

## KUNSTGESCHICHTLICHE ÜBERSICHT

### I.

Die Aufgabe, diesem II. Bande der Österreichischen Kunsttopographie eine einleitende Übersicht voranzustellen, ist eine so durchaus eigenartige, daß ihr notwendig einige Bemerkungen vorausgeschickt werden müssen, durch die ihre Verschiedenheit von der beim I. Band zu lösenden Aufgabe hervorgehoben wird. Dort, wo es sich um einen zusammenfassenden Blick auf die Kunstentwicklung des politischen Bezirkes Krems handelte, kamen die geographische Geschlossenheit des Gebietes, seine ungefähre kulturelle Einheitlichkeit, die Kontinuität der Entwicklung der Darstellung zugute, drei Faktoren, die, wie wir sehen werden, bei diesem Band entfallen. Schlimmer ist aber, daß diesmal die Geschichte einiger der Hauptobjekte völlig im Dunklen liegt und daß die Bedeutung dieser Objekte — ich denke speziell an Schönbrunn — eine so große, die Menge der wegen erwarteter positiver oder negativer Ergebnisse zu untersuchenden archivalischen und stilkritischen Quellen eine so ansehnliche ist, daß eine monographische Behandlung der topographischen Aufnahme vorangehen müßte. Daß jene noch so vielfach fehlt, ist eine Tatsache, die konstatiert werden muß, so daß wir gezwungen sind, um uns nicht in weitführende Untersuchungen zu verlieren, unsere Darstellung auf der bisherigen Literatur aufzubauen und sie nur durch das zunächst liegende archivalische Material zu ergänzen. Vielleicht vermag gerade das Aufzeigen so vieler Lücken in unseren Kenntnissen von Objekten, die in einem Zentrum kunstwissenschaftlicher und historischer Studien aller Art gelegen sind, zu intensiverer Beschäftigung mit diesen Denkmälern anzuregen.

Diesen äußeren Schwierigkeiten, die hier angedeutet wurden, reihen sich andere innerer Natur an; diese müssen etwas näher bezeichnet werden, denn sie zeigen, heißt bis zu einem gewissen Grade schon unser Gebiet charakterisieren. Handelt es sich doch darum, die Geschichte eines Teiles von Wien zu schreiben, der, soweit es sich um seine geschichtliche Entwicklung handelt, nicht zu Wien gehört. Wir kommen in die sonderbare Lage, von diesen volkreichen Industriestädten, zu denen manche der neuen Bezirke Wiens ihrer Bevölkerungszahl und ihrem Charakter nach geworden sind, sprechend, die Geschichte kleiner armseliger Dörfer geben zu müssen und dort den idyllischen Villenkranz um das alte Wien schildern zu sollen, wo indessen die Kräfte- und Massenreservoirs der Großstadt entstanden sind, die Herde, in denen sich das furchtbare, unaufhaltsame Wachsen jenes sozialen Neugebildes vollzieht, dem der belgische Dichter Verhaeren den faszinierenden Namen „La ville tentaculaire“ gegeben hat. Wir sollen endlich das Einheitliche in der kulturellen Entwicklung dieser zerstreuten Ortschaften feststellen, die das alte Wien in weitem Bogen umgaben, die im Weingebirge oder in den weiten Ebenen am linken und rechten Donauufer gelegen, heute doch aus fiskalischen und politischen Gründen Glieder eines Ganzen geworden sind. Denn von den „neuen Bezirken“, die dieser Band umfaßt, sind der XI. bis XIX. erst am 20. Dezember 1890 der Stadt Wien einverleibt worden, der XX. wurde 1900 vom II. abgetrennt und zu einem selbständigen Bezirk, der XXI. mit Landesgesetz vom 28. Dezember 1904 Wien angegliedert.

Trotzdem läßt sich der Standpunkt finden, der das scheinbar Auseinanderstrebende zusammenzufassen gestattet; wir müssen sie als das ansehen, was sie nun einmal geworden sind, als Teile von Wien und

werden, ohne eine Geschichte von Wien zu geben, prüfen, welchen Einfluß die drei Faktoren auf ihre Entwicklung geübt haben, die als die treibenden Kräfte im Werden Wiens überhaupt erscheinen: 1. Der Umstand, daß Wien seit dem XI. Jh. ununterbrochen eine Residenz — erst der Landesfürsten, dann der Kaiser — war. 2. Die Türkengefahr. 3. Die landschaftliche Lage.

Der mittlere unter diesen drei Faktoren macht sich auf den ersten Blick als der einschneidendste geltend und auch bei der Untersuchung der Einzelschicksale all der Orte, die jetzt die neuen Bezirke bilden, wird der Eindruck nicht geringer. Überall erscheinen die Daten der beiden Belagerungen Wiens als tiefe Einschnitte, als Endpunkt der gesamten früheren Kultur und als Terminus a quo für alle weiteren Kulturbestrebungen. Sehen wir nun die beiden Kriegsjahre 1529 und 1683 auch in der Geschichte zahlreicher anderer Orte Niederösterreichs eine wichtige Rolle spielen, so gebührt doch den „neuen Bezirken“ ein Platz für sich, der durch ihre relative Nähe und Ferne von Wien bedingt wird. Denn einerseits bildeten sie nicht wie die alten Vorstädte — die äußeren Bezirke der Stadterweiterung von 1857 — einen so dichten Kranz um die belagerte Stadt, daß sie schon die Belagerten, um den Feind willkommener Stützpunkte zu berauben, niederbrennen mußten und daß sie nach Aufhebung der Belagerung dem Erdboden völlig gleichgemacht, von Grund auf neu gebaut werden mußten, so lagen sie doch andererseits nahe genug, um den sengenden und brennenden türkischen Scharen ein nahes Ausflugsziel zu bieten und als Fackelkranz die bedrängte Stadt zu umgeben, wie wir es auf der Meldemannschen Rundansicht des belagerten Wien in drastischer Weise sehen; denn hier bilden die schematischen Bilder brennender Dörfer, mit den Namen fast aller uns hier beschäftigenden Orte versehen, eine Einfassung des ganzen Bildes.

Wieviel an künstlerischer Kultur diese Brandfackel von 1529 vernichtet hat, können wir nicht ermessen; daß es nicht unerheblich war, dürfen wir aus dem hohen Alter mehrerer dieser Ansiedlungen schließen. In die slawische Zeit reichen nur einzelne Flußnamen — die Lainz, die Als, die Gablitz — hinein; deutlicher wird das Bild der Umgebung Wiens erst vom Beginn des XI. Jhs., da eine altbayrische Besiedlung diese Gegenden der Kultur gewinnt und in zahlreichen Ortsnamen ihre Siegeszeichen aufgerichtet hat. An der Spitze dieser patronymischen, beziehungsweise denominativischen Ortsnamen auf „ingen“ steht Simmering, das Simaningen von 1028; ihm folgen Hietzing (1074), Sievering (1113), Grinzing (1114), Penzing (1120), Meidling (1146), Hacking, Ottakring, Speising (1190). Um dieselbe Zeit begegnen wir auch schon Aspern (1083), Eipeltau (Leopoldau, 1125), Kagran (1158), Hütteldorf (1130) usw. Alles in allem dürfen wir annehmen, daß das Aufhören der Kämpfe mit den Ungarn um die Mitte des XI. Jhs. jenen Kolonisationsprozeß hervorgerufen hat und daß damals jener Kranz von Ortschaften um Wien entstand. Sage und Legende führen freilich in beträchtlich ältere Zeit zurück; an zwei Punkten soll eine viel ältere Christianisierung eingesetzt haben. Die jüngere Nachricht bringt Dornbach, einen alten Besitz des Stiftes St. Peter in Salzburg, mit der kirchlichen Kolonisation Wiens unter Karl dem Großen in Zusammenhang, deren Haupturkunden die Patrozinien der alten Wiener Kirchen St. Ruprecht und St. Peter waren; mit der Meinung von dem so hohen Alter dieser Wiener Kirchen muß auch die entsprechende über Dornbach fallen<sup>1)</sup>. In der Tat erweisen sich die angeblichen Erwähnungen Dornbachs von 827 und 852 als hinfällig und der Name des Ortes und die Erwähnung der Kirche erscheinen erst 1138 für die Stätte, wo St. Peter 1044 vom Grafen Sieghard IV. vom Chiemgau zuerst Besitz erhalten hatte (Kleinmayrn, Juvavia, 295). Die andere Nachricht ist sehr eng mit der vermeintlichen Gründungsgeschichte von Wien verbunden und bildete ein zählebendes Unkraut, das erst erneuten Mühen auszurotten gelungen ist. Mit der Identifikation Wiens mit dem Favianis des Eugippius hängt die Tradition von der Tätigkeit des hl. Severin in den Weinhängeln nördlich von Wien und die volksethymologische Erklärung des Ortes namens Sievering aus dem seinigen zusammen. Diese Überlieferung spielt seit den Tagen Otto v. Freising eine so große Rolle in der früheren Wiener Historiographie, daß sie sich bis ins XIX. Jh. hinein hielt; nach der definitiven Abweisung ihrer Ansprüche auf historische Glaubwürdigkeit genügt es, ihrer als Legende gedacht zu haben.

<sup>1)</sup> Vgl. darüber Geschichte der Stadt Wien I 231 f.

Ins Dunkel verliert sich auch die Geschichte der Burg auf dem Kahlenberg (Leopoldsberg); die für ihre Erbauung angegebenen Daten 1096, 1101 und 1106 sind ohne jegliche Gewähr und wir können die Existenz der Burg nur in einer Zeit annehmen, die der Erwähnung des Dorfes gleichen Namens im Salbuch von Klosterneuburg (1135) nicht allzusehr vorausgeht; die Nachrichten über das Schloß haben ohnedies nur sekundären Wert für uns, weil seine Baulichkeiten spurlos verschwunden sind und die Nachforschungen und Grabungen danach fruchtlos geblieben sind.

Ähnlich unfruchtbar für unsere Zwecke sind die Erwähnungen all dieser Orte, die sich in den folgenden Jahrhunderten mehren; denn reichlich neun Zehntel dieser Nachrichten beziehen sich auf Weingüter und zeigen uns die ganze Umgebung Wiens als die Stätte des Weinbaues, der während des ganzen Mittelalters den Hauptreichtum Wiens bildete. Fürst und Kirche, aber auch viele Bürger hatten sich frühzeitig in den Besitz dieser Reichtumsquelle gesetzt; insbesondere die großen Klöster des Landes hatten hier viele Güter erworben und unter ihnen hat Klosterneuburg, dessen wohlarrondierte Latifundien ihm ein starkes Übergewicht über andere Besitzer sicherten, kulturell den größten Einfluß ausgeübt und in der Gestaltung der kirchlichen Verhältnisse, denen wir uns mangels anderer kunsthistorisch verwendbarer Nachrichten zuwenden müssen, eine wichtige Rolle gespielt.

Aber auch hier müssen wir mehr erschließen als vorfinden; denn von den Kirchen all dieser Orte hat sich nichts erhalten. Zur Zeit der Belehnung der Habsburger mit Österreich (1282) besaß das damalige Wien 21 Kirchen und Kapellen, das ganze jetzt Wien bildende Gebiet 34, von denen 5 auf unsere Bezirke entfallen (Geschichte der Stadt Wien I 462, dazu Stadlau und Aspern). Aber nirgends ist eine Spur der alten Gebäude vorhanden. Erst dem Ende des XIII. Jhs. ließe sich ein wenig bedeutender Rest an der Heiligenstädterkirche zuweisen.

In den folgenden Jahrhunderten können wir in manchen dieser Orte, deren Bedeutung zum Teil wegen des blühenden Weinbaues nicht ganz gering war, ansehnliche Gotteshäuser vermuten; aber wenig blieb uns unter diesen Kirchen erhalten, die den wiederholten Zerstörungen und dem raschen Wachsen der Bevölkerung im XVIII. und XIX. Jh. zum Opfer fielen. Was unter der Maske vielfacher Restaurierungen erhalten geblieben ist, ist ärmlich genug und erhebt sich nicht über den Rang bescheidener Dorfkirchen, deren Anlage zumeist schon der spätgotischen Zeit angehört. Dieser Gruppe gehören die Kirchen von Hietzing und St. Veit, von Dornbach und Simmering an; etwas mehr bieten die alten Klosterneuburger Kirchen am Fuße des Kahlenberges mit der charakteristischen seitlichen Anlage des Turmes — Heiligenstadt (St. Michael), Grinzing und Sievering, letzteres mit einem Innern von starker Wirkung — und Penzing mit einer merkwürdigen, von Gerl durchgeführten Barockisierung des einst deutlich zweischiffigen Langhauses (der interessante Plan für den Umbau im Wiener Konsistorialarchiv). Dieses sehr dürftige Bild ergänzen ein paar Bildstöcke: Hietzing, Penzing, Sievering, Grinzing — und von gotischen Profanbauten so gut wie nichts, nur ein Nebengebäude des Heiligenstädter Pfarrhofes. Von Werken der Skulptur sind zwei Reliefs an dem Hause Dornbacherstraße Nr. 69 zu nennen, das eine gut wienerisch, das andere mit einem vagen Anklingen von Veit Stossischem Stil (Fig. 253 und 252); ferner ein Relief an der Baumgartner Kirche, von 1511 datiert, ein lokales, jetzt stark überarbeitetes Erzeugnis (Fig. 66). Von Vollskulpturen gehören nur eine sehr dürftige Madonnenfigur und eine Johannesschüssel in der Pfarrkirche im Kahlenbergerdorf diesem Zeitabschnitt an (Fig. 554 und 555).

Daß unmittelbar nach dem Abzug der Türken die Reformation einsetzte, war für die kirchlichen Gebäude von schwerem Schaden, denn der Dekanatsbericht von 1544 lehrt uns, daß man sich fast überall mit notdürftigen Reparaturen begnügte; auch sonst erhält man von der Geschichte der Orte Wiens in der Zeit zwischen den beiden Belagerungen den Eindruck eines Provisoriums; waren die Türken auch abgeschlagen, blieb doch die beklemmende Angst vor ihnen und die Einfälle ungarischer Rebellen. So hat auch die Profankunst des Zeitabschnittes von 1529—1683 fast nichts hervorgebracht, was uns geblieben ist; geringfügige Ausnahmen sind ein paar Höfe in Grinzing, Nußdorf und Kahlenbergerdorf (Fig. 557) und ein schönes, nicht mehr an Ort und Stelle vorhandenes buntes Tonrelief mit der Kreuzigung Christi an einem Hause in Sievering (Sammlung Gottfried Eisler, Wien; Abb. Kunst und Kunsthandwerk 1905).

Nur eine Gruppe von Gebäuden hat die allgemeine Zerstörung — allerdings in kläglichem Zustand — überdauert: die kaiserlichen Jagdschlösser. In der weiteren und näheren Umgebung der Residenz hatten die jagdfrohen Landesfürsten eine Reihe halb befestigter Jagdschlösser, in denen sie auch zeitweilig residierten (vgl. die Bestimmungen und die Abgrenzung der kaiserlichen Jagd z. B. in dem Erlaß vom 12. Februar 1552 in Quellen zur Geschichte der Stadt Wien I/2, Reg. 1433). Zuerst erfreuen sich die im Süden Wiens gelegenen Ebenen wohl wegen der Nähe der waldreichen Donauauen besonderer Beliebtheit und unter ihnen zuerst Kaiserebersdorf, das sich seit 1499 in landesfürstlichem Besitze befand. 1558—1561 empfing es seine architektonische Ausgestaltung; damals wurden dem quadratischen alten Hauptbau die neuen Flügel angeschlossen. Aber die Blüte Kaiserebersdorfs dauerte nicht lange, schon unter dem nächsten Kaiser Maximilian II. wurde es von dessen Neugründung und Lieblingsschöpfung, dem benachbart gelegenen Neugebäude, überstrahlt.

Die Geschichte dieses zu einer kurzen Spanne hellen Glanzes und einem langsamen, fast völligen Verfall bestimmten Gebäudes ist eine seltsame Episode in der Geschichte unserer Renaissancekunst. Das Schloß war eine einheitliche, sehr groß gedachte Anlage, mit einem breiten Hauptgebäude, an das sich der von vier großen Türmen eingefasste Park anschloß, der wiederum die Mitte des größeren von kleinen Rundtürmchen flankierten Wildparkes einnahm (Fig. 15). Diese Konzentrierung auf einen einzigen Baugedanken weist schon auf einen italienischen Architekten hin, ebenso die — italienisch-barocke — Einbeziehung der Gärten und Terrassen in die Gesamtanlage (vgl. z. B. Villa Imperiale bei Pesaro). Von der Detailbehandlung ist nichts zu berichten; die Auflösung der Hauptfront des Schlosses selbst in Bogenstellungen ist gleichfalls italienisch und kommt in dieser Zeit auch bei wehrhaften Bauten, wie Caprarola, vor. Von ebensolcher Pracht wie die Gesamtanlage dürfen wir uns den Reichtum der Einzelausstattung vorstellen; unter den Künstlern, die für das Neugebäude gearbeitet haben, finden wir Namen von gutem Klang, wie die Maler Giulio Licinio — der auch in Kaiserebersdorf arbeitete — und Barth. Spranger und den Bildhauer Alexander Colin. Von all dem hat sich nichts erhalten und wir müssen die Hoffnung, die noch Ilg in seiner Arbeit über das Nebengebäude ausgesprochen hat, daß nämlich unter der Tünche noch etwas von den Wandmalereien verborgen sei, nach der genauen Untersuchung des Gebäudes definitiv aufgeben. Vieles steht im Rohbau, andere Teile sind direkt auf die Ziegelmauer getüncht; vielleicht hat die Verwendung des Gebäudes als Salpeterfabrik am Anfang des XIX. Jhs. diesem Teil seiner Dekoration den Garaus gemacht. Vielleicht war aber schon damals nichts zu retten, denn der Verfall des Baues beginnt schon 1597 und die hie und da erfolgenden Restaurierungsanläufe waren nicht von Belang.

Sind uns Kaiserebersdorf und das Neugebäude infolge der erlittenen Zerstörungen und ihrer langjährigen Verwendung zu den verschiedensten Zwecken nur als traurige Reste ihrer ehemaligen Gestalt erhalten, so ist uns das dritte der kaiserlichen Schlösser gerade infolge seines späteren großen Glanzes in seiner ursprünglichen Form verloren, nämlich Schönbrunn. Das bescheidene Schloßchen des Vischerschen Stiches hat dem glänzenden jetzigen Lustschloß Platz machen müssen.

