Werke historischen Stiles auftritt und Erfolg hat, was man bei der stetigen Ebbe des Kunstbudgets machen soll mit Werken, die schon ihrem Gegenstande



Egyptischer Goldschmuck.

nach das laute Geheimniß verrathen, daß sie gemalt sind ohne Auftrag, daß sie für keine staatlichen Bedürfnisse bestimmt sind, und daß der Staat — ungleich den französischen Nachbarn — so bedürfnislos in Sachen der Kunst, so bürokratisch-haushälterisch ist, daß er weder bestellen kann, wie der französische, noch auch wollte, wenn er es könnte.

Während die Königreiche Italien und Ungarn forcierte Versuche machen, die Kunst an das politische Räderwerk des Staatskarrens zu befestigen, und sie dort bestimmt scheint, die treibenden Gedanken der Politik durch die Action der Künstler zu verstärken, geht man in Oesterreich und dem deutschen Reiche mit

einer Naivetät vorwärts, die auf der Weltausstellung stark markirt war. Die deutschen Siege in dem letzten französisch-deutschen Kriege haben einige Schlachtenbilder, einige Portraitbilder von, wenn auch achtbarem, doch nicht hervorragendem Werthe hervorgerufen. Sonst war, eine Haupt- und Staatsaction aus der preussischen Geschichte ausgenommen, kaum ein grösseres Gemälde auf der Ausstellung, aus dem hervorgehen würde, dass man die Pflege der modernen Kunst mit den Factoren des Staates und mit den Anforderungen des grossen Stiles in Einklang bringt.

Während Frankreich durch ein wohlorganisirtes System von Ankäufen moderner Bilder dafür sorgt, dass den Anschauungen der Nation und der kunstgebildeten Amateurs vollständig Rechnung getragen wird, schreitet man durch die modernen Abtheilungen der Belvederegalerie in Wien, der neuen Pinakothek in München, der modernen öffentlichen Bilderfammlungen in Berlin und Stuttgart, ohne die Spur eines überlegten oder organisirten Systemes von Ankäufen und Bestellungen von Staatswegen zu entdecken. Auch bei der Decorirung von öffentlichen Gebäuden, ungleich dem in Frankreich bereits in Uebung bestehenden System, scheut man sich, das, was man thut, in eine einigermaßen organische Verbindung mit Kunstpflege und Künstlerförderung zu bringen.

Man sagt immer, der Staat in Deutschland ist arm, das Volk ist wohlhabend, aber nicht reich; es kann nicht bestellen wie in Frankreich. Aber man vergisst dabei, dass die Pflege der grossen Kunst in Frankreich dazu beiträgt, die Nation reicher zu machen, und dass all der Glanz, welchen die französische Kunstindustrie entwickelt, die Folge der grösseren Kunstpflege und Kunstbildung ist. In Frankreich weiss man, dass man mit den Akademien in Paris und Rom, mit den Staatsmanufacturen in Sèvres und den Gobelinsfabriken in Paris und Beauvais nicht bloss die Künstler und die Kunst fördert, sondern auch die Nation bereichert und das Ausland besteuert. Denn auch das deutsche Reich, trotz seiner angeblichen Sparfamkeit, bezahlt die französischen Bronzen und Spitzen, Porzellanwaaren und Gemälde sehr theuer — während es aus übelverstandener Sparfamkeit sein Kunstbudget und seine Staatsfabriken, wie die Weltausstellung zeigte, nicht so dotirt, um dem französischen Einflusse gewachsen zu sein, seine ersten Akademien verkümmern lässt, für grosse historische Malerei im Dienste des Staates und der Kirche nicht sorgt und sein Bauwesen von dem Einflusse des Beamtenthumes nicht emancipirt.

Es scheint zwar gegenwärtig in kunstgewerblicher Beziehung im deutschen Reiche die Erkenntniss zum Durchbruche gelangt zu sein, dass mit dem Ausmasse des Kunstunterrichtes, wie es bis jetzt üblich war, gebrochen werden, dass neue Wege betreten werden müssen. Aber es ist unsere volle Ueberzeugung, dass die Kunstgewerbe nicht getrennt von der grossen Kunst und der Kunstpraxis geübt werden können, und dass, wenn jene gehoben werden sollen, auch die Schäden in der grossen Kunst, die sich im deutschen Reiche auf der Wiener Weltausstellung deutlich genug gezeigt haben, beseitigt werden müssen.