Da auch die beiden kirchlichen Anlagen des XVII. Jhs., der Kalvarienberg in Hernals von 1639 und die Brigittakapelle von 1640, stark verändert sind, so müssen wir mit dem Jahre 1683 einen Einschnitt in der gesamten kulturellen Entwicklung der Umgebung Wiens und eine völlige Neugestaltung ihrer Denkmale sowohl profanen, als auch kirchlichen Charakters annehmen. Denn während Graf Starhemberg, der Verteidiger der Stadt, den inneren Kranz der Vorstädte zur Erschwerung des Angriffes niederbrennen ließ, zerstörten die Türken den äußeren Kranz der „neuen“ Bezirke, soweit sie nicht einen oder den andern Punkt aus besonderen Gründen verschonten (Neugebäude). Bei der Geschichte fast aller Objekte werden wir an dieses Datum zu denken haben; in bescheidener Weise werden uns eingemauerte Kanonenkugeln (Sieveringer Hauptstr. 99) oder ein Gnadenbild (Gersthof), ein Bildstock (Meidling, Moldauerkreuz) oder auch nur die lakonische monumentale Inschrift „Renovatum 1684“ an einem Wohnhaus (Nußdorf, Hackhofergasse 1) an dieses bedeutungsvolle Jahr erinnern oder die geschichtliche Begründung umfassender Neu- und Umbauten von Kirchen und Schlössern daran gemahnen. Ein Monument auf dem Höhenzug, der in der Geschichte der Befreiungsschlacht eine so große Rolle spielt, ist dem Ereignis sogar speziell

gewidmet — wie die Karlskirche der Pest von 1713 — die Kirche auf dem Leopoldsberg, ein Bau des Antonio Bellucci (richtiger Beduzzi), gleich glücklich in der lebhaften Silhouette wie in der Innengestaltung, die den Hauptbaugedanken des Tages, den Zentralbau mit radialer Kapellenanordnung in origineller Weise aufnimmt (Fig. 559). Dieselbe Idee taucht, diesmal in näherem Anschluß an den Hauptbau dieser Gruppe, die Karlskirche, bei der Lainzerkirche (Fig. 101) auf (1736), während die Neulerchenfelderkirche etwa gleichzeitig das klassische Problem der italienischen Barockkirche, die Verbindung von Langhaus und Zentralbau, aufnimmt (Fig. 211). Aber nur als Träger allgemeiner Baugedanken, als Teilhaber am Stil der Zeit, lernen wir diese Kirchen kennen, deren individuelle Stellung unfixiert bleibt, weil uns in der Regel nur ihre Baumeister, nicht aber die Architekten, die die Pläne entwarfen, genannt werden.

Etwas besser steht es mit den kirchlichen Einrichtungsstücken; bei den meisten bedeutenden Stücken ist doch der Urheber bekannt. Auch hier ist allerdings entsprechend der treibhausartigen Entwicklung dieser Orte, deren Kirchen mitwachsen müssen und wollen, vieles verändert; anderes hat erst nach mannigfachem Wandern seine Stätte gefunden. Das gilt z. B. von dem bedeutendsten Stück des XVII. Jhs., dem Hochaltarbild Sandrarts in Zwischenbrücken (Fig. 595), das erst vor wenigen Jahren aus der Schottenkirche dorthin gekommen ist; daneben verdient ein sehr zierlicher Altar aus derselben Zeit mit einem namenlosen, aber sehr charakteristischen deutsch-niederländischen Bild in der Heiligenstädter Michaelskirche Beachtung (Fig. 514). Daß das XVIII. Jh. reicher vertreten ist, verdient keine besondere Betonung. An seinem Empfang steht die Tätigkeit Matthias Steindls, von dessen Fruchtbarkeit dank seinen Beziehungen zu Klosterneuburg auch für diese Orte etwas abfiel. Zwei große Hochaltäre in stiftlichen Pfarrkirchen rühren von ihm her, der noch erhaltene von 1699 in Hietzing (Taf. III) und der von 1723 in Heiligenstadt, von dem nur Bruchstücke in die Leopoldauer Kirche gerettet wurden. Der Hietzinger Altar ist sehr charakteristisch für den Künstler, der auch hier wieder ein sehr starkes Vor- und Zurückspringen der architektonischen Bestandteile zur Erzielung malerischer Wirkung verwendet. Er hat in der Mitte des XVIII. Jhs. eine sehr charakteristische Änderung erfahren: die Einbeziehung einer plastischen Darstellung der Ortslegende, was uns auch in Kaiserebersdorf begegnet und auch sonst in prunkvollen Hauptschöpfungen der österreichischen Barocke zum Ausdrucke gelangt ist, wie bei den Hochaltären der Stiftskirchen Zwettl und Klosterneuburg. Doch auch bei den bedeutenden Werken handelt es sich nicht um Glieder oder Ansätze einer selbständigen Entwicklung, sondern höchstens um kleine Beiträge zu den Oeuvres mancher unserer besten Barockmaler, von denen ich besonders Troger, Johann Georg Schmidt, Rottmayr, Auerbach, Schuppen hervorheben möchte. Maulpertsch ist durch eine flotte Skizze in der Penzinger Pfarrkirche, Mölk durch einen Kruzifix in Neulerchenfeld (Fig. 212), Joh. M. Schmidt nur durch ein schwaches Werkstattbild in der Kapelle des Schottenhofes in Ottakring (Fig. 218), sein interessanter Schüler Haubenstricker aber durch ein charakteristisches Bild in der Nußdorfer Pfarrkirche vertreten.

Besser steht es mit der profanen Kunst. Denn hier haben wir es mit Werken zu tun, die wohl auch nicht eine Entwicklungsreihe bilden, aber doch charakteristische Momente einer Entwicklung verdeutlichen. In dieser bedeutet das Jahr 1683 noch schärfer einen Einschnitt, denn nicht nur erheben sich die alten Schlösser phönixartig verjüngt aus der Asche, sondern durch die Erlösung von der beklemmenden Türkenangst konnten die Wiener erst jetzt ihrer landschaftlichen Umgebungen froh werden. Im XV. Jh. schon hatte Bonfini Wien gepriesen, das wie ein Palast inmitten der sie umgebenden Vorstädte liege, deren mehrere an Schönheit und Größe mit ihr wetteifern. „Wiens ganzes Gebiet sei ein ungeheurer Garten mit schönen Rebhängen und Obstgärten bekrönt; in diesem liegen anmutige lustige Vorberge, geziert mit den lieblichsten Landhäusern, Fischteichen usw.“ Das Jahr 1529 muß viel davon vernichtet haben; wer Wiens Umgebung im XVI. Jh. erwähnt, sprach nur von den Weinbergen und pries, wie etwa Wolfgang Schmeltzl, ihren reichen Segen. Wie dicht in der Tat der Kranz von weinbautreibenden Orten um Wien war, zeigt irgendeine Aufzählung ihrer auf Grund der Weinbauordnung von 1534 bestellten Deputierten: Gumpendorf, St. Ulrich, Hernals, Ottakring, Dornbach, Breitensee, Penzing, Meidling, Hietzing, Lainz, Baumgarten, St. Veit, Hacking, Hütteldorf, Hetzendorf, Atzgersdorf, Mauer, Simmering, Erdberg, Währing, Weinhaus, Gersthof, Pötzleinsdorf, Ober- und Unter-Döbling, Grinzing,

Heiligenstadt, Nußdorf, Kahlenberg (Quellen zur Geschichte der Stadt Wien I 1, Reg. 1051, 1548, 6. Februar).

Aus dem XVII. Jh. haben wir wenige selbständige Berichte über Wien, aber schon aus den politischen Verhältnissen können wir schließen, daß die Blüte der Umgebungsorte keine besondere war. Nur die kaiserlichen Jagdsitze waren auch im XVII. Jh. nicht ganz eingegangen und hatten übrigens, ohne sonderlich in Glanz zu stehen, ein Band zwischen Stadt und Land gebildet; an sie knüpft auch die neuerliche Besiedlung der Umgebung Wiens zu Genußzwecken zunächst an. Denn die erste Sorge galt der Herstellung des Halbzerstörten. Schon 1684 wurden Gutachten über die verschiedenen Gebäude abgegeben und 1687 die Arbeit an mehreren von ihnen energisch in Angriff genommen. Die Leitung dieser Arbeiten — speziell an der Favorita auf der Wieden und dem Schloß Kaiserebersdorf — oblag dem Theatralingenieur Ludovico Burnacini (Ilg, Fischer von Erlach 86; Schwarz, Favorita, Wien 1898, S. 14 f.). In der Tat zeigen beide Bauten unverkennbare Verwandtschaft in der Behandlung der Außenflächen, die in ein unruhiges System von Feldern und Füllungen zwischen den Öffnungen aufgelöst sind (Fig. 8); gleichen Stil zeigte auch das nach 1683 neugebaute Hauptgebäude des Schottenstiftes (Hauswirth, Schotten, S. 115 f.) bis zu seinem Umbau 1827—1835. Auch die Tore der Favorita mit den rustizierten Halbsäulen und den gesprengten Giebeln stimmen mit dem Ebersdorfer Haupttor (Fig. 7) deutlich überein.

Aber die Glanzperiode des Schlosses Ebersdorf war vorbei; an seine Stelle trat unter Leopold I. und Karl VI. die Favorita, unter Josef I. aber das Schloß das den ersten Rang unter allen Objekten der neuen Bezirke Wiens beanspruchen darf, Schönbrunn. Hier empfinden wir den Mangel an ausreichenden Vorarbeiten, der in dem verhängnisvollen Fehlen der wichtigsten Archivalien eine teilweise Entschuldigung findet, am schmerzlichsten, und müssen uns, da ein so wichtiges Denkmal einer vorherigen monographischen Behandlung durchaus bedürftig wäre, mit knappen Andeutungen begnügen.

1695 wurde in Schönbrunn zu bauen begonnen. Fischer von Erlachs erstes, niemals in Angriff genommenes Projekt für den Schloßbau muß also in eine frühere Zeit fallen. Dieser Entwurf Fischers, den wir durch den Stich Delsenbachs im IV. Band der „Historischen Architektur“ kennen lernen (Fig. 119), war wie so viele Pläne jener Zeit von vornherein durch seine Großartigkeit zur Undurchführbarkeit verurteilt; trotzdem ist es ein wichtiges Dokument der Kunst seiner Zeit. Geplant war die Anlage des Schlosses auf dem Hügel, dessen Nordabhang gänzlich zu Subkonstruktionen und Terrassen verwandelt werden sollte. Vom Schlosse selbst kehren einzelne Elemente in der Ausführung wieder, die allgemeine Anordnung aber weicht von dieser ab und folgt in dem seichten breiten Rund der Mitte seiner Aufgabe als Endpunkt einer Fernsicht, als Bekrönung einer vorbereitenden Anlage zu dienen. Die Abrundung der Mitte, diese echt Fischersche unverhältnismäßig starke Beibehaltung der Zentralidee in dem ausgedehnten Gebäude, wird durch die Bassinanlage betont, die aufs Bescheidenste reduziert, im zweiten Projekte beibehalten ist. Das Großartigste der Anlage ist das Terrassensystem, das durch aus- und einwärts gerichtete Rampen zusammenhängend bei den Felskaskaden und dem Teich eine letzte Stufe überwindet und in einen großen, mit Fontänen geschmückten Hof ausmündet, der seinen vorderen Abschluß durch Flügelbauten und flankierende Triumphalsäulen findet. Dieser nur auf dem Papier existierende Entwurf zeigt einen Höhepunkt barocken Kunstwollens in der Souveränität, mit der das ganze, sehr ausgedehnte Areal in den Dienst der Gesamtwirkung gezwungen wird. Was in bescheideneren Dimensionen und unter Benutzung besonders günstiger Bodenverhältnisse bei manchen italienischen Villen geschehen ist, sollte hier in den allergrößten Verhältnissen durchgeführt werden.

Dazu ist es nicht gekommen; als der Bau in Angriff genommen wurde, bildete Fischers zweiter Entwurf seine Grundlage (Fig. 120). Diesmal war das in den Dimensionen übrigens bescheidenere Hauptgebäude am Fuße des Hügels geplant, an dessen Bekrönung durch ein Lustgebäude schon damals gedacht wurde. In fünf Haupttrakten war das Schloß projektiert, von denen die beiden äußeren Paare an der Hauptfront stufenweise vorspringen sollten, während die Bewegung der Gartenfront sehr mäßig geplant war. Den Raum vor dem Schlosse sollten ebenerdige Bauten zu einem großen geschlossenen Platz abschließen.

So sehr die allgemeine Anordnung also dem jetzigen Schloß entspricht, so sind doch sehr charakteristische Unterschiede vorhanden, die hervorgehoben werden müssen. Das Auffallendste ist, daß die Mitte nicht als Durchfahrtshalle geplant, sondern daß ihr eine Stiegenanlage vorgelagert war, über die man durch eine sechssäulige Vorhalle in einen senkrecht auf die Hauptrichtung des Schlosses stehenden Gartensaal gelangt wäre.

Diese Einteilung entspricht der hier viel strengeren Auffassung der Eingeschossigkeit der Anlage; denn da man über diese Monumentalstiege direkt in den I. Stock gelangt, ist das Erdgeschoß viel schärfer als jetzt zum Sockelgeschoß herabgedrückt und jener erhält auch durch das Mezzanin über ihm keinerlei Konkurrenz. Charakteristisch sind auch an Haupt- und Nebengebäuden die flachen Dächer mit den figurenbesetzten Balustraden; darüber erhebt sich in der Mitte des Schlosses zur Betonung der Hauptachse eine offene Säulenhalle. Im ganzen aber ist diese Betonung minder scharf als in der Folgezeit; denn der Mitte wird von seiten der Flügelbauten mit den gekuppelten Pilastern Konkurrenz gemacht. Auch im Innern wird der Zentralismus nicht streng gehandhabt; denn der senkrecht auf die Hauptrichtung des Schlosses stehende Mittelsaal wirkt weniger vereinigend als trennend und scheidet den für die kaiserliche Familie bestimmten Flügel von dem als Gastappartement gedachten. Daß auf diese Weise den bequemeren Ansprüchen eines Landsitzes Rechnung getragen werden sollte, könnte Fischers Verzicht auf eine Flucht von Zimmern erklärlich erscheinen lassen, ohne daß wir mit Gurlitt (Geschichte des Barockstils in Deutschland S. 222) ein Unvermögen, „den durch das französische Zeremoniell geschaffenen Anforderungen vollständig zu genügen“, anzunehmen brauchten. Denn wie leicht es gewesen wäre, eine solche Flucht von Zimmern zu schaffen, ergibt sich ja daraus, daß Fischers Nachfolger in der Bauleitung ohne wesentliche Änderung seiner Außendispositionen eine solche geschaffen hat.

Wie weit er dabei durch das bereits Fertiggestellte gebunden war, ist bei dem Mangel an authentischen Nachrichten auch heute noch eine offene Frage. Denn allen auf das Schloß bezüglichen Archivalien sowie den Zeugnissen Rincks, Wagners, Volkamers, Küchelbeckers usw. sind nur zwei Punkte mit Sicherheit zu entnehmen, nämlich daß der Bau nach dem Tode Josefs I. ins Stocken geriet, daß er aber andererseits so weit vorgerückt war, daß einzelne Teile des Gebäudes bewohnbar und bewohnt waren. Welche Teile das aber waren, darüber besitzen wir keine Nachrichten und bei der völligen Änderung des Innern — mit Ausnahme des durch das Deckengemälde Rottmayrs für die Fischersche Bauzeit gesicherten ehemaligen Speisesaales und späteren Stiegenhauses — auch keinen Anhaltspunkt zu Vermutungen. Der 1740 erschienene Stich Nicolais (Taf. VII) zeigt das Projekt Pacassis, wie es in den ersten Regierungsjahren Maria Theresias — nach Ilgs Ausführungen (a. a. O. 293 f.) noch unter Karl VI. — zu bauen begonnen wurde. Die allgemeine Anordnung des Fischerschen Planes wurde vollständig beibehalten, was dafür spricht, daß er im Ganzen oder wenigstens in einem Flügel doch schon sehr vorgeschritten gewesen sein muß; sonst aber wurden außen und innen zahlreiche, tief einschneidende Veränderungen vorgenommen. Im Äußern ist die Umgestaltung des Mitteltraktes am auffallendsten; er ist bereits zur fünfachsigigen Durchfahrtshalle geworden, die von zwei, direkt zum I. Stock führenden Stiegen flankiert wird; statt der offenen Loggia ist ein weiteres Stockwerk aufgesetzt, das von einer figurenbesetzten Attika bekrönt wird. Nicht minder belangreich ist die Erhöhung des ganzen Gebäudes, die in den Seitenflügeln durch Einschlebung eines eigenen Mezzanins, in den Mitteltrakten durch Ausgestaltung des Halbstockes zu einem selbständigen Geschoß geschah. Dieser größeren Höhe entsprach aber keine entsprechend gesteigerte Energie des Zusammenfassens; die Pilaster der ganzen nun gequaderten Fassade reichten nicht bis an das Kranzgesimse heran, sondern als Bindeglied dienen über jedem Pilaster zwei dürftige Vertikalkonsolen, eine „Anflikung“, die das besondere Mißfallen Nicolais (Reisen durch Deutschland usw. III, 35 ff.) erregte und durch die Streckung der Pilaster bei der Restaurierung durch Johann Amman 1817—1819 im Fischerschen Sinne korrigiert wurde. In anderen, im Projekt abweichenden Punkten, kehrte die Ausführung sogleich zum Fischerschen Entwurf zurück, so bei den Toranlagen der Seitentrakte, wo von der Dreiteiligkeit wieder abgegangen wurde. An Stelle der flachen Dächer kamen am Hauptgebäude steile, während die Flachdächer für die Nebenbauten beibehalten wurden; sonst sind diese in Form und Bestimmung völlig

geändert. Sie bilden jetzt ein zusammenhängendes Rechteck und die auf das Schloß senkrechten Flügel, die jetzigen Kavalierrakete, dienen nicht mehr zu Stallungen, sondern bereits zu Wohnungen usw.; in der Nordwestecke ist die Anlage des Theaters bereits vorgesehen. Im Garten ist die Fortsetzung der Hauptfassade durch Hecken und Treillagelauben schon geplant; das Lustgebäude auf dem Hügel, an Stelle des späteren Gloriette, ist mit den unteren Partien wie in den Fischerschen Entwürfen durch Terrassen verbunden.