Was Oesterreich in diesem Momente mächtig fördert, ist die gewonnene Einsicht in das, was sowohl der Kunst, als der Kunstindustrie Noth thut, die grossen monumentalen Bauten, die Befreiung der Architektur von der Bureaucratie, die

Reformbewegung auf dem Gebiete der Kunst, die jetzt in Flufs gebracht ist, — was Oesterreich hemmt, das ist die politische Zwietracht im Innern, die mangelnde Ueberzeugung bei Vielen, einem Staatsleben anzugehören, gleichen Culturzwecken zu dienen. In diesen Dingen steht Oesterreich nicht blofs hinter Frankreich, sondern auch hinter dem deutschen Reiche zurück.

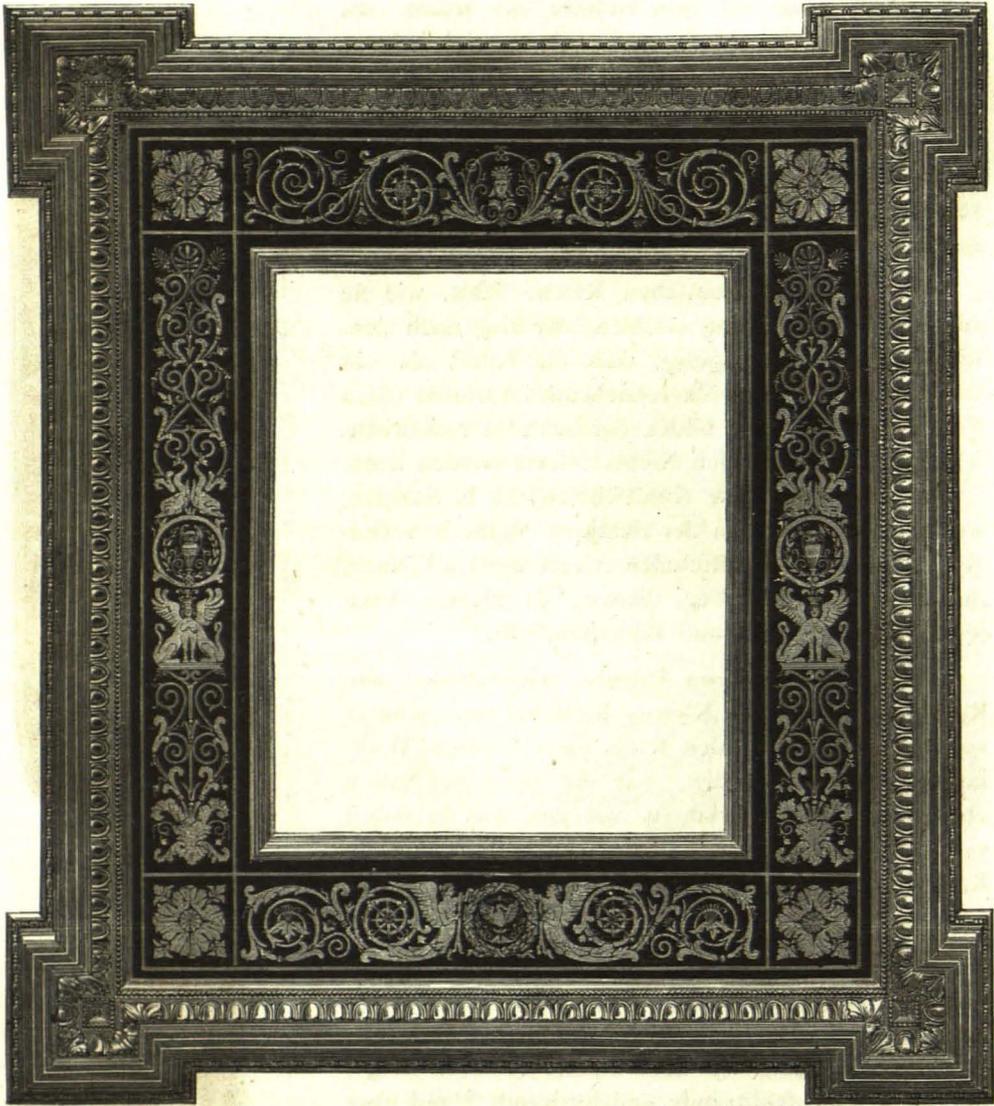
Der Kunst im deutschen Reiche fehlt, wie sie auf der Weltausstellung erschien, der Zug nach dem Ideale, die Ueberzeugung, dafs die Kunst als ein völkerbildendes und völkernerziehendes Element einen Factor im Staatsleben bildet, der auch im volkswirtschaftlichen Sinne durch Nichts ersetzt werden kann, — sowenig wie grofse Kunstschulen, d. h. Schulen, welche grofse Ziele in der richtigen Methode verfolgen, nicht durch Kunstschulen ersetzt werden können, die am Ende Niemandem dienen, als kleinen Amateurs, Kunstvereinen und Bilderhändlern.