Nach dem Entwurfe des Nikolaus Pacassi wurde seit Beginn der Vierzigerjahre gebaut; die Daten des Beginns und der Vollendung des Baues weichen voneinander ab, doch dürfen wir letztere wohl noch vor das Ende des Jahrzehntes ansetzen. Im Jahre 1744 erschien ein Büchlein „*Tempe Regia Mariae Theresiae Augustae*“ von Anton Gropper, das in schwülstigen Versen unter Anwendung von allerhand mythologischem Beiwerk den Einzug der Kaiserin in ihr neues Heim schildert und dem auch eine von Th. Bohacz nach der Zeichnung eines Joan. Georg. Jungmann, Poës. stud., gestochene Ansicht des Schlosses beigegeben ist (Fig. 122). Diese Ansicht weicht in sehr vielen Punkten von dem Entwurfe Pacassis und dem Stiche Nicolais ab; ich möchte aber dieser Zeichnung durchaus nicht so viel Gewicht beilegen, wie Ilg dies tut. Einerseits muß nicht aus der Existenz dieses Carmens, einer hohlen Deklamation, geschlossen werden, daß das Schloß, da es nun bezogen wurde, ganz fertig war; denn wenn man schon an der Tatsächlichkeit des poetisch behandelten Vorgangs festhalten will, so brauchte doch nur ein Teil des Schlosses in einem Zustand zu sein, dessen Eignung zu einem kaiserlichen Sejour kaum geringer sein konnte als in der Zeit vom Tode Josefs I. bis zur Wiederaufnahme des Baues. Andererseits tut man wohl dem ganzen Machwerk zu viel Ehre an, wenn man es für ein Konkurrenzprojekt zu dem Pacassischen Entwurf hält; alles Wesentliche geht auf den Krausischen Stich nach dem II. Fischerschen Projekt zurück, von der Neugestaltung der Dächer mochte er eine allgemeine Kenntnis besitzen und das antiquierte Projekt damit aufgeputzt haben. Aber die ganz dilettantische Art seiner Dächer und besonders des Hüttchens, das als Mittelmotiv dient, neben dem sonstigen sklavischen Anschluß an Fischer, raubt dieser Ansicht meines Ermessens jeden selbständigen Wert und läßt sie so um so mehr als würdige Illustration der wertlosen Stilübung erscheinen. Der einzige Schluß, der vielleicht gestattet ist, ist der, daß der Bau damals noch nicht weit vorgeschritten war — denn von den neuen Formen des Baues selbst hätte der Zeichner, dem das gestochene Projekt unbekannt sein mochte, doch wohl Kenntnis genommen — und damit möchte die Überlieferung, daß der Neubau von 1744 an durchgeführt wurde, zurecht bestehen. Daß das Projekt schon vier Jahre früher existierte, ist kein Widerspruch; denn die bereits geplante Wiederaufnahme des Baues mag durch die politischen Ereignisse nach dem Tode Karls VI. vereitelt worden sein.

Die Veränderungen des Pacassischen Entwurfes gegenüber dem Fischerschen sind durch den neuen Charakter bedingt, den das Schloß in der Maria Theresianischen Bauperiode annimmt. Aus dem Jagdschloß, dem Lusthaus, als das es unter Josef I. gedacht und in der Regel auch bezeichnet war, aus der Villa im italienischen Sinn, die mehr zu gelegentlichem Aufenthalt als zu ständigem Sejour geeignet war, wird ein Residenzschloß, das einen ganzen Hof beherbergen konnte und auch in der Folge häufig der Schauplatz großer Staatsaktionen gewesen ist. Mehr noch als im Äußern macht sich dieser Wechsel im Innern geltend, dem jetzt eine Flucht von Zeremonialsälen das Gepräge gibt und dessen Mitte nicht mehr der gegen die Richtung des Schlosses gestellte Gartensaal, sondern die in seiner Richtung sich erstreckende Galerie bildet. Dieser neue Grundgedanke machte eine völlig veränderte Anordnung der Innenräume nötig und diese können wir als das Werk Pacassis ansehen, da sie in seinem zweiten gleichzeitigen Bau, dem Lustschloß von Hetzendorf, fast ohne Variation wiederkehrt. Auch die Einrichtung gehört zum größten Teil dieser Bauzeit an; doch erschwert der Mangel jeglicher Nachrichten, der mit Neid an das reiche Material zur Geschichte der Dekoration von Versailles und anderer französischer Schlösser denken läßt, den Versuch, diesen Einrichtungen ihren Platz in der Geschichte des Kunstgewerbes einzuräumen.

Im ganzen großen zeigt die Einrichtung von Schönbrunn den Sieg des französischen Geschmacks über den italienischen und läßt denselben Stil erkennen, der in ganz Europa in den verschiedensten Varianten

auftritt. Auch die Wiener Variante scheint mir wie die meisten lokalen Gestaltungen in Deutschland auf diejenige französische Stilphase zurückzugehen, die den Übergang vor der Régence zum Louis XV. bildet, deren Hauptmeister Germain Boffrand und Jean Baptiste Leroux, deren Hauptdenkmale das Hotel de Roquelaure und das Hotel de Rohan (de Soubise) in Paris sind. Weiß und Gold sind fast überall die vorwiegenden Farben, in Vorhängen und Möbelüberzügen tritt saftig roter Damast dazu. Die Vertikal-einteilung ist stark betont, Wandstreifen, Pilaster, Füllungen steigen spielend empor und finden ihren Abschluß an den mäßig ausladenden Karniesen, die keine kräftige niederdrückende Horizontale bilden, sondern nach oben und unten ausladend sich begnügen, den Deckendekors einen reizvollen Rahmen zu bieten. Das Grundproblem der barocken Dekoration, Aneinanderprall von kräftigem Vertikalismus und rücksichtslosen, das Aufstreben abschneidenden Horizontalen, ist hier zum graziösen Spiel geworden, aber eine spezielle Schönbrunner Note wird bei dem Mangel an archivalischen Nachrichten nur auf dem Wege sehr präziser Stilvergleichung speziell mit den gleichzeitigen deutschen Schlössern gewonnen werden können; nur dann wird es möglich sein, festzustellen, welchen Zügen der Verwandtschaft zwischen der Kleinen Gallerie in Schönbrunn und dem Bronzesaal im Potsdamer Stadtschloß oder dem Blauen Kabinett und Salons in der Amalienburg in Nymphenburg eine wesentliche Bedeutung zuerkannt werden darf. Da eine derartige systematische Spezialuntersuchung leider nicht die Grundlage unserer Darstellung sein kann, können wir nur hoffen, daß diese eine solche anregt; sie selbst anzustellen führt über den Rahmen dieser Übersicht hinaus.

Etwas reichlicher sind die Daten für die Theresianische und Josefinische Zeit, in der fortwährend Reparaturen und Veränderungen in Schönbrunn vorgenommen wurden; hier können wenigstens vereinzelte Notizen einst zu nützlichem Material gestaltet werden. Im März 1774 lieferten z. B. die Hafner Adamer und Oswald Überschlüge „für die in die neuen Japanischen Zimmer zu setzenden Öfen“ (Staatsarchiv, Protokolle der Hofbauamtskommission). Daß die japanischen Zimmer in Schönbrunn so spät eingerichtet wurden, zeigt ein neuerliches Aufkommen einer Mode, deren Hauptblüte schon in den Anfang des Jahrhunderts fällt (besonders E. Molinier, *Histoire générale des arts appliquées à l'industrie Paris*, III, S. 99 und Graul, *Ostasiatische Kunst und ihr Einfluß auf Europa*, Leipzig 1905). Auch in Wien begegnen wir dem Geschmack an den Chinoiserien oder den „Indianischen“ Werken schon 1712 (in diesem Jahr erscheint Adalbert Kratochwil als indianischer Hofmaler, 1713 Johann Böhm als indianischer Tapezierwiker und im selben Jahre arbeitet der Bildhauer Pietro Coradea unter anderem „dasjenige Ornament, worauff die indianischen Figürl gestellt werden“. Obersthofmeisteramtliche Protokolle 1712 bis 1713 und Leisching, *Das Porzellanzimmer im Graf Dubskyschen Palast zu Brünn*, Brünn 1902).

In so später Zeit ist die japanische Liebhaberei eine vielleicht mit der Vorliebe für das Porzellan zusammenhängende Mode; sonst waren um diese Zeit bereits andere Richtungen in Kraft getreten. Im Jahrzehnt nach 1760 dürfte die einheitliche Dekoration der Zimmer des Erdgeschosses durchgeführt worden sein (Fig. 186 ff.). Diese Räume — als Gartensäle gedacht — zeigen eine dieser Bestimmung entsprechende naturalistische Ausschmückung; nach allen Seiten schweift der Blick ins Freie, in lachende exotische Landschaften, vorn steigen schlanke tropische Bäume empor, in deren Kronen sich Papageien wiegen; bunte Vögel durchfliegen den freien Luftraum, in den sich die leicht gewölbte Decke öffnet. In den Sechziger- und Siebzigerjahren des XVIII. Jhs. findet sich diese Art von Dekoration für Gartenzimmer ziemlich häufig in Österreich; die Einrichtung vervollständigte in der Regel die heitere Illusion und bot Sessel und Tische aus Astwerk geflochten, Öfen in Form geborstener Baumstämme mit Eidechsen und Vogelnestern. Welche Maler gerade die Schönbrunner Wandmalereien ausgeführt haben, läßt sich bei dem traurigen Zustand, in dem sie sich befinden, kaum mit Sicherheit sagen; sicher hat der Hof zu einer Zeit eine große Vorliebe für diese Mode gezeigt. Denn wir finden solche Zimmer nicht nur in Schönbrunn, sondern auch in dem zweiten Hetzendorfer Schloß (Hetzendorfer Straße Nr. 74; seit einigen Jahren übertüncht, der Ofen noch erhalten, Fig. 57), in Laxenburg (Hofbauprotokoll 1775, Februar) und in St. Veit (Fig. 221 f.), wo sie sicher der Periode des kaiserlichen Besitzes entstammen (vgl. Jahrbuch der Z. K. 1903, S. 334). Bei letzteren ist der Name des Künstlers überliefert, nämlich Johann Bergls, und dieser ist bei der Ausschmückung der anderen kaiserlichen

Schlösser wohl auch beteiligt. Diese Wahrscheinlichkeit wird durch eine Nachricht des Hofbauprotokolles vom 25. Jänner 1774 zur Gewißheit: „Oberhof-Architect Hillebrand überreicht einen Überschlag des Academie Mahlers Bergl deren drei Zimmern zu Schönbrunn für Ihre Ka. Hoheit Ertz-Herzog Maximilian wegen, wobey er anzeigt, er hätte statt deren von ihm für eines anverlangten 200 fl. 175 fl. accordiret und sodann zwey dem bemelten Bergl und ein Zimmer dem Mahler Steinrucker zu mahlen überlassen (Staatsarchiv; von Steinrucker vom März desselben Jahres ein Geschäft über Ausmalung von vier Zimmern in der Stallburg). Neben diesen beiden Malern finden wir auch noch Geil und Spiegl in dieser Zeit für Schönbrunn beschäftigt; beide reichen in der Dezembersitzung 1774 Überschläge ein, die Zimmer im Entresol betreffend (gegen den Garten zwei Zimmer mit Stäben, Füllungen, Ornamenten, Blumen, Festons sauber zu mallen). Was der persönliche Anteil der verschiedenen Maler an diesen dekorativen Arbeiten ist, läßt sich nicht feststellen, als Ganzes aber erheischen sie zweifellos ein gewisses Interesse als Zeugnisse, in welcher Weise sich die Zeit der Natur wieder zu nähern versuchte.

Die zweite Hauptströmung, die Sehnsucht nach der Antike, hat mehr in der Plastik des Schönbrunner Parkes ihren Ausdruck gefunden; die Statuen des Beyer und Hagenauer und ihrer Mitarbeiter bilden das einzige Kapitel der Schönbrunner Baugeschichte, über die in Dernjačs Untersuchung (Zur Geschichte von Schönbrunn, Wien 1885) eine ausreichende Vorarbeit vorliegt. Für die Auffassung der Zeit ist der an jener Stelle im einzelnen geführte Nachweis von Interesse, wie die Rückkehr zur Antike sich in diesen Erzeugnissen des Ludwigsburger Porzellanplastikers bereits vorbereitete, wie sie aber nicht direkt auf die Quellen zurückging, sondern in antiquarischen Lexicis und Handbüchern nach Vorbildern suchte<sup>1)</sup>. Dieser archäologische Zug liegt ja auch Hohenbergs Ruine zugrunde, die durchaus den Eindruck eines wirklich verfallenen antiken Bauwerks hervorrufen soll. In italienischen Gärten kommen Bauwerke dieser Art schon früher vor und es mag immerhin hervorgehoben werden, daß ein sehr übereinstimmendes den Park der Villa Albani in Rom schmückte und daß Winckelmann, der geistige Urheber des Schmuckes dieser Villa, mit dem Grafen Kaunitz, dem Präsidenten der Hofbaukommission, in Briefwechsel stand und 1768 als gefeierter Gast in Wien weilte. Es wäre nicht unmöglich, daß die Ursprünge der Schönbrunner Ruine in dieser Richtung zu suchen sind.

Den Abschluß der Arbeiten in Schönbrunn bildet Hohenbergs Gloriette von 1776; die Idee, die von Anfang an der Anlage zugrunde lag, ein Gebäude am Fuße des Hügels und eines auf seinem Gipfel zu errichten und den ganzen Abhang dazwischen zu einer einheitlichen Parkdekoration zu gestalten, hat damit eine glückliche Lösung gefunden, da die Silhouettewirkung der Gloriette eine überaus reizende ist. Man könnte an Hand der kaiserlichen Schlösser von Wien — unter Zuziehung des Schlosses Laxenburg bei Mödling — eine Geschichte des Wandels im allgemeinen Geschmack in Österreich vom XV. bis zum Beginn des XIX. Jhs. schreiben und die Geschichte der profanen Baukunst und Dekoration in allem Wesentlichen darstellen, so wichtig und charakteristisch sind diese Denkmale. Im XVIII. Jh. stehen sie aber für unsere Betrachtung nicht mehr allein, denn Adel und Bürger folgten dem Beispiel des Kaisers und gründeten sich Landsitze in den nun ungefährdeten Dörfern. Hatte das XV. Jh. noch die weite Ebene im Süden Wiens bevorzugt (vgl. W. H. Riehl, Das landschaftliche Auge in Kulturstudien aus drei Jahrhunderten, S. 141 f.), hatte noch am Ende des XVII. Jhs. das Schloß Schönbrunn seinen definitiven Platz am Fuß einer Anhöhe gefunden (Ilg, Fischer v. Erlach, 254 ff.), so wandte sich schon in der ersten Hälfte des XVIII. Jhs. die Vorliebe den hügeligen Geländen im Norden und Westen Wiens zu. Die Dörfer am Fuße des Kahlengebirges standen zuerst am höchsten in Gunst; ein Inserat des Wiener Diarium vom 7. April 1736 preist bei Ankündigung einer Sommerwohnung „den unvergleichlichen Prospect auf die Donau und gegenüber liegenden Waldungen auch in das völlige Wein-Gebürg“ an und um dieselbe Zeit schreibt Desing: „Wer schönen Prospect genießen will, gehe entweder nacher Nussdorf, oder auf Döbling

<sup>1)</sup> In einer Rede „Ermunterung zur Lektüre an die jungen Künstler“ sagt Sonnenfels 1768: „Gönnen Sie mir noch diesen Wunsch, daß zum Besten sowohl der schildernden Künste als überhaupt der Wissenschaften diese Ikonologien, Wörterbücher und wie die schädlichen Werke alle heißen, welche die Wissenschaften und Künste quintessenzieren, sämtlich emporlodern möchten, ein wohlriechendes Brandopfer dem guten Geschmack.“ Sonnenfels, Gesammelte Schriften VIII.

oder gar auf den Calenberg, wo ein Camaldulenser Closter liget und von wannen man alles was das Aug bezaubern mag auf einmahl übersehen kann“ (Schwerdfeger, Eine Beschreibung Wiens aus der Zeit Karls VI. im Jahresberichte des Akad. Gymnasiums in Wien 1906, S. 6). Der Zug nach dem Westen begann erst mit dem regelmäßigen Sejour des kaiserlichen Hofes in Schönbrunn, wodurch die hohen Beamten usw. veranlaßt wurden, ihre Sommersitze in dieser Richtung anzulegen; Küchelbecker hebt ja schon 1730 unter den Lust- und Landhäusern Hietzings die der „vornehmen Kayserlichen Ministres“ besonders hervor (II, 837). Bei der Wahl des Ortes für diese Villen und bei der Anlage ihrer Gärten macht sich die steigende Naturfreude und die Neigung zum Idyllischen, zum Gesucht-Ungekünstelten immer mehr geltend. Bei den Anfängen des Schönbrunner Parkes spielt die Freude an seltenen exotischen Gewächsen, an edlen Fruchtbäumen, die eigentlich für die Parkanlagen des XVI. und XVII. Jhs. charakteristisch ist, noch eine große Rolle (Volkamer, Hesperides, Nürnberg 1708 und 1714), ebenso bei den Schwarzenbergischen Schlössern in Hirschstetten und in Wien (über letzteres s. W. A. V. XXIII). Auf diese Richtung, die etwa in Italien schon längst verlassen war, folgt die bewußte architektonische Schöpfung des monumentalen Gartens; die Gliederung nach einer Hauptachse, der sich die natürliche Beschaffenheit des Bodens und seiner Vegetation zu beugen hat, der französische Garten mit seinen Taxusmauern und seinem Statuenschmuck. In der zweiten Hälfte des XVIII. Jhs. wird der leitende Gedanke wieder ein anderer; die freie Aussicht, der weite unbehinderte Blick werden ein Hauptpostulat, das sich aber zunächst auch dem französischen Garten anbequemt. So erhebt sich 1776 auf dem Schönbrunner Hügel die Gloriette, von der aus . . . „agli ungarì confini — Giunge il guardo ammirator“, wie Metastasio in seiner Ode „La deliziosa imperial Residenza di Schönbrunn“ singt, und um dieselbe Zeit machen sich die Schlösser „Am Himmel“, „Am Cobenzl“ u. a. m. die schönsten Fernsichten zunutze. Noch aber ist dabei der Park ein objektives Kunstwerk, und wo Ruinen in ihn gestellt werden, geschieht das unter Anwendung kühler archäologischer Gründlichkeit, mit dem Plane einer täuschenden Spielerei; die Schönbrunner Ruine täuscht uns mit den Mitteln der damaligen Kenntnisse einen verfallenen, wirklichen antiken Bau vor und will nicht, wie die Ruinen der Romantik, Phantasie und Stimmung verlocken, sondern den Verstand irreführen. Aber leise klingt doch die Romantik mit ihrer subjektiven Naturauffassung schon an, denn das Streben nach der „Natürlichkeit“ der Parkanlagen, in denen jetzt kleine lauschige Plätzchen mit Tempeln und Monumenten, stille Weiher und geheimnisvolle Obelisk eine Hauptrolle spielen, wird immer deutlicher. Schon Hohenbergs Lustschloß in Vöslau soll nach de Lucas Versicherung (gelehrtes Österreich II, 317) ganz im Geschmack des Homes angelegt gewesen sein; gegen das Ende des Jahrhunderts steigert sich die Vorliebe für den englischen Park aber immer mehr und dauert bis in das nächste hin, das die romantische Färbung dieser Anlagen noch stärker betont; wie sehr in ihnen subjektives Naturgefühl und persönliche Stimmung zum Ausdruck gelangten, zeigt sich am schlagendsten bei Denkmälern, wie der „Alxingern“ gewidmeten Freundschaftspyramide in Pötzleinsdorf und dem Grabmal Lacys in seinem Park in Neuwaldegg. Dieser, dann der Geymüllersche in Pötzleinsdorf, der Galicinsche in Ottakring, der Korženskysche in Ebersdorf waren großartige Schöpfungen dieser Art und bei ihrer Beschreibung werfen die Verfasser der verschiedenen „Mahlerischen Streifzüge“ und „Spazierfahrten“ usw. topographische Angaben seltsam genug mit sentimentalischen Ergüssen zusammen. Aber nicht nur die großen englischen Parks erwecken diese Stimmung, sie wird überall bei der Betrachtung der Natur ausgelöst und erreicht um die Jahrhundertswende ihren Höhepunkt:

„Ein Häuschen und ein Gartenraum, groß genug,  
Mit mir noch einen Freund, der die Grazien,  
Wie Kants gediegenes Wort versteht, und  
Theure Geliebte! dich zu beschatten“

ist der Wunsch des Dichters einer Ode auf Dornbach im Neuen Wiener Musen-Almanach auf das Jahr 1798 und 1799 besingt Joseph v. Hammer in 1500 Verszeilen „Wiens Gärten und Umgebungen“ (Mahlerisches Taschenbuch für Freunde schöner Gegenden in der österreichischen Monarchie, Wien 1812); um dieselbe Zeit erklärt der Prince de Ligne, der Schöpfer der Anlagen auf dem Leopoldsberg, bündig: Je voudrais

échauffer tout l'univers de mon goût pour les jardins (Coups d'Oeil sur les jardins in Mémoires du Prince de Ligne, I 351).