Was es nützt, wenn Talente, wie Schinkel und Rauch, Cornelius und Klenze, Rietchel und Schnorr von Staatswegen in den Kreis einer grofsen Wirksamkeit versetzt werden, hat die deutsche Nation ebenso zur Genüge erfahren, wie das, was sie damit verloren hat, seiner Zeit Talente, wie Carstens, Genelli, Rahl, Overbeck zurückgesetzt zu haben.

Der Franzose versteht es am besten, eine Künstlerindividualität par excellence zu schätzen und zu verwerthen; ihm gilt in erster Linie nicht die Richtung, sondern das Talent. Jeder begabte französische Künstler weifs es, dafs, wo auch immer er leben möge, der Staat seine schützende und fördernde Hand über ihn ausstreckt; Frankreich verläfst seine Künstler nicht. Ist aber einmal ein deutscher oder österreichischer Künstler ausserhalb seines Vaterlandes, wie selten ist es, dafs die Heimat sich seiner erinnert. Nicht der Künstler entfremdet sich dem Staate; der Staat entläfst den Künstler aus seiner Fürsorge. Sowenig sich die Commune Wien seiner Zeit um ihre hervorragenden Kinder, Schwind, Rahl und Steinle gekümmert hat, ebenso ist vereinsamt und verlassen von seinem Vaterlande Overbeck in Rom gestorben, ohne dafs weder seine Vaterstadt noch sein Vaterland seine künstlerische Erbschaft übernommen hätten.



Goldstickerei auf rothem Sammet von Giani.



Rahmen, in Gold und Schwarz, von Ch. Ulrich jun. & Co. in Wien.

Und dies ist eben eine der vielen Consequenzen davon, daß der Staat die Pflege der Kunst nicht als zu seiner Sache gehörig betrachtet, die Kunst und die Künstler sich selbst überläßt, während jeder, der auf der Wiener Weltausstellung die französische Kunst betrachtete, die führende Hand des Staates wahrnahm, eine Hand, die es gewohnt ist, die Sache der Kunst als eine Sache der Nation festzuhalten. Dies gilt nicht bloß in den hier berührten Fragen: in noch höherem Grade machte sich in Frankreich die staatliche Intelligenz geltend, wenn man die glänzende Ausstellung der «Collection des monuments historiques de France» (appartenant à l'État) und die XVIII. Gruppe: «Matériel et procédés du génie civil, des travaux publics et de l'architecture» eingehend untersuchte. — Und irre



Schüssel von Minton in Stoke upon Trent.

ich nicht, so liegt darin der grösste Werth der Weltausstellung in Wien für die deutsche Nation, daß sie derselben nahe gelegt hat, das Wechselverhältniß des Staates zur Kunst auch nach der Seite hin zu prüfen, wo es sich nicht um die Ausbeutung der Kunst für politische oder Staatszwecke, sondern um interne Fragen der Kunst, um die Erziehung des Volkes zur Kunst und die Förderung der Volkswohlfahrt durch die Kunst handelt.

R. v. Eitelberger.