Die Beispiele, die uns die hier skizzierte Entwicklung belegen sollen, sind nicht unverändert auf uns gekommen und wir müssen zumeist zur Gewinnung ihres Bildes literarische Quellen und alte Abbildungen zu Hilfe ziehen. Am Anfang der Reihe steht Hirschstetten, dessen Umgestaltung unter dem Fürsten Schwarzenberg in den Jahren 1713—1724 noch ganz im Sinne des XVII. Jhs. geschieht. Es ist ein Wirtschaftsschloß, ein Herrensitz mit landwirtschaftlichem Betrieb verbunden und dem entspricht die Aufmerksamkeit, die den seltenen exotischen Obstbäumen gewidmet wird, eine Neigung des Fürsten, die übrigens auch noch bei der Anlage des Rennweger Parkes zutage tritt. Daneben zeigt die Grotte mit ihren Wasserkünsten und ihren gemalten maritimen Attributen (Fig. 599 ff.) noch jenen Hang zu kuriosen Spielereien, der z. B. im Neugebäude in seltsamen Räumen zutage tritt, deren Bestimmung wir nicht mehr zu erkennen vermögen<sup>1)</sup>. Doch wurde in Hirschstetten nichts gespart; die Künstler, die wir sonst in Schwarzenbergischen Schlössern arbeitend finden, begegnen uns auch hier; von Lorenzo Matthielli rührt der Statuenschmuck, von Herle die dekorativen Malereien der Grotte, von Santino Busi die Stukkaturen her. (Über die sonstige Tätigkeit besonders Herles und Matthiellis für das Haus Schwarzenberg vgl. Berger, Das fürstlich Schwarzenbergsche Gartenpalais am Rennweg in Wien in W. A. V. XXIII.) Die Belege für die Tätigkeit der genannten Künstler in Hirschstetten findet sich in einem „Extrakt aller Meliorations-Bau und anderen Unkosten bey dem Gutte Hirschstetten in N. Ö. ab Ao 1713 bis Ultimo Julii 1724“ im fürstlich Schwarzenbergschen Zentralarchiv. Ein Künstler aber wird darin nicht genannt, der sonst so oft mit Herle zusammen gearbeitet hat, nämlich Daniel Gran, und doch dürfen wir diesem aus stilistischen Gründen die Decke des großen Saales zusprechen (Taf. XXXVII), die vielleicht sein Probestück für die noch prunkvollere Plafondmalerei im Schwarzenbergpalais auf dem Rennweg war (Ilg, Palastbauten des Barockstils in Wien I, Taf. XXI).

Einen ganz anderen Charakter hat ein anderes Schloßchen, das ich gleichfalls in den Anfang des XVIII. Jh. setzen möchte, das Haus Sickenberggasse 1, das allerdings ziemlich verstümmelt auf uns gekommen ist, aber der donauwärtsblickende Haupttrakt hat außen und innen ein ziemliches Stück der alten Anordnung bewahrt. Diese wird durch das ganze Jahrhundert durch die Symmetrie bezüglich einer sehr stark betonten Mittelachse bestimmt; im Äußern ein überragender, durch reiche Detailbehandlung ausgezeichnete Mittelrisalit, im Innern ein Hauptsaal, zu dessen Ausschmückung alle Schwesterkünste beitragen müssen. Hier erfolgt der Schmuck des Mittelsaales durch Malerei, dekorative Fresken sehr merkwürdigen Inhalts, der uns die Datierung der Malereien auf 1716 mit voller Bestimmtheit gestattet (Fig. 574 ff.); denn es sind Anspielungen auf die Geburt des Erzherzogs Leopold, des Sohnes Karl VI., dessen langersehnte Geburt am 12. April 1716 einen Sturm von Enthusiasmus, der sich auch in zahlreichen „Emblemata“ usw. Luft machte, erregte (vgl. Fuhrmann, Altes und Neues Wien, II, 1764 und C. G. Heraeus, Gedichte und lateinische Inschriften, Nürnberg 1721, S. 85 ff.); der damalige Besitzer wollte an Stelle solcher ephemerer Bildwerke etwas Bleibendes schaffen und ließ diese Malereien jedenfalls vor dem schon am 4. November 1716 erfolgten Tode des Prinzen anfertigen. Die im Saal angebrachte Inschrift „Cremers Schmidt fecit 1736“ ist aus vielen Gründen apokryph und ich möchte aus stilistischen Gründen Johann Georg Schmidt für den Schöpfer der Malereien halten, einen der Hauptmaler des hier tonangebenden Stiftes Klosterneuburg und Maler mehrerer Altarbilder in der benachbarten Heiligenstadt (jetzt in der Stiftskirche in Klosterneuburg).

Stattlicher repräsentiert sich ein Schloßchen, das an allen in jenem oben zitierten Inserat gerühmten Vorzügen Nußdorfs teil hat und die schöne Aussicht gegen die Donau und gegen das Weingebirge genießt,

<sup>1)</sup> Vielleicht handelt es sich bei diesen um Grotten, wie wir sie im Casino della Grotta im Palazzo del Tè in Mantua finden, die den betreffenden Räumen des Neugebäudes sehr ähnlich sind. Vielleicht hat Jacop Strada, der dem Kaiser 1577 eine ausführliche Beschreibung des Palazzo del Tè mit Plänen und Zeichnungen schickte, dabei eine vermittelnde Rolle gespielt. Vgl. Davari, Descrizione del Palazzo del Tè a Mantova, Mantova 1904, S. 7; ders. Arte 1899; Jb. der Kunsthist. Samml. XVI. Vgl. auch den Grottenhof (um 1580) in der Residenz in München.

das Haus Hackhofergasse Nr. 18 (Fig. 581), das wohl unter Joachim Georg Schwandner, dem wohlbekannten Stifter des Portals der Peterskirche in Wien und seit 1737 Eigentümer des genannten Hauses, seine stattliche Form erhalten hat. Außen eine straffe Zusammenhaltung durch eine Riesenordnung von Pilastern und ein Betonen des Mitteltraktes durch einen Giebel, reiche Parapete und eine vorgelagerte, zum Garten führende Stiegenanlage; innen im Obergeschoß ein stattlicher Mittelsaal — der übrigens sein Deckenbild mit den Figuren aus der Zauberflöte wohl erst nach 1802 erhielt, als Schikaneder das Haus besaß — und im Erdgeschoß ein schönes Stiegenhaus, das jetzt verbaut ist. Den reichsten Schmuck aber besaß das Haus an seinen Gartenskulpturen. In dem Testament Schwandners von 1750 (im Archiv der Universität Wien) wird das Haus auf 6000 fl., die Skulpturen im Garten auf 2580 fl. geschätzt. Darunter waren „eine die Fontana zierende Gruppe aus Blei und Zinn, Herkules mit dem Löwen ringend auf 600 fl., eine Leda mit dem Schwan darstellende Gruppe auf 200 fl., ferner vier große Statuen: Paris, Helena, Dido und Aeneas auf je 150 fl., ferner zwei Vasen mit Passorelieven das Iudicium Paridis und die Zerstörung von Troja darstellend auf je 100 fl., ferner noch 14 Vasen auf 20 fl., endlich 22 Kinder und Kinder Cropsi (Gruppen) zwischen 20 und 50 fl. geschätzt“ (Gustav v. Suttner, Die Schwandner, Wien 1899<sup>2</sup>, S. 15). Einiges von diesen Figuren konnte Nicolai noch bei seinem Aufenthalte in Wien 1781 (Reisen III 129) sehen und bewundern, jetzt aber existieren nur noch belanglose Trümmer. Ob die Figuren, wie Nicolai angibt, wirklich Werke Raphael Donners waren, läßt sich nicht beweisen; denn die Inventare des Schwandnerschen Besitzes, bei deren Aufnahme Matthäus Donner als Sachverständiger fungierte, enthalten diese Angabe nicht, sondern nennen ausdrücklich nur bei einem Werke Donner als Künstler: „Ihro Regierenden k. k. Maytt. Mariae Theresiae Portrait von Composition in einer schwarzen Rahm“ (a. a. O. S. 55). Daß Schwandner wenigstens zur Donnerschen Werkstätte Beziehungen hatte, erhellt aus dem erwähnten Auftrag für die Peterskirche, den Kohl ausführte.

Um dieselbe Zeit (1730/31) baute Zwettl seinen Nußdorfer Hof in modernem Stil um; gegenwärtig hat das Haus seinen besten Schmuck in den schönen Stuckdecken von Leopold Perger und dem Bild seiner Kapelle, einer Skizze Martin Altomontes zu seinem großen Seitenaltarbild der Zwettler Stiftskirche (Fig. 579). Etwas jünger ist das 1751 gebaute Lambergerschloßchen, das auf den alten Ansichten von Nußdorf so oft an markanter Stelle zu sehen ist und nach ereignisreichem Lebenslauf 1888 der Eisenbahn zum Opfer fiel (Fig. 562).

Noch andere Schloßchen in den nördlichen Bezirken Wiens kommen in Betracht: das jetzige Kinderasyl im Kahlenbergerdorf, das wenigstens seine Hauptfront gerettet hat, in Döbling das Landhaus des Grafen Daun, als Maria Theresienschloßchen bekannt und von der volkstümlichen Tradition für das Hochzeitschloß der großen Kaiserin gehalten, trotz seiner gegenwärtigen Verwahrlosung einer der charakteristischen Bauten aus der Mitte des XVIII. Jhs., dem Bachofen von Echtschen Hause verwandt, aber reicher im Kontur und bewegter in beiden Fassaden (Fig. 462).

Zu den reizendsten Schlössern der Umgebung Wiens muß einst das Schwarzenbergsche Schloß Neuwaldegg gehört haben (Fig. 272 ff.); der Nachweis, daß Fischer von Erlach es in der Tat für die gräfliche Familie Strattmann gebaut habe, läßt sich wohl nicht mit Gewißheit führen, doch scheinen mir stilistische Gründe und die Aufnahme des Schlosses in die „Historische Architektur“ sehr stark für diese Annahme zu sprechen (vgl. Ilg, Fischer von Erlach, S. 169 f.). Auf dem Delsenbachschen Stich von 1730 zeigt das Schloß einen durchaus Fischerschen Charakter und namentlich enge Verwandtschaft mit dem Schwarzenbergschen Schloß in Wien. Das charakteristische Motiv des abgerundeten Mitteltraktes und seine Balustradenbekrönung finden sich hier wieder, während die ganze Dachanlage im zweiten Projekt für Schönbrunn, die Gartenterrasse mit der doppelten Stiege und den übereinander aufsteigenden Bassins im ersten Schönbrunner Projekt Analogien hat; denn die diesem Projekt zugrunde liegende Idee eines Schlosses als Bekrönung einer Anhöhe, deren Abhang als emporleitende Terrassenanlage zu gestalten war, fand ja hier eine, wenn auch bescheidenere Verwirklichung. Auch der Garten scheint ursprünglich französische Partien enthalten zu haben, wofür ein im Schloß befindliches Bild von Ferracuti Zeugnis ablegt; darauf finden wir den Grafen Lacy und andere Herrschaften mit Gartenarbeit in einem Park, mit Statuen in den Nischen der

Taxusmauern, beschäftigt. Sonst waren um jene Zeit Schloß und Park bereits völlig verändert. Ersteres zeigt der — übrigens ungetreue — Zieglersche Stich von 1780 schon mit hohen Dächern und stark veränderten Seitenflügeln; der Park aber war durch Lacys langjährige Bemühungen zu einem der Glanzpunkte der Umgebung Wiens geworden, ein englischer Park, der sich in den Wald verliert. Diesen Charakter hat er bis heute behalten, wenn auch von seinen markanten Zierbauten vieles verschwunden ist — wie der Parapluie und der Dianentempel — und nur die „Moritzruhe“ — das Grabmal Lacys — und die Statuen erhalten sind, die Martin Fischer nach berühmten Antiken gearbeitet hat. Nur die Terrasse vor dem Schloß ist der natürlichen Bodenbeschaffenheit entsprechend ein Vestibül zu dem Schloß geblieben und hat auch ihren Statuenschmuck aus der Strattmannschen Zeit behalten; das Originellste darunter ist eine Balustrade mit Zwergen (Fig. 291), die in verschiedener Weise, auch durch karikiertes Nationalkostüm (z. B. ein Tiroler) komisch gestaltet sind; eine Idee, die für die erste Hälfte des XVIII. Jhs. nicht vereinzelt ist, denn ähnliche Zwerge finden sich in dem Kufsteinschen Schloß Greillenstein in Niederösterreich, im ehemals gräflich Sporckischen Schloß Kukulus in Böhmen, und namentlich vom Zwergeltheater im Mirabellpark stammend, in Salzburg verstreut.

Die Landhäuser im Westen Wiens sind nicht unversehrt auf uns gekommen; das Lothringische Schloß, ein Bau Maria Theresias, ist unter seinen jetzigen Besitzern, den Herzogen von Cumberland, völlig umgebaut worden. Nur ein mächtiger Mittelsaal, dessen Konzeption die Gestaltungskraft und Phantasie des gewöhnlichen Architekten der Kaiserin, Pacassis, weit übertrifft, zeugt von der früheren Pracht. Das erzbischöfliche Schloß in Ober-St. Veit, wohl von Anfang an eine sehr einfache Adaptierung eines älteren Bestandes, hat wenigstens im Innern einige halbwegs erhaltene Räume, deren Ausschmückung durch Bergl wohl 1762/1763 erfolgte (Weixelgärtner im Jahrbuch der Z. K. 1903, S. 334) und mit den Erdgeschoßräumen in Schönbrunn übereinstimmt. Die gleiche Dekoration und eine entsprechende, dem Landaufenthalt damals für angemessen geltende Einrichtung existierte, wie erwähnt, auch in dem kleinen Hetzendorfer Schlößchen (S. 48).

Verwandt mit dem Lacyschen Park in Neuwaldegg war der Geymüllersche in Pötzleinsdorf; aber er gehört schon einer späteren Zeit, dem Ausgang des Jahrhunderts, an und die Glanzzeit des Schlosses fällt sogar erst in die zwanziger Jahre des XIX. Jhs., da die Geymüllerschen Feste gesellschaftliche Ereignisse ersten Ranges waren (Mitteilungen aus Wien, 1833, S. 80 f.). Das Gebäude selbst ist ganz umgewandelt, dagegen ist ein zugehöriges kleineres Haus noch in gutem Zustand und läßt uns ein sehr charakteristisches Wiener Spätempirehaus kennen lernen, welchen Eindruck die geschmackvolle, dem Hause angepaßte Einrichtung aufs glücklichste erhöht (Fig. 353ff.). Der Grundriß zeigt die Entwicklung aus dem Barockschlößchen; der ovale Zentralraum dominiert die ganze Anlage und gibt auch der nördlichen Gartenfront das Gepräge. In der südlichen Front aber werden wir eines Anklingens gotischer Formen gewahr, das für eine bestimmte Phase des Empire charakteristisch ist.

Eine Klarlegung des Verhältnisses vom Anfang des XIX. Jhs. des Klassizismus zur Gotik ist noch nicht unternommen worden, doch würde man, glaube ich, durch eine solche Untersuchung zu einer neuen kräftigen Wurzel der Romantik gelangen. Durch Volbehrs und Helene Stöckers Bemühungen haben wir die dem Klassizismus entgegenlaufende Richtung der literarischen Kultur bis tief ins XVIII. Jh. zurück zu verfolgen gelernt, die nicht minder bedeutungsvolle Parallelerscheinung auf dem Gebiet der bildenden Kunst klarzulegen, wurde noch nicht versucht. Hie und da empfangen wir den Eindruck, daß das Antikisieren und das Gotisieren einander in der Praxis nicht immer so schroff gegenüberstanden, wie die Theorie uns glauben machen will, und daß die Abkehr von dem überreifen Dekorationsstil der Spätbarocke beide in gewisser Hinsicht zu Verbündeten machte. Daß man schon im letzten Viertel des XVIII. Jhs. anfang mit gotischen Formen zu spielen, lehrt uns der Brief Goethes an Oeser vom 15. Jänner 1778, in dem er von einem projektierten Gartentische spricht. „Ich habe mir wieder so ein fest Bild gemacht, wie er aussehen soll und das ist wieder ein bisschen gotisch;“ und fast gleichzeitig findet ein Klassizist wie Hohenberg Gotik und Antike so wenig unvereinbar, daß er in seinem Bericht über die neurestaurierte Augustinerkirche meint: zu dem gotischen Geschmack der Kirche würde sich eine barocke Kanzel nicht

schicken und er habe deshalb nach seinen Zeichnungen eine à l'antique verfertigen lassen (Wolfsgruber, Augustinerkirche, 2).<sup>1)</sup> Manche erhalten gebliebene Denkmale bestätigen uns das naive Vermengen der Stile; einer der frühesten Beispiele in Wien ist der Grabstein des Grafen Johann Nepomuk und der Gräfin Theresia Harrach auf dem Währinger Friedhof (Fig. 367); Halbpfeiler tragen auf Kelchkapitälen die profilierten Spitzbogen und darüber liegt der übliche Sarkophagabschluß. Ähnliches zeigt das Haus in Pötzleinsdorf, von dem unsere Abschweifung ausging; schlanke Pfeiler tragen einen klassifizierenden Architrav und dazwischen sind vorgelagerte Haltpfeiler durch Spitzbogen verbunden, ein Motiv, in dem trotz der gotischen Verkleidung eine palladieske Idee nachwirkt. Die Kapitäle aber haben wieder die Kelchform, die uns an eine andere Mode erinnert, die im Bild des Empire nicht fehlen dürfte, die ägyptisierende. Auch bei dieser war die literarische Strömung vorausgegangen — schon Julius v. Schlosser hat in diesem Zusammenhang auf den ägyptischen Saal im „Wilhelm Meister“ und das Lokal der Zauberflöte hingewiesen (Kunst- und Wunderkammern der Renaissance, S. 144, Anmerkung 78) — in der bildenden Kunst gehört sie bei uns dem Anfange des XIX. Jhs. an und äußert sich nicht nur in Details, wie den Kelchkapitälen der Bauwerke, den Sphingen der Luster und Leuchter usw., sondern, wie mir scheint, auch z. B. in der Gesamtanordnung des Währinger Friedhofportals von 1822 mit den flankierenden pylonenartigen Gebäuden.

Die psychologische Wurzel dieses seltsamen Vermengens klarzulegen, kann hier unsere Aufgabe nicht sein, aber auf eine parallele Erscheinung muß hingewiesen werden. Im Schloß des Prinzen de Ligne auf dem Kahlenberg war das erste Zimmer ein gotisches, durch das kam man in ein türkisches, dann in ein ägyptisches, das sich durch Hieroglyphen, Mumien u. dgl. unterschied usw. (Gaheis, Spazierfahrten; auch bei Hammer im Mahlerischen Taschenbuch 1812, 75 f.: „Gothische Bogen, ägyptische Mumien, türkische Polster — Haben sich in ein trautes Gebäude zusammengeflüchtet“). Es genügt nicht, zur Erklärung solcher Dinge auf die gleichzeitige Verkleidungssucht hinzudeuten, die so allgemein war und zuweilen so seltsame Blüten trieb, die Wurzeln ragen viel tiefer hinein in diesen gärenden widerspruchsvollen Zeitabschnitt, der die objektiven Menschenrechte fast in dem Augenblick erfand, da die Romantik die Herrschaft der subjektiven Menschenrechte zu proklamieren sich anschickte. Und dementsprechend blickte die Kunst, sich an einem End- und Wendepunkte fühlend, mit naiver Freude auf alle vergangenen Stile zurück, bereit, ihnen allen absolute Gültigkeit beizumessen, nicht ahnend, daß ihr ein leidensvoller Schulweg durch alle historischen Stile bevorstand, an dessen Ende sie erst der früheren Kunst mit gleicher Unbefangenheit gegenüberstehen sollte, aller Stile relative Gültigkeit erkennend.

Die große Bedeutung der Empirezeit für Wien — und speziell für seine uns hier beschäftigenden Teile — ist aber durch diese Betrachtungen nicht erschöpft; auch in anderer Hinsicht ist dieser Zeitabschnitt voll treibender Keime und Ansätze zu Neuem. Nach außen ist die Bedeutung jener Epoche durch den Wiener Kongreß vertreten, jenes glänzende internationale Fest, das das Ende der diplomatischen Politik bedeutet; denn die neuen wirtschaftlichen Kräfte hatten bereits zu wirken begonnen, die im Verein mit den nationalen Ideen Mitteleuropa im Laufe des XIX. Jhs. umgestalteten und denen auch Wien eine völlige Umschöpfung verdankte: das XIX. Jh. hat es zur Großstadt gemacht. Denn wenn wir die begeisterten Schilderungen der Kaiserstadt vom XV. bis zum XVIII. Jh., die ihre Schönheit und Größe preisen, lesen, dürfen wir doch nie vergessen, daß es sich um eine kleine Stadt handelte, die wir in allem, was Größe und Verkehrsmöglichkeiten betrifft, überhaupt nicht mit den uns geläufigen Begriffen messen dürfen. Wenn wir etwa bei dem Biographen Sixtus IV. lesen, daß er die Stadt Rom vergrößert und verschönert, die Straßen prächtig verbreitert habe, so werden unsere etwa übergroßen Vorstellungen rasch durch den Zusatz restringiert, daß nunmehr fast in allen Straßen zwei Reiter einander ausweichen könnten; und ebenso bescheidene Ideen müssen wir uns von der räumlichen Erscheinung Wiens bilden. Und um den Kern der Stadt mit ihren Vororten (um 1800 232.000 Einwohner) lagen weit zerstreut die Dörfer, die jetzt an sie angewachsen sind; noch am Anfang des XIX. Jhs. nimmt Gentz zu Beginn des Sommers, bevor er nach Weinhaus

<sup>1)</sup> 1824 nennt eine „Beschreibung des Wiener Volksgartens und des Theseustempels“ das Vorbild des letzteren einen „altgotischen Heidendom“.

hinauszieht, förmlich Abschied von Freundinnen, die die Villegiatur in Hietzing beziehen. Um diese Zeit hatte aber die industrielle Entwicklung, die das Werden der Großstadt bedingte, schon zu wirken begonnen; durch die Handelspolitik Maria Theresias und Josefs II. waren in vielen dieser Orte Fabriken entstanden, die den Kern der späteren Industrieorte bildeten. Am Anfang der Entwicklung konnte es den philosophierenden Literaten noch ungewiß sein, „ob eine Residenzstadt Handlung treiben kann“ (W. L. Weckerlin in *Denkwürdigkeiten von Wien 1777*, S. 142 f.); aber sicher sind die wirtschaftlichen Notwendigkeiten über alle Bedenken hinweggeschritten und haben aus den früheren Dörfern Städte gemacht<sup>1)</sup>, deren architektonische Gestaltung und künstlerischen Bedürfnisse natürlich veränderte sind. Aber da diese Bewegung in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in geometrischer Progression wachsend ihre Wirkungen für unsere historische Betrachtung mehr in negativer als in positiver Beziehung äußert, von Objekten, die uns an dieser Stelle zu interessieren haben, naturgemäß mehr niederreißt als aufbaut, so werden wir hauptsächlich solcher Denkmale gedenken, die noch in der ersten Hälfte des XIX. Jhs. entstanden, bescheidene Nachzügler des XVIII. Jhs., dieses grand siècle für die österreichische Kunst, bürgerliche Schöpfungen seines demokratischen Nachfolgers.

Die Reaktion gegen den Pomp der vorletzten, wie gegen die gelehrte Vornehmheit der letzten Generation ist eine der Grundlagen der Malerei der Nazarener, denen wir gerade in den Kirchen der neuen Bezirke oft begegnen. Die ältere Generation ist durch die Madonna Veiths in der Heiligenstädter Jakobskirche (Fig. 511), ein in der Schlacht bei Leipzig gelobtes Motivbild, und durch Ludwig Schnorr v. Karolsfelds prächtiges Frühwerk, das Hochaltarbild der Pfarrkirche in Kahlenbergerdorf gut vertreten (Fig. 553); von letzterem sind auch charakteristische Werke der späteren Zeit im erzbischöflichen Schloß in St. Veit zu finden (Fig. 228 f.). Zahlreicher sind die Werke der zweiten Generation, in der ja das österreichische Element eine größere Rolle spielt. Diese lernen wir am besten in den beiden damals neu gebauten Kirchen kennen, die auch in architektonischer Beziehung für die Zeit um 1840 sehr charakteristisch sind; die Meidlinger Kirche von Roesner, die Altmannsdorfer von Lössel gebaut. In jener finden wir je ein Seitenaltarbild von Leopold Kupelwieser (Fig. 59) und von Johann Ender, diese aber enthält Werke fast all derjenigen Maler, die die Richtung zum Siege führen sollten: das Hochaltarbild ist von Ranftl (Fig. 30), die Seitenaltarblätter malten Führich und Steinle (Fig. 32 f.), das Fenster über dem Hochaltar schmückte Leopold Kupelwieser mit einem Glasgemälde, einer seiner glücklichsten Schöpfungen (Taf. II). Mit Recht hebt Mantuani (M. W. A. V. 1906) bei Besprechung dieser kleinen Dorfkirche, die Kleinodien der Kunst ihrer Zeit birgt, nicht nur ihre kunsthistorische Wichtigkeit, sondern auch die ethische Bedeutung eines solchen, leider vereinzelt Falles hervor; denn er zeigt, daß ein Gotteshaus auch mit geringen Mitteln einen künstlerischen, für immerwährende Zeit wertvollen Schmuck erhalten kann. Nach den zuletzt besprochenen Werken verdient hauptsächlich noch ein Werk der Malerei besondere Beachtung, das reizende Bild des hl. Leonhard in der Währinger Pfarrkirche (Fig. 361), für dessen Autor ich wegen der Übereinstimmung mit einem Altarbild in Purk Josef Dobiaschofsky halten möchte. Weniger gut als die Malerei ist die kirchliche Skulptur vertreten, deren bedeutendstes Werk aus dem Anfange des XIX. Jhs. die Kreuzigungsgruppe M. Fischers in Währing ist (Fig. 362).

<sup>1)</sup> Am schlagendsten ist die Nebeneinanderstellung der Zahlen der Häuser einiger der betreffenden Orte:

	1713	1869	1890		1713	1869	1890
Breitensee . . . . .	22	72	247	Lainz . . . . .	39	73	115
Ober-Döbling . . . . .	31	323	569	Neulerchenfeld . . . . .	45	169	626
Unter-Döbling . . . . .	40	127	170	Ottakring . . . . .	49	555	1404
Dornbach . . . . .	60	195	321	Penzing . . . . .	70	331	533
Grinzing . . . . .	70	164	214	St. Veit . . . . .	87	274	505
Hernals . . . . .	95	818	1386	Simmering . . . . .	106	461	1020
Hietzing . . . . .	14	282	313	Speising . . . . .	35	121	203
Hütteldorf . . . . .	60	198	248	Währing . . . . .	41	533	1311

(Aus Bl. f. Landesk. 1872, 149 und Stat. Jahrb. d. Stadt Wien 1890. 1906 betrug die Anzahl der Häuser im XI.—XXI. Bez. 22.585.)

Auch in der profanen Kunst ziehen uns in dieser Epoche besonders bescheidenere Schöpfungen an; das Artariasche Landhaus in Neuwaldegg, dessen ursprüngliche Gestalt uns in Aquarellen erhalten ist und das charakteristische Wandmalereien, dekorative Veduten in der Art des Molitor enthält (Fig. 298). Dann eines der besten bürgerlichen Landhäuser seiner Zeit, die ursprünglich Arthabersche, dann Wertheimsteinsche Villa in Döbling, 1834—1835 vom Architekten Pichl gebaut, im Sommer 1840 von Moritz v. Schwind mit Wandmalereien geschmückt (Fig. 467). Weiter sehr viele Häuser, die nicht namentlich hervorzuheben sind, aber gewissen Straßen unserer Vororte, besonders in Hietzing, das charakteristische Gepräge geben.

An manchen Stellen kämpfen sie einen harten Kampf um ihre Existenz, denn das hastige Wachstum ist nicht zu Ende und es findet seinen Ausdruck nach außen in den langen Zeilen riesiger Zinshäuser, die wehrhaften Kolossen gleich alles zermalmen, was ihnen in den Weg kommt. Unter diesen Umständen ist der Charakter der Straße als künstlerischer Ausdruck verschiedener Kulturschichten gegenüber dem bürokratischen Ideal schnurgerader Reihen charakterloser Mietskasernen stark im Schwinden. Nur in den Weinhauerdörfern, wo alte Wohlhabenheit der Bevölkerung dem nivellierenden Strom noch einen Damm entgegenstellt, haben sich Straßen und Plätze erhalten, die von individuellen Verschiedenheiten der Bewohner und von der Aufeinanderfolge verschiedener Kulturen künstlerisches Zeugnis ablegen. Aus der Geschichte vieler dieser Häuser tönen uns die besten Namen unserer Kultur entgegen, mahnend, zu retten, was zu retten ist und nicht dort die schrecklichen Großstadtviertel ohne Charakter und ohne künstlerischen Ausdruck emporschließen zu lassen, wo Beethoven und Grillparzer, Lenau und Bauernfeld, Körner und Saar am liebsten gewelt haben.

Unter diesen Straßen verdient zweifellos die Kahlenbergerstraße den ersten Preis; in ihrer stetigen lebensvollen Biegung bietet sie mit jedem Schritt ein neues Bild und bei fast jedem Hause einen Blick in einen jener Alt-Wiener Terrassengärten, die für diese Orte an den Hängen des Kahlengebirges charakteristisch sind (Fig. 571 f.). Leider ist sie in jüngster Zeit durch eine breite Lücke, durch die eine Seitengasse einmünden soll, in barbarischer Weise aufgeschlitzt und um einen Teil ihrer geschlossenen Wirkung gebracht worden. Andere Ortsbilder ähnlichen Charakters sind die Greinergasse (Fig. 570), der Heiligenstädter Pfarrplatz (Fig. 505), manche Straßenteile in Kahlenbergerdorf, in Grinzing und Sievering (Fig. 551, 449 und 586); reizende Einzelbilder bieten die Pötzleinsdorfer Kirche (Fig. 351), der Garten in Armbrustergasse 6 (Fig. 520 f.), das „Daheim“-häuschen auf der Hohen Warte (Fig. 522) usw.

Etwas anders ist der Charakter der Straßen im Westen Wiens; hier überwiegt ein seigneuraler Charakter in den stillen Straßen, herrschaftliche Häuser mit großen Gärten als Landsitze vornehmer Personen zumeist in der Zeit Kaiser Franz II. erbaut und der unmittelbaren Einflußsphäre der kaiserlichen Residenz Schönbrunn entsprechend. Trauttmannsdorfgasse, Maxingstraße, Gloriettegasse zeigen charakteristische zusammenhängende Partien aus dieser Zeit. Aber wie stark der künstlerische Instinkt älterer Ansiedlungen wenigstens vereinzelte Reize festzuhalten vermag, zeigt am deutlichsten die Ottakringer Hauptstraße, die trotz Erneuerung ihrer meisten Einzelbestandteile und trotz des Mangels hervorragender Bauten einen persönlichen Charakter und den Eindruck eines natürlich und sinnvoll Gewordenen bewahrt hat, der sie in einen sehr krassen Gegensatz zu der ihr parallelen Thaliastraße, einem kümmerlichen Kunstprodukt, bringt. — Einen sehr wesentlichen Bestandteil des Gesamtbildes älterer Städte bilden die Friedhöfe; ein guter Teil ihres Stimmungszaubers beruht auf ihrem Gegensatz zu dem lärmenden und hastigen Treiben draußen, auf dem wohlthuenden Abstecken der Stätte, die dem Frieden und der Vergangenheit geweiht ist, von der Umgebung, die dem Kampfe und der Gegenwart dient. Aber die meisten dieser Gottesäcker, deren wir gerade in diesen Bezirken Wiens zahlreiche besitzen, sind notwendig dem Untergang geweiht; denn hygienische Gründe machen ihre Weiterverwendung unmöglich, wirtschaftliche Faktoren erschweren ihre Erhaltung und endlich kommt ein Moment, wo auch der ästhetische Standpunkt schweren Herzens auf ihre Weiterexistenz verzichtet. Daß wir ihren Stimmungswert durch den Gegensatz hervorgehoben doppelt genießen, beruht auf der Voraussetzung, daß der Abschluß von der Außenwelt bis zu einem gewissen Grade durchgeführt ist. Ist der Friedhof von allen Seiten von hohen Häusern eingeschlossen, dringt das

Lärmen der Straßen, in denen der Verkehr von Jahr zu Jahr wächst, allzu unmittelbar herein, so schwindet der Widerstand, den die Stimmungswerte all dem bisher geleistet haben, und es liegt auch für die Denkmalpflege kein Grund mehr vor, der Gegenwart ihren Sieg streitig zu machen. In diesem Stadium befindet sich der Friedhof, der sonst durch seine illustren Toten und seine schönen Grabmäler den ersten Platz beanspruchen dürfte, der alte Währinger Friedhof, dessen Tage gezählt sind. Ein schöner Alt-Wiener Friedhof, der uns noch von der Welt abschließt, ist dagegen der Schmelzer mit seinen charakteristischen Grabsteinen aus dem Anfang des XIX. Jhs.; an ihn sind die mächtigen Häuserzeilen noch nicht ganz herangerückt. Im allgemeinen aber ist der Prozeß wohl ein unvermeidlicher und auch die gutgemeinten Mittel der Gemeinde, ihn zu verlangsamen, haben doch nur einen aufschiebenden Charakter. Der alte Matzleinsdorfer und der neue Währinger Friedhof, beide lange dem Betriebe entzogen, sind nun von Wegen durchquert, so daß sie wenigstens, von dem Vorwurf, Verkehrshindernisse zu sein, befreit, noch einige Zeit im Sinn öffentlicher Gärten ein Reservoir einiger Erholung für Auge und Lungen bieten können. Der letztgenannte Friedhof mit seinen ausgedehnten Rasenflächen, auf denen sich die vereinzelt Kreuze zwischen Bäumen und Büschen fast verlieren, gehört trotzdem noch zu den friedevollsten Stätten Wiens (Fig. 366). In dieser Richtung übertrifft ihn der auf dem Kahlenberg gelegene; wenige Male unter mächtigen Bäumen und darüber hinweg der Blick auf die sich gewaltig dehnende Großstadt, von der kein Laut heraufdringt: unten das Schauspiel des intensiv pulsierenden Lebens, oben Menschenwerk, das fast völlig wieder im Schoß der Natur aufgegangen ist.

In großen Städten — und namentlich in ihren äußeren Teilen — verkörpern Friedhöfe nicht nur den Gegensatz zwischen dem Frieden des Todes und dem lauten Treiben des Lebens, sondern sie repräsentieren auch ein Bindeglied zwischen der Natur und der Stadt; denn diese ist um die Friedhöfe herumgewachsen und das Fleckchen Natur sieht sich gleichsam von Häusern umzingelt und vom Rückzug abgeschnitten. Ähnlich wirken die grünen Inseln der Gärten und Anlagen in dem Häusermeer, auch sie charakteristische Teile des Stadtbildes. Für die Bezirke von Wien, die wir hier besprechen, diesen äußersten Kranz von Orten, spielen sie allerdings diese Rolle weniger als bei den inneren, denn sie alle verlieren sich noch unmittelbar in die Natur, in Wälder und Rebengelände, die für den Gesamteindruck dominieren. Trotzdem muß dankbar anerkannt werden, wo alte Gärten in den Dienst und in den Schutz der Öffentlichkeit gestellt werden, denn viele von den altberühmten Privatparks haben Häuservierteln Platz machen müssen (so der Palfysche in Hernals, der des Fürsten Colloredo in Döbling). Solche Gärten, die durch den Anblick gepflegter Natur Genuß und Erholung gewähren, sind der Kuglerpark in Heiligenstadt (Fig. 506), der jetzt zum öffentlichen Garten umgestaltete Wertheimsteinsche Park in Döbling (Fig. 464) usw. Solche Gärten sind eines der Mittel, durch die die Großstadt ihr Bedürfnis nach der Natur zu befriedigen trachtet; ein anderes sind die Villenstraßen, die Vorboten der zukünftigen Gartenstadt. Solche Cottageanlagen aus Ein- und Zweifamilienhäusern sind in verschiedenen Teilen des XIII., XVIII. und XIX. Bezirkes entstanden; in jüngster Zeit schließt sich auch Hetzendorf an. Auf diese Weise vereinigt Wien, dessen Territorium ja ein so unverhältnismäßig ausgedehntes ist, in seinen äußeren Bezirken Ansiedlungen von sehr verschiedenem Charakter: noch ist hie und da der dörfliche Charakter gänzlich erhalten — wie in vielen Teilen des XXI. und XI., des XVIII. und XIX. Bezirkes; anderwärts prädominieren die großen Einzelvillen und herrschaftlichen Gärten wie in Grinzing und Pötzleinsdorf, Neuwaldegg und Hietzing. Einige dieser Orte bestehen zum guten Teil aus Nutzgärten wie der XI. und XX. Die der Stadt enger angegliederten Teile aber zeigen entweder den Charakter des dicht ausgebauten Straßennetzes mit mächtigen Zinshäuservierteln — so der größte Teil des XII., XIV. bis XVII., XX. und XXI. Bezirkes — oder den Typus der Gartenvorstädte mit regelmäßigen Zeilen von kleinen Familienhäusern.

Diesem ganzen Kranz verschiedenartiger Orte, in denen sich die Keime mächtigerer Entfaltung zum Teil erst zu regen beginnen und unter denen einige nur wie Ansätze künftiger Entwicklung erscheinen, wird auch in Zukunft der Kreis von Hügeln, in den er gebettet ist, ungeschmälert und ungeschädigt erhalten bleiben. Am 24. Mai 1905 hat der Gemeinderat das Projekt des Wald- und Wiesengürtels durchzuführen beschlossen, wodurch der Stadt die Erhaltung und Ausgestaltung ihres schönsten Schmuckes, ihrer reiz-

vollen Umgebung gewährleistet ist; die gleichfalls projektierte Höhenstraße wird die schönsten Punkte des Hügelgeländes verbinden und sich in der gewaltigen Ausdehnung von 29 Kilometern vom Ufer der Donau bis zu dem der Wien hinziehen. Durch diese mächtige Anlage wird die herrliche Umgebung Wiens noch enger mit der Stadt verbunden und ein unzerstörbarer Teil ihres Bildes.

## II.

Wie die unbeweglichen Werke und die mit ihnen fest verbundenen Einrichtungen von Kirchen und Schlössern, so gehören auch die Sammlungen zum künstlerischen Gesamtbilde eines Gebietes. Und wie bei jenen, mit denen sich der erste Teil dieser Übersicht beschäftigt hat, doch bei aller Zusammenhanglosigkeit und Verschiedenartigkeit ein Umstand, nämlich die relative Nähe und Ferne der Kaiserstadt und der lose Zusammenhang mit ihr die bestimmenden Faktoren waren, so gibt der gleiche Grund den Kunstsammlungen unserer neuen Bezirke die überraschende Mannigfaltigkeit und den Reichtum, der trotz der unvermeidlichen Lückenhaftigkeit des erreichbaren Materials ein sehr großer genannt werden kann. In der Tat ist kaum ein Gebiet der bildenden Künste ganz unvertreten und viele Werke haben eine die lokale weit übertreffende Bedeutung; andererseits lassen sich fast für jede der verschiedenen Arten, wie sich Kunstbesitz aufzuhäufen pflegt, aus unserem Gebiete Beispiele anführen.

Eine Einteilung der Kunstsammlungen wird sich hauptsächlich nach zwei Gesichtspunkten durchführen lassen: entweder nach der Art der Erwerbung oder nach dem Zwecke der Erwerbung. Der Kunstbesitz ist entweder ererbt oder gesammelt; er dient entweder der Befriedigung einer ein oder mehrere Kunstgebiete umfassenden Sammlerfreude oder dem Bestreben, eine künstlerisch befriedigende Ausstattung der bewohnten Räume zu ermöglichen. Jeder der angedeuteten Fälle läßt natürlich Spielarten und Kombinationen mit anderen zu.

An der Spitze des von Generation zu Generation vererbten Kunstbesitzes ist der Bilderschatz der kaiserlichen Schlösser Schönbrunn und Hetzendorf zu nennen, der wohl nicht an die Orte seiner gegenwärtigen — übrigens ziemlich jungen — Aufstellung gebunden, aber in der fast ausnahmslosen Beziehung zum kaiserlichen Hause das zusammenfassende Band besitzt. Es sind Bilder, die für viele Generationen desselben Hauses gemalt, nach und nach zu einer sehr beträchtlichen Anzahl angewachsen sind, ohne daß es sich eigentlich je um eine Sammlung gehandelt hätte.

Ähnlichen Charakters, wenn auch kleineren Stiles, ist der Bilderbesitz der freiherrlichen Familie Pirquet in Hirschstetten, der Baronin Konradsheim in Neuwaldegg usw. In der Einrichtung des Schwarzenbergischen Schlosses daselbst kombinieren sich solche Familienbilder mit Gemälden, die in früheren Zeiten gesammelt wurden. Ein Familienbesitz eigener Art — aus Familienbildern, dem bekannten Reliquienschatze und der reichen Silberkammer bestehend — ist die Sammlung des Hauses Cumberland, die jetzt in Penzing in einem eigenen Museum vereinigt werden wird. Eine eigene Stellung nehmen auch die Sammlungen ein, die aus verwandtschaftlichen Beziehungen der besitzenden Familie zu einem Künstler entstanden sind: Beispiele sind die Schmiedlsche Sammlung, die der Verwandtschaft mit den Oliviers und ihrem Freundeskreise (Schwind, Julius von Schnorr) und die Mayersche in Penzing, die der Verwandtschaft des Besitzers mit Pettenkofen das meiste verdankt.

Sammlungen, die vor einer oder zwei Generationen durch einen eifrigen Sammler vereinigt wurden und dann auf die Erben übergingen (Kuranda, Reisinger) — wozu auch die Rossiana in Lainz gerechnet werden kann — bilden den Übergang zu dem Kunstbesitze, den erst der jetzige Besitzer erworben hat. Bei diesem haben wir es mit systematischen Sammlungen von Bildern (Bruckl, Schütz, A. v. Nassau), Handzeichnungen (M. v. Kuffner), Antiken (Wix de Zsolna, H. L. Fischer), Medaillen (Wünsch), graphischen Arbeiten (Dr. Mascha), prähistorischen (Prof. Much) oder kunstgewerblichen Gegenständen (Reinhardt) oder mehreren Gruppen von Kunstwerken (Prof. Matsch, Benefiziat Ordelt, Julius Frankl) zu tun, oder wir lernen Versuche kennen, künstlerische Gesamteinrichtungen zu schaffen, wobei entweder Kunstwerke

verschiedenster Art und Zeit vereinigt (Max v. Gutmann, E. Karpeles) oder Interieurs von bestimmtem, einheitlichem Stilcharakter geschaffen werden (Fr. v. Werner, Mautner).

Dieser Mannigfaltigkeit von Sammlungstypen entspricht der Reichtum an Kunstwerken, deren systematische Gruppierung hier in großen Umrissen versucht werden soll. Die genaue Einreihung all dieser Objekte in die Entwicklung ist natürlich nicht geplant, sondern die bequemere Zusammenstellung für die Spezialforschung beabsichtigt.

Zuerst ist die Sammlung eines Forschers selbst zu nennen, die prähistorische Sammlung des Prof. Much, die auch deshalb nicht ohne Interesse ist, weil sie die Aufnahme und Entwicklung der urgeschichtlichen Forschungen unserer Heimat widerspiegelt<sup>1)</sup>. Die Sammlung enthält ausschließlich Funde aus vor- und frühgeschichtlicher Zeit, doch ist sie nicht auf deren österreichische Herkunft beschränkt, sondern erstreckt sich auch auf derartige Gegenstände aus fremden Ländern. Prof. Much wurde bereits 1852 mit prähistorischen Funden bekannt und sein wissenschaftliches Interesse daran, zunächst von den ersten Hallstätter Funden ausgehend, setzte sich bald in Sammelfreude um, als es ihm bald darauf gelang, aus der Hinterlassenschaft des Bildhauers Hans Gasser ein Steinbeil zu erwerben; die eigentliche Grundlage der Sammlung aber wurde eine bald darauf in Kopenhagen erworbene Kollektion steinzeitlicher Funde aus Dänemark. Da es damals keine „Anleitungen zu urgeschichtlichen Forschungen“ gab, war der Forscher genötigt, um eigene Erfahrung zu gewinnen, gewissermaßen hinter dem Pfluge einherzugehen oder die Felder nach der Ernte abzusuchen, um zu den aus tieferen Erdschichten herausgehobenen Überresten aus prähistorischer Zeit zu gelangen. Daran schlossen sich selbständige Ausgrabungen an verschiedenen Orten Niederösterreichs, wie in Stillfried, Bernhardstal, Rabensburg, Gösing usw., wo Haus- und Vorratsgruben, Grabhügel und Gräberfelder gute Erfolge boten, wie dies auch bei den Untersuchungen Prof. Muchs im Bereiche der prähistorischen Kupfergruben in Tirol und Salzburg der Fall war. Am reichsten wurden die Ergebnisse dieser Tätigkeit als es ihm gelang, Pfahlbauten in den oberösterreichischen Seen aufzufinden, von denen jene im Mondsee während 17 aufeinanderfolgenden Sommern nicht ohne bedeutende Schwierigkeiten, die insbesondere durch die große Wassertiefe und die örtliche Lage bereitet wurden, in eingehender Weise untersucht wurden und ein großes wissenschaftliches Material ergaben. Diese der Durchforschung der österreichischen Alpenländer gewidmete Tätigkeit fand einen reichen Niederschlag in den Beständen der wertvollen Sammlung. Zu gleicher Zeit wurden aber auch die Erwerbungen von Altertümern aus anderen Fundgebieten, hauptsächlich von solchen der paläolithischen und der neolithischen Zeit fortgesetzt, so insbesondere aus Dänemark und Rügen, deren jüngere Steinzeit in der Muchschen Sammlung in einer selten so vollständigen Weise veranschaulicht wird. Nicht unanschaulich sind ferner die Bestände aus Böhmen, Ungarn, Provinz Posen, Ägypten und Nordamerika. In nahezu lückenloser und selten so reicher Weise ist auch die Kupferzeit vertreten.

Die klassische Archäologie<sup>2)</sup> konnte aus sechs Sammlungen um eine Fülle wertvollen Stoffes bereichert werden: weit über hundert Denkmäler der griechisch-römischen Kultur werden veröffentlicht, von welchen bisher nur vier in der Wissenschaft erwähnt wurden, als sie sich noch nicht in Wien befanden. Die Sammlung Adolf Wix de Zsolna, erst 1907 direkt vom klassischen Boden der Insel Thasos und dem gegenüberliegenden Festland (hauptsächlich) Amphipolis nach Wien übertragen, bietet Marmorplastiken, die nicht nur bei uns, sondern wohl überall völlig unerwartet aufgetaucht wären. Drei Stücke sind besonders wertvoll: ein archaischer Apollokopf, ein ziemlich gut erhaltenes griechisches Original vom Anfange des VI. Jhs. v. Chr. (ca. 580); derzeit existieren etwa 20 Exemplare dieses Typus, davon die meisten in Griechenland, je einer im British Museum, im Louvre und in München (Apoll von Tenea); eine Statuette, spätere Kopie nach einer weiblichen Kolossalfigur mit „Steilfalten“, kurz nachphidiasisch aus dem letzten Viertel des V. Jhs. v. Chr.; ein verschleierter Mädchenkopf, griechisches Original, trotz handwerksmäßiger Herkunft doch von der ganzen eminent lyrischen Poesie des Jahrhunderts des Praxiteles voll belebt, aus der Mitte des IV. Jhs.

<sup>1)</sup> Der folgende Abschnitt basiert auf den Mitteilungen Herrn Prof. Muchs.

<sup>2)</sup> Der Abschnitt über die Antikensammlungen sowie ihre Beschreibung rührt von Dr. Heinrich Sitte her.

Dieser ganz jungen Bereicherung des Wiener Antikenbesitzes schließen sich die länger bestehenden Sammlungen der drei Maler Fischer, Matsch und Melicher würdig an. Bei ersterem finden wir [außer vielen (250) Aegyptiaca, einer seltenen Kollektion römischer glasierter Tonware aus Ungarn, vielen (50) spätrömischen Emailarbeiten (Taf. XXIII) gleicher Provenienz] eine interessante schwarzfigurige Lekythos aus Athen (Fig. 324), um oder gleich nach 500 v. Chr. — nur sieben ähnliche mit zwei beiderseits symmetrisch angeordneten Amazonen sind bekannt, davon erst eine abgebildet — und eine alexandrinische Karikatur (Fig. 308). Ein Bronzeschälchen führt uns mit seinem GERMANICVS CAESAR in die Nähe des Kaisers Augustus, ein Tongefäß ruft uns schon im christlichen Sinne VIVATIS zu. Bei Herrn Theophil Melicher ist unter anderem der gute Porträtkopf eines nichtrömischen Knaben aufbewahrt (Fig. 397). Prof. Franz Matsch hatte das Glück und das Verdienst, aus dem Nachlasse Viktor Tilgners mit zwei vorzüglichen Porträtköpfen unbekannter Römerinnen (Fig. 541—543) eine hellenistische Kindergruppe (Fig. 539 f.) zu erwerben, die um so wichtiger ist, als die einzige ähnliche Gruppe in Vienne nach der Zerstörung des Originals durch einen Brand nur im Gipsabgusse erhalten ist. Die schönen Terrakotten seiner Sammlung waren leider einer genauen Veröffentlichung derzeit nicht zugänglich.

In letzter Stunde konnte noch die trefflich in ihren natürlichen Rahmen hineinpassende Sammlung Theodor Hämmerle aufgenommen werden; im Schatten eines mitten in den Weinbergen Grinzings gelegenen Gartens ruht geschmackvoll von anderen Antiken umrahmt ein Teil eines römischen Girlandensarkophages (Fig. 504); mit reizender Anmut ist darauf eine der heitersten Szenen aus der Kindheit des Dionysos zur Darstellung gebracht: das kleine Knäblein wird mit Mühe eingesetzt in seine Würden als Weingott.

Auch für das hohe Mittelalter findet sich eine weitberühmte Sammlung in unserm Gebiete, der unter dem Namen Welfenschatz bekannte Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg, der seit dem Jahre 1906 aus dem österreichischen Museum für Kunst und Industrie in das herzoglich Cumberlandische Schloß in Penzing gekommen ist; da die herzoglichen Sammlungen aus den im Vorworte angegebenen Gründen in diesem Bande nicht beschrieben werden, entfällt auch eine Würdigung an dieser Stelle. Nur ganz kurz sei daran erinnert, daß es eine der wichtigsten Sammlungen für die Geschichte des deutschen Kunstgewerbes vom XII. bis zum XIV. Jh. und daß manche Stücke wegen ihrer Schönheit und Seltenheit einen Weltruf besitzen. So der große Reliquienschein in Gestalt einer Kuppelkirche, der Schreinaltar des Eilbertus mit der interessanten Künstlerinschrift (vgl. neuerdings Otto von Falke, Eilbertus Coloniensis in Beiträge zur Kunstgeschichte, Franz Wickhoff gewidmet, Wien 1903, S. 25), der Tragaltar der Markgräfin Gertrudis, das Welfenkreuz, das hochgotische Ostensorium mit der Patene des hl. Bernward usw. (vgl. Wilhelm Neumann, Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg, Wien, Hölder 1891; Führer durch das österreichische Museum, Wien 1901, 13 ff.; einige gute Abbildungen in Kunst- und Kunsthandwerk 1906). Zeigt uns der „Welfenschatz“ einen Kunstbesitz, der sich seit Jahrhunderten bei demselben Haus erhalten hat und durch uralte Tradition zu einer Einheit geworden, so lernen wir in der Rossiana einen nicht minder reichen Schatz kennen, der durch die kaum zwei Jahrzehnte währende, erst in der Mitte des XIX. Jhs. ausgeübte Sammlertätigkeit eines einzelnen vereinigt wurde<sup>1)</sup>. Von 1838 bis 1854 hat Gian Francesco de Rossi gesammelt und in dieser kurzen Zeit 1203 Handschriften, ca. 2500 Inkunabeln und etwa 5300 andere Bücher zu der Bibliothek vereinigt, die nach ihrem Begründer genannt wird; die nach dem Tode de Rossis von seiner Witwe Louise Charlotte von Bourbon den Jesuiten in Rom geschenkte Bibliothek gelangte infolge einer den Kaiser von Österreich unter gewissen Umständen als Substitutionserben einsetzenden Bestimmung der Schenkungsurkunde 1877 nach Wien und 1895 in die Residenz der Jesuiten nach Lainz. Ihr Charakter wird durch ihr rasches Zusammenkommen durch die Bemühungen eines großzügigen Bibliophilen bestimmt; sie enthält fast lauter kalligraphisch ausgezeichnete und die unverhältnismäßig große Anzahl von 412 illuminierten

<sup>1)</sup> Die vorwiegend für den Spezialforscher bestimmte genaue Beschreibung der Rossiana erscheint als IV. Band des von Fr. Wickhoff herausgegebenen Verzeichnisses illuminierten Handschriften in Österreich.

Handschriften. Unter diesen bieten namentlich die italienischen ein reiches, bisher so gut wie unbeachtet gebliebenes Material; außer einigen wichtigen mittel- und oberitalienischen Handschriften des XI. und XII. Jahrhunderts — darunter eine Schwesterhandschrift der Bibel 1167/1168 der Wiener Hofbibliothek und einen durch seine Drollerien merkwürdigen Verwandten des Stuttgarter Kodex Nr. 16 ist namentlich jene dem XIII. und XIV. Jh. angehörende Gruppe reich vertreten, die byzantinische und französische Elemente in verschieden starker Dosierung aufweist und deren Zuschreibung noch zwischen Siena und Neapel schwankt. Fast alle Phasen dieser Stilphase sind durch gute Beispiele belegt. Auch sonst ist das Trecento durch gute Arbeiten vertreten, namentlich Florenz durch eine dem Lorenzo Monaco sehr nahe stehende Miniatur und Bologna durch ein bezeichnetes Werk des Niccolo da Bologna und mehrere Arbeiten seiner Schule. Reicher noch sind die Bestände aus dem XV. Jh., in dem namentlich die Fülle der toskanischen Handschriften auffällt; unter der großen Menge von Prachtwerken sei je ein dem Gherardo, dem Attavante, dem Zanobi Strozzi und dem Boccardi zuschreibbares hervorgehoben. Aus Oberitalien finden wir den hebräischen liturgischen Kodex von 1436 (Verona), die Prachthandschrift des Ugolino von Orvieto und außer allerhand ferraresischem und venezianischem Mittelgut ein fragmentiertes Graduale in der Art des Benedetto Bordone. Die anderen Schulen treten verhältnismäßig zurück, doch sind immerhin einige Handschriften bemerkenswert: eine der Mitte des XIII. Jhs. angehörende aus der Loiregegend, gute Exemplare des Stiles Ludwigs des Heiligen, gute Beispiele der Hofkunst zur Zeit Karls V., ein vorzügliches Gebetbuch aus Bourges, mit dem Münchener livre d'heures des Jacques Coeur verwandt, ein anderes aus der Schule des Bourdichon vertreten die französische, ein Missale Sarisburiense die englische Miniaturmalerei. Von deutschen Arbeiten sind manche von Wichtigkeit: ein mit dem Krakauer Evangeliar übereinstimmender Kodex, der gleich jenem als Ausläufer der Regensburger Buchmalerei anzusehen ist, ein mit dem Prüner Missale des Berliner Kupferstichkabinetts übereinstimmendes Psalterium, von Arbeiten des XV. Jhs. nur ein bedeutendes Stück, das von einem Schreiber Georg in Wien im Auftrage des Königs Matthias Corvinus verfertigte Missale, das ein interessantes Jugendbildnis des Königs enthält und durch seine Wienerische Herkunft — es stimmt sehr genau mit einem zwei-bändigen Gebetbuch des Wiener Hofmuseums überein — unter den Corvinen einen Platz für sich beanspruchen kann. Endlich sind noch einige orientalische Handschriften, ein paar byzantinische, die das reife Können des XII. Jhs. erkennen lassen, ein interessanter Karikaturenband des Carlo Marchiori, der auch ein für Wien besonders amüsantes Porträt des Hofstatuarius Beyer enthält, bemerkenswert. Auch unter den Inkunabeln verdient manches — selbst vom Standpunkte der Miniaturmalerei — Beachtung.

Den Hauptbestandteil der Privatsammlungen bilden in unserm Gebiete wie anderwärts die Gemälde, die über Kunstwerke anderer Art weit überwiegen; und unter ihnen stellen, da die meisten Sammlungen jüngeren Datums sind, die Niederländer das Hauptkontingent. Ältere italienische Bilder finden wir hie und da vereinzelt, in größerer Menge nur in der Sammlung Reisinger, deren Grundlage, die Sammlung Adamovics, ihre reichen Bestände zumeist aus altem Kunstbesitz, den Kollektionen Kaunitz, Bruckenthal, Fries, Sickingen, Max v. Bayern, Apponyi usw. erworben hat. Aus der ersten dieser Sammlungen stammt auch die Krone der Reisingerschen Galerie, zweifellos das wichtigste unter den Italienern unseres Gebietes, die Madonna mit dem Kinde und den Heiligen Johannes, Anna, Josef und Katharina von Correggio (Taf. XIX). Das Stück kam aus Mantua in die Sammlung König Karls I. von England, wo es als Luini galt. Erst anderthalb Jahrhunderte später taucht es wieder auf, und zwar in der Sammlung des Fürsten Kaunitz, aus dessen Nachlaß es 1826 der Hofrat Adamovics erwarb. Rumohr war der erste der es als Werk Correggios erkannte (Reise durch die östlichen Bundesstaaten, in die Lombardey usw., Lübeck 1838). Es gehört zweifellos der frühesten Zeit des Meisters an, wie die stark lionardesken Anklänge verraten und dürfte sich nach Gronaus Vorgang wohl am besten in der Nähe des Frizzonischen Heiligenbildes und der Anbetung in der Galerie Crespi in Mailand einordnen lassen. Nach diesem Galeriebild ersten Ranges können alle anderen italienischen Bilder erst in weitem Abstände genannt werden. Das meiste davon enthält wie gesagt die Sammlung Reisinger. Eine Madonna mit dem

Kinde und zwei Heiligen wird hier dem Palma Vecchio zugeschrieben, dürfte aber eher dem Andrea Previtali angehören (Fig. 260). Von den weiteren Venezianern gehört eines der Richtung des Bonifazio Veronese, eines der des Jacopo Bassano an. Aus Bologna besitzt die Sammlung ein dem Giulio Francia am nächsten stehendes Schulbild (Fig. 261), aus späterer Zeit unter dem Namen Ludovico Carracci eine dem Annibale verwandte Grablegung, zwei aus der Umgebung des Dominichino stammende Arbeiten und ein interessantes Hauptwerk des Carlo Cignani. Eine alte Kopie von Andrea del Sartos Heiliger Familie im Palazzo Pitti repräsentiert das florentinische Cinquecento — das in unseren Bezirken sonst nur noch durch ein leider böß übermaltes, wohl ursprünglich dem Kreise des Andrea nicht allzuferne stehendes Gemälde der Döblinger Sammlung E. D. (Fig. 474) vertreten ist —, aber alle älteren Schulen fehlen in dieser reichen Galerie, die in höchst charakteristischer Weise von einer älteren Geschmacksphase Zeugnis ablegt. Quattrocentobilder finden wir nur dort, wo es sich um jüngeren Kunstbesitz handelt, ein florentinisches wohl schon dem XVI. Jh. entstammendes, dem Geiste nach aber völlig dem XV. Jh. angehörendes Breitbild mit der Darstellung eines hl. Bischofs, dessen Urheber ich am liebsten in der Nähe des Raffaellino del Garbo suchen möchte (Fig. 479; Sammlung Karpeles); ein venezianisches bei Prof. Matsch, ein Erzeugnis der Terraferma, wohl paduanisch (Fig. 523). Und wie das Sammeln solcher Quattrocentobilder eine bestimmte — man möchte sagen, bereits historisch gewordene — ästhetische Richtung charakterisiert, so zeugen andere Bilder für eine neue Phase des Geschmackes, nämlich venezianische Bilder des XVIII. Jhs. Von Tiepolo findet sich eine vorzüglich gemalte Skizze zu einem Bilde aus der Geschichte Alexanders des Großen bei Dr. Heinrich Gomperz, der sie aus der Sammlung Wertheimstein geerbt hat (Fig. 64), und eine getuschte Federskizze bei Prof. Matsch, letztere durch ihre Übereinstimmung mit den Zeichnungen des Meisters in der Akademie in Venedig vollauf beglaubigt (Fig. 528). Dem Francesco Guardi wird in der Sammlung Nassau ein interessantes venezianisches Bild seiner Zeit und Richtung zugeschrieben (Fig. 488); die Hand des Meisters möchte ich aber darin nicht, wohl aber in dem reizenden kleinen Bilde bei Baurat Fröhlich erkennen (Taf. XXXIII). Wie unter den italienischen Bildern, so steht auch unter den deutschen eines unanzweifelbar an erster Stelle; Schäuffeleins Altar in St. Veit, dieses Hauptwerk der engeren Werkstätte Dürers, dessen innere Geschichte Fr. Dörnhöffer in seiner Einleitung zur Separatpublikation des Werkes (Mappe des Vereines zur Erhaltung der Kunstdenkmäler von Wien und Niederösterreich 1907) klargestellt hat, dessen äußere Schicksale — namentlich die Vorgeschichte vor seinem Auftauchen im Wiener erzbischöflichen Palais — aber nach wie vor dunkel bleiben. Das Resultat jener Untersuchung ist folgendes: „Der St. Veiter Altar stellt sich uns dar als ein Werk zwar nicht von Dürers Hand, wohl aber aus seinem Geiste geschaffen, und zwar von einem seiner begabtesten Schüler, der, unter den Augen des großen Meisters herangereift, eben damals seinen Einfluß am reinsten widerspiegelte und dem für seine Arbeit außer dem gewiß nicht zu bezweifelnden persönlichen Rate seines Meisters nachweisbar auch eine Reihe seiner Zeichnungen, Skizzen und Bilddrucke zu Hilfe kam“ (Taf. XVI—XVIII).

Was sich sonst im St. Veiter Schloß an altdeutschen Bildern befindet, kann mit diesem großen Altarwerke nicht verglichen werden; immerhin kann es wegen seiner heimischen Provenienz Anspruch auf Beachtung erheben. Ein Passionszyklus mit vielen kleinen Tafeln von zwei Händen, charakteristische österreichische Arbeiten des XV. Jhs. (Fig. 226 f.) und eine Verspottung Christi mit der ganzen Verwilderung des späteren Donaustiles. Ein feineres Erzeugnis verwandter Richtung ist die Enthauptung des hl. Johannes bei Prof. Matsch, das ich für ein Salzburger Bild unter Tiroler Einfluß vom Ende des XV. Jhs. — in der Art des jüngst dem Marx Reichlich zugeschriebenen Katharinenbildes im St. Peterstifte in Salzburg — halten möchte (Taf. XXXV); von Tiroler Bildern bietet das Triptychon der Vintlerschen Sammlung in Bruneck oder die heilige Sippe des Chorherrenstiftes Neustift viele Vergleichspunkte. Ein Tiroler Bild, das sich in unserm Gebiete findet, ist durch Übermalung arg zerstört, hat aber ikonographisches Interesse bewahrt. Es zeigt den hl. Dominikus, der von den Heiligen Augustin und Norbert je ein Buch empfängt, und stellt auf diese Weise die geistigen Quellen der Dominikanerregel dar. Vielleicht stammt auch das Halbfigurenbild mit den heiligen Jungfrauen in der Sammlung E. D. aus Tirol (Fig. 472).

Der Richtung des Lukas Cranach gehören drei Bilder an; dem Meister am nächsten steht das jetzt aus Privatbesitz in die Weinhauser Kirche gekommene Madonnenbild, das neben den Spuren harter Schicksale doch noch Reste der einstigen Schönheit zeigt (Fig. 445). Nur Werkstattbilder sind die Lukrezia bei Herrn E. D. (Fig. 473) und das sogenannte Parisurteil bei Herrn Kainz. Letzteres weicht wie diese Darstellung bei Cranach zumeist von dem Wortlaute des Parismythos ab und entspricht der Fabel von dem Könige Alfred III. von Mercien, der seinem Gaste beim Erwachen die drei nackten Töchter vorführt (Molinier, *Les Bronces de la Renaissance* II 176 und Passavant III 153). Es ist das ein prinzipiell interessantes Beispiel, wie mehrere Stoffkreise zu einer einzigen populären Bildervorstellung zusammenlaufen, wie ich das an einem andern Orte für die Vorstellung vom berittenen Jungfrauenbefreier gezeigt habe, an dem S. Georg, Perseus und Ariosts Rüdiger Anteil haben (Jahrb. der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses XXVI, S. 86). Einem ganz andern Kunstkreise, der schon zu den niederländischen Künstlern überleitet, gehört der von Glück dem Meister vom Tode Mariae zugeschriebene hl. Hieronymus bei Frau Bettina Holzapfel an, ein Bild, das durch die überraschende Reife und Vorgesrittenheit seiner Landschaftsbehandlung auffällt (Taf. IV). Aus dem Ende des XVI. Jhs. — vielleicht sogar schon aus dem Beginne des nächsten — stammt der höchst merkwürdige Triumph des katholischen Glaubens bei Dr. Fröhlich, ein Bild dessen künstlerische Qualitäten auf den Malerkreis Kaiser Rudolfs hindeuten, während sein interessanter Inhalt auf die Religionskämpfe der Entstehungszeit hinweist. Ein paar Zeichnungen, sämtlich bei Herrn Moritz von Kuffner, ergänzen unsern Überblick über die ältere deutsche Kunst: eine niederdeutsche Silberstiftzeichnung (Fig. 241), ferner eine H. R. signierte allegorische Zeichnung, die einer schon Nagler bekannten Serie angehört (Monogrammisten III 1398); die Auflösung des Monogrammes in Hans Rottenhammer charakterisiert wenigstens Zeit und Richtung der Zeichnung (Fig. 240). Die Hauptmasse der älteren Bilder wird von den niederländischen Schulen gebildet; vlämische und holländische Meister sind in gleicher Weise durch charakteristische Werke vertreten. Diese Bilder, von Anfang an für einen sehr ausgebildeten und reich verzweigten Kunsthandel geschaffen, stellen ja seit dem XVII. Jh. das Hauptkontingent des privaten Bilderbesitzes. Das XVI. Jh. wird durch zwei Bilder Peter Breughels d. J., beide mittelgute Erzeugnisse dieser fruchtbaren Werkstatt (Dr. H. Gomperz und Th. Melicher), vertreten (Fig. 399). Weit bedeutender ist die Auswahl aus dem XVII. Jh. Denn hier können wir an die Spitze der holländischen Bilder Werke von Rembrandt, an die der vlämischen solche von Rubens stellen.

Aus englischem Privatbesitz ist ein schönes Frauenbildnis Rembrandts jüngst zu Herrn Max v. Gutmann gekommen (Taf. XXVI). Die erneute Datierung von 1639 verdient vollen Glauben, da die starke Farbigkeit und die leisen vlämischen Anklänge sowie die starke Übereinstimmung mit dem Saskiaporträt des Kaiser-Friedrich-Museums von 1643 sie rechtfertigen. Nach diesem Bilde, dessen Erwerbung für Wien eine sehr wesentliche Bereicherung unseres Kunstbesitzes ist, haben wir mehrere Zeichnungen des großen Meisters zu nennen: bei Dr. Winter eine ganz ausgezeichnete Tuschskizze zu einem Triumph des Mardochai (Hofstede de Groot 1361), bei demselben einen „Christus auf dem Wege nach Emaus“, eine Tuschezeichnung, deren Eigenhändigkeit trotz des guten Pedigrees — sie trägt die Sammelzeichen Sir Joshua Reynolds, John Barnard, W. Esdale — wohl bestritten werden muß (Fig. 439f.). In der Sammlung Kuffner ist die von 1663 signierte Rötzelzeichnung sicher eigenhändig, bei drei anderen, zwei Sepia- und einer Kohlenstudie, die in den Sammlungen Festetics und Klinkosch sämtlich für Rembrandt galten, wird das genaue Verhältnis zum Meister erst untersucht werden müssen (Fig. 242 ff.). Seiner Schule gehören auch zwei Bilder bei Dir. Kuranda an; das eine, ein männliches Porträt, erinnert eher an G. v. d. Eeckhout, das andere, Tobias mit dem Engel, das in der Sammlung Eszterházy als Rembrandt von Wren radiert wurde, möchte eher von Phil. de Koninck (Fig. 394) sein. Andere gute Holländer besitzt die Sammlung Gutmann an einem Genrebilde aus dem Kreise des Hals, zwei Bildnisse von B. v. d. Helst und Moorelse; die Sammlung Kuranda an seinen Adriaen und Isaak Ostade, an seinem Goyen, seinem Adriaen van der Werff und an Raritäten von Herp und Porter. Isaak Ostade treffen wir auch noch bei Herrn v. Reisinger, der außerdem schöne und seltene Werke von Rombouts, Berghem und Weenix besitzt

(Taf. XX f.) Vereinzelt interessante Stücke sind der Berckheyden bei Fr. B. Holzapfel (Fig. 77), der Bega bei Prof. Matsch (Fig. 526). Den Übergang zu den vlämischen Bildern stellt ein köstliches Porträt bei Kuranda dar, dessen Zuweisung zwischen Terborch und Ochterveldt schwankt und dessen reizvolles Rätsel noch einer Lösung hart (Taf. XXIX).

Unter den Vlamen gebührt natürlich Rubens der erste Platz; seinen Namen führen verschiedene, zum Teil höchst merkwürdige und problematische Bilder. Das erste, ein Porträt König Karls I., das Herr Hofschauspieler Kainz im Zustande gröblicher Übermalung aus dem kleinen Kunsthandel erworben hat (Taf. XXXIV), hat bisher nur in den Tageszeitungen einige Erörterung gefunden, nachdem unter der Hand der Restauratorin Fräulein Mina Hoegel seine vorzüglichen Qualitäten zutage gekommen waren. Ihr gebührt auch das Verdienst, den Schicksalen des Bildes nachgegangen zu sein und wenigstens das Rätsel, das das Bild uns aufgibt, in voller Schärfe formuliert zu haben. Wegen der Übereinstimmung der Haltung und des Beiwerkes mit dem Bilde der Dresdener Galerie Nr. 1038, das als Kopie Sir Peter Lelys nach Van Dyck gilt, wurde das Porträt zunächst letzterem zugeschrieben und für das Original des Dresdener Bildes gehalten. Danach wäre die Nachricht auf dem John Faberschen Schabkunstblatte, daß jenes Van Dycksche Original beim Brande von Whitehall 1697 zugrunde gegangen sei, irrig. Das von Vertue publizierte Inventar von Whitehall, das das Van Dycksche Porträt nicht anführt, scheint zu bestätigen, daß es bei jenem Brande nicht zugrunde gegangen ist.

Nun ergibt sich aber bei näherer Untersuchung, daß das Wiener Bild in Auffassung, Kolorit und morphologischen Details durchaus mit Rubens und nicht mit Van Dyck übereinstimmt. An ein Werk jener Gruppe von Bildern, in denen sich Lehrer und Schüler bis zum Verwechseln nahe kommen, dürfen wir kaum denken, da die Dresdener Kopie als Entstehungsjahr des Originals ausdrücklich 1632 nennt und selbst eher Van Dycksche Züge aufweist. Daß Rubens anlässlich seiner Anwesenheit in London 1629 ein Bildnis des Königs malte, ist uns nirgends überliefert; allerdings spricht ein hoher Grad von Wahrscheinlichkeit dafür, daß der große Künstler, der dem Könige sein eigenes Porträt verehrt, ihn auch gemalt habe. Trotzdem lassen sich aber die abweichenden Züge des Dresdener Bildes nicht erklären; denn das Gesicht erscheint hier nicht nur älter, sondern hat einen völlig abweichenden Ausdruck: die kühle Noblesse des Wiener Bildes ist hier zu verlebter Leere geworden. Die Mutmaßung Fr. Hoegels, daß Lely die Haltung und das Beiwerk nach dem Wiener Bild kopierte, das Gesicht des inzwischen älter gewordenen Königs aber selbständig veränderte, ist trotz der Seltsamkeit eines solchen Vorganges, vielleicht noch die plausibelste Erklärung des Verhältnisses beider Bilder. Herr Dr. F. M. Habertitzl, der so freundlich war, das Bild mit mir zu untersuchen, gibt gleichfalls als vorläufiges Schlußurteil ein „Non liquet“ ab. Die Sammlung Kuranda besitzt nicht weniger als drei Bilder, die in engem Zusammenhange mit Rubens stehen. Eine Heilige Familie, die ein Petersburger Bild wiederholt (Taf. XXXI), eine in Grisaille ausgeführte Kreuztragung aus der Schule des Meisters (Fig. 395) und eine Vermählung der hl. Jungfrau, die ich aber wegen der nazarenerhaften Süßigkeit der Köpfe und der Geziertheit der Haltung für eine erst der ersten Hälfte des XIX. Jhs. angehörende Kopie nach dem Original in Dunkerque (oder nach dem Schelte a Bolswertchen Stich) halten möchte (Fig. 387). Dem weiteren Kreise des Meisters gehört ein in derselben Sammlung befindliches, auch noch Jordaenssche Züge zeigendes Madonnenbild an, bei dem durch die Bestimmung auf van Thulden wohl auch noch nicht das letzte Wort gesprochen ist (Taf. XXX). In der Reisingerschen Sammlung kommt der Name Rubens bei zwei Bildern erstlich in Betracht, einer farbeglühenden Skizze zu einer mythologischen Komposition „Mars und Venus“ und einer männlichen Halbfigur, die an den Greisenkopf des Wiener Hofmuseums (Klassiker der Kunst V 447) erinnert. Auch eine Zeichnung bei Kuffner ist in diesem Zusammenhange zu nennen; sie wiederholt den Bacchus der Petersburger Eremitage (a. a. O. 438) mit Weglassung des pissenden Knaben im Vordergrund, steht aber in der Zeichenweise dem Jordaens, dem sie zugeschrieben wird, näher (Fig. 247).

Außer diesem Rubensschen Kreise sind auch andere vlämische Schulen gut vertreten und wir finden manche ihrer Werke in den Sammlungen Bruckl (A. Hennin; Fig. 469), Gutmann (namentlich ein schöner Teniers und ein bezeichneter Hondekoeter; Fig. 371 f.), Karpeles (Fyt; Fig. 480), Kuranda (Quellinus-Seghers; Fig. 396) usw

Daß die deutsche Barockmalerei und namentlich ihr österreichischer Zweig in unserem Gebiete reich vertreten ist, ist bei dem Charakter ihres Kunstbesitzes nicht verwunderlich; für die Geschichte des Porträts vermag es sogar durch Schönbrunn und Hetzendorf ein ungewöhnlich reiches, bis tief in das XIX. Jh. reichendes Material zu bieten. Der Porträtbesitz des kaiserlichen Hauses wird durch die von Heinrich Zimmermann vorbereitete große Separatpublikation in genauer Weise bekannt gemacht werden; an dieser Stelle mögen einige Andeutungen genügen. Von den Bildern des XVII. Jhs. lassen sich vorläufig nur einige bestimmten Meistern zuschreiben, jenen deutschniederländischen Hofmalern, in deren Kenntnis wir einzudringen beginnen; in Schönbrunn vermögen ihre Werke, die doch nur eine, wenngleich persönlich gefärbte, provinzielle Note der niederländischen Porträtkunst, allerdings die Konkurrenz mit den Porträts Ludwigs XIV. und seiner Mutter (Fig. 192) von Justus van Egmont und Sustermans nicht auszuhalten und an diesen gemessen wirken Luycx und Stoll nüchtern. Der Stil des Repräsentationsporträts, diese Schöpfung des grand siècle in Frankreich ist den Künstlern des österreichischen Hofes erst später geglückt, in dem für Österreich so glorreichen XVIII. Jh. Französisch geschulte Künstler haben diese neue Bildnisauffassung vermittelt, aber daß in Österreich etwas Neues daraus wird, erhellt am besten, wenn man Bilder wie Delobets Ludwig XV. oder die Kopie von Nattiers Luise von Parma mit den Bildnissen van Schuppens und seiner Schule vergleicht, die die Hauptblüte des Porträts unter Meytens vorbereiten. Meytens hat vieles aus der Fremde mitgebracht — wohl schon aus seiner schwedischen Heimat, wie ich nach der Verwandtschaft seines Stiles mit dem Porträt einer schwedischen Prinzessin bei Fr. Marie Melicher, das Rosina de Gase née Lisievna 1764 bezeichnet ist, vermuten möchte —, was aber unter den Strahlen der Hofgunst in Wien daraus wird, ist etwas ganz Eigentümliches, von anderwärts geübter Porträtkunst durchaus Verschiedenes. Sogar aus den prachtvollen Repräsentationsbildern Maria Theresias (z. B. Taf. XIII) schlägt uns die warme Menschlichkeit entgegen, die allen Handlungen und Aussprüchen der großen Kaiserin eigentümlich ist; Familienbilder, wie das in zwei Redaktionen vorhandene mit der kaiserlichen Familie auf der Schönbrunner Stiege (Taf. VIII), wirken mit derselben Unmittelbarkeit, wie Maria Theresias Nachricht an das Wiener Burgtheaterpublikum von der Geburt ihres ersten Enkels. Dadurch hat Meytens, der sicher nicht der Mann war, geistigen Potenzen gerecht zu werden und seine Bildnisse psychologisch zu vertiefen, wie etwa Lebrun in seinen Porträts des Roi Soleil oder Pesne, in seiner das Scharfgeistreiche unterstreichenden Auffassung Friedrichs d. Gr., doch etwas Persönliches und gleichzeitig Typisches geschaffen. Und deshalb muß man ihm das viele Schulgut zugute halten, das sich um ihn drängt; denn seine Art, natürliche Vornehmheit, Grandezza ohne Pose, selbstsicheres Sichgehenlassen wiederzugeben, traf zu gut eine österreichische, ja eine wienerische Note, um nicht in der weitestgehenden Weise Schule zu machen und der Produktion der Theresianischen Zeit die Richtung zu geben.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts macht diese Auffassung eine charakteristische Wandlung durch. In dem Maße, in dem die dogmatische, scharfsichtige geistige Persönlichkeit Josefs II. kühler auf uns wirkt als die warme Impulsivität seiner Mutter, werden auch die Porträts offizieller, allgemeiner, ungefühlter. Batonis Doppelporträt Josefs II. und Leopolds (Taf. XI) ist wie ein gemaltes Programm, das durch das dem Fürsten beigegebene Buch „L'esprit des lois“ verdeutlicht wird. Das psychologische Porträt, die Begleiterscheinung der literarischen Aufklärung, sieht von solchen Äußerlichkeiten ab: man vergleiche das Porträt des Herzogs von Sachsen-Teschen, das ich mit Zustimmung L. Öhlenheinz' dem Friedrich Oehlenhainz zuschreibe (Fig. 181), mit früheren Künstler- oder Autorenbildnissen, etwa mit dem Bildhauerbildnisse von Chr. Janneck bei Dr. J. Winter (Taf. XXXII) oder dem Bildnisse Schéybs in Schönbrunn (Fig. 194), das vielleicht von Meytens selbst ist. Das Jannecksche Bild ganz dekorativ, bei der Charakterisierung im Alleräußerlichsten stecken bleibend, das Meytensche völlig hilflos, das geistige Wesen des Porträtierten wiederzugeben, das Oehlenhainzsche sichtlich bestrebt, den großen Kunstfreund und hochgebildeten Sammler in seiner geistigen Persönlichkeit aufzufassen. Derselben Stufe gehören die Pastellkünstler an, aus deren Werken das Rufen der Zeit allerdings gedämpfter zurücktönt; gute Beispiele sind Liotards Josef II. beim Fürsten Schwarzenberg in Neuwaldegg (Taf. XXII) oder

sein Damenportät bei Herrn F. Kuranda (Fig. 388) oder Gabriele Beyer-Bertrands Porträt eines Architekten bei Herrn Max v. Gutmann (Taf. XXVII). Ihr oder ihrem Einflusse gehört auch manches von den Schönbrunner Pastellen an<sup>1)</sup>, die schon zu den Federspielen Kaiser Franz' I. und einiger seiner Töchter überleiten, mit denen einige Kabinette in Schönbrunn geschmückt sind.

Einen weiteren Schritt in der Richtung gegen tiefere Charakterisierung zu hat die österreichische Malerei damals nicht gemacht; ein Herausheben der geistigen Wesenheit bestimmter Individuen, etwa in der Art Anton Graffs, blieb ihr fern. Ihre weitere Entwicklung führt zu Füger, der in dieser Hinsicht den großen Engländern parallel steht: er malt koloristisch feine Bildnisse adeliger Menschen, er bringt ihre innere Bedeutung zum Ausdrucke, verzichtet aber darauf, im Sinne späterer Porträtkunst eine hervorstechende oder dominierende Eigenschaft zu betonen (zu karikieren im ursprünglichen Sinne des Wortes). Dadurch konnte Füger der glänzendste Maler einer Gesellschaft sein, deren Mitglieder nicht so sehr durch Differenzierung im einzelnen, als durch die Gleichartigkeit einer hohen Kultur charakterisiert sind; er konnte aber auch der Ahnherr einer bestimmten Richtung in der Wiener Porträtkunst, deren späterer Hauptvertreter Friedrich von Amerling war, und der Hauptmeister der Wiener Miniaturmalerei werden. Unser Gebiet bietet Material genug, mehrere Hauptrichtungen der gleichzeitigen europäischen Porträtkunst kennen zu lernen: dem Füger bei Dr. Schmiedl (Fig. 401), dem Kreizinger beim Fürsten Schwarzenberg (Fig. 285), Amerlings Kaiser Franz von 1832 in Schönbrunn (vgl. die charakteristische Anekdote dazu bei L. A. Frankl, Amerling, Wien 1889, S. 31), dem Grassi bei Herrn Schütz (Fig. 411) stehen Bildnisse von Mme. Vigée-Lebrun in Schönbrunn (Taf. XIV), bei Freifrau von Pirquet, bei Herrn v. Nassau (Fig. 492), solche von Lawrence beim Herzoge von Cumberland gegenüber; von norddeutscher Kunst das Porträt des Königs Ernst August von Hannover von Krüger beim Herzoge von Cumberland und das männliche Bildnis von dem Dänen Jens Juel bei Reinhardt, namentlich letzteres in seiner herben, strengen, dem Individuum nachschürfenden Art ein Antipode der gleichzeitigen Wiener Weise.

Das Ansammeln von Porträts in einem Besitze erfolgt unter anderen Bedingungen als das anderweitiger Bilder; es muß uns also nicht wundernehmen, daß der stattlichen Reihe von Bildnissen andere Barockbilder nur vereinzelt gegenüberstehen. Diese Epoche hat ihr Bestes im dekorativen Fresko und im Altarbilde geleistet; für den Kunsthandel hat sie — etwa zum Unterschiede von der niederländischen Malerei des XVII. Jhs. — nur ausnahmsweise gearbeitet und die Vorliebe der Sammler hat sich ihr noch nicht zugewendet. Ein Bild Schönfelds bei Herrn Helwig in Floridsdorf, einzelnes von Steindl in Leopoldau, von Tamm bei Baurat Fröhlich (Fig. 477), ein paar Skizzen zu Altarbildern bei Dr. Roderich Krenn und Dr. Alfred Fröhlich (bei diesem auch eine interessante Plafondskizze von V. Fischer, Fig. 369), ein paar Landschaften bei Baron Werner und Redakteur Schütz sind zerstreute Findlinge aus dieser Epoche. Nur zwei Maler sind reicher vertreten, Johann Georg Hamilton, der ein Zimmer in Schönbrunn mit Pferdebildern, Josef Rosa, der ein paar anstoßende Räume mit Landschaften ausgestattet hat (Fig. 156 und 168 f.).

Reicher wird das Material wieder, sobald wir die Schwelle des XIX. Jhs. überschritten haben. Aus der Schar der Nazarener hatten wir bereits im öffentlichen Besitze vieles Wertvolle gefunden; vom Privatbesitze ist besonders der reiche Schatz an Handzeichnungen, der der Familie Schmiedl gehört, hervorzuheben. Hier bei einer Enkelin Friedrichs Oliviers ist manches gemalte und gezeichnete Andenken an den Großvater und seinen begabteren Bruder, den Graphiker Ferdinand, pietätvoll aufbewahrt worden. Zeichnungen von Freunden schließen sich an; von Julius Schnorr von Carolsfeld, der unmittelbar vor seiner Reise nach Italien bei den Oliviers in Berchtesgaden weilte (vgl. Briefe aus Italien von Julius Schnorr von Carolsfeld 1886, S. 6), ist manches frühe Blatt vorhanden, so die köstliche Porträtstudie nach Friedrich von Olivier 1817 und die sorgfältigen Blattstudien, in denen er mit den Freunden wetteiferte (Fig. 402). Auch aus späterer Münchener Zeit ist manche Variante zur Bilderbibel und zu den Nibelungenbildern den Freunden zugekommen. Dem Münchener Kreise Oliviers gehörte auch Schwind

<sup>1)</sup> „Von I. M. der Kaiserin zur Bastellmahlerey angeschaffte 15 Stück Spiegelgläser sollen über Anfrag des Fräuleins von Guttenberg der Kammermahlerin von Beyer eingehändiget werden.“ Protokoll der Hof-Bau-Kommission vom 27. Februar 1773.

an, der mit einer Porträtstudie nach Frau Fanny Olivier, einer Bleistiftzeichnung romantischen Charakters und einem interessanten kunstgewerblichen Entwürfe vertreten ist (Fig. 403 f.). Von dem gesinnungsverwandten F. Overbeck finden wir eine saubere Bleistiftzeichnung bei Herrn M. v. Kuffner (Fig. 248, der auch eine Vorzeichnung Schwinds zu einer Illustration der Kinderlieder besitzt), von Ludwig Schnorr zwei höchst charakteristische Bilder im erzbischöflichen Schlosse in St. Veit (Fig. 228 f.).

Andere Richtungen gehen zeitlich mit dieser parallel. Die Bildnisminiatur, dieses im vormärzlichen Wien zu so hoher Blüte gediehene Genre, gewährte reiche Ausbeute; vor allem ist der Schatz an Familienbildchen bei Baronin Konradsheim zu nennen (Fig. 346 f.), die besonders gute Daffinger besitzt, ferner schöne Einzelstücke bei Baronin Pirquet (Baron Ahrnstein von Daffinger), Fräulein v. Holbein (Fig. 344), Herrn v. Nassau, Frau Weinheim, Mautner (sehr schöner Kriehuber), Schütz, Reinhardt usw. zu nennen. Die außerwienersische Bildnisminiatur wird durch einen Lawrence bei Schütz (Fig. 419), einen Isabey bei Dr. Josef Winter (Fig. 438) vertreten.

Dann aber die klassischen Meister Altwiens, die uns bis über unsere Zeitgrenze hinausführen; Ereignisse, wie die Berliner Jahrhundertausstellung und neue Auktionsergebnisse lassen uns erkennen, wie ungeklärt unser Verhältnis zu diesen uns zeitlich noch allzu nahe stehenden Meistern, wie wenig gesichert unser Urteil über sie noch ist. Für die Kunstgeschichte ist das noch ein ungemünzter Reichtum, ein Gebiet, das noch plötzlichen Entdeckungen, gewaltigen Bewertungsschwankungen ausgesetzt ist. Einigen wird ihr hoher Rang wohl nicht mehr schwankend gemacht werden, vor allem Ferdinand Georg Waldmüller. Einige seiner besten Bilder gehören unserem Gebiete an, von denen die Krone wohl dem Porträt des Fräuleins Feldmüller bei Herrn Bachofen v. Echt gebührt (Taf. XXXVI); denn es ist eine der feinsten Farbenstudien des Meisters, dessen Vielseitigkeit die Kinderandacht (Taf. XXVIII), das Gruppenbild dreier Mädchen, und der Alpensee bei Herrn v. Gutmann illustrieren (Fig. 375 und 377). Ein anderes ihm zugeschriebenes Bild, das dekorativ wirksame Porträt der Fanny Elssler bei Herrn Reinhardt (Fig. 447), ist für ihn viel zu glatt gemalt und dürfte nach der genauen Übereinstimmung mit einem bezeichneten Bilde bei Frau v. Hye wohl wie dieses von Joh. Nep. Mayr sein (Fig. 478). Joseph Danhauser lernen wir in einem sehr flott gemalten alttestamentlichen Bild beim Fürsten Schwarzenberg (Fig. 286), in einer feinen Genreszene und einer vorbereitenden Studie bei Herrn v. Gutmann kennen (Fig. 376 und 379). Von den anderen Genremalern ist Fendi am vorteilhaftesten vertreten, ein Bild bei Dr. Morgenstern (Fig. 400) zeigt eine mit vielen anekdotenhaften Zügen erzählte Impfung, eines bei M. v. Gutmann eine Mäusejagd (Fig. 374); letztere zeigt all die Frische und farbige Keckheit, die den Meister manchmal auszeichnet (vgl. z. B. die Bilder des städtischen Museums in Wien). Von Ranftls genrehaften Tierbildern ist eines beim Fürsten Schwarzenberg (Fig. 287), eines bei Reinhardt, eines bei Schütz zu finden. Andere Meister: Ender, Eybl, Marko, Fertbauer, Russ, Drechsler, Gauermann usw. seien nur beiläufig erwähnt. Von Pettenkofen sind bei seinem Vetter, Hauptmann Mayr, ein paar wichtige Jugendbilder aus der Lernzeit des Meisters (Fig. 116 f.), von Jakob Alt eine Ansicht von Persenbeug (Fig. 584) bei Bachofen v. Echt, vom Altmeister Rudolf Alt, dessen Schaffen bis in unsere modernste Zeit hineinragte, einige jugendfrische Aquarelle aus den dreißiger und vierziger Jahren bei Mautner und M. v. Kuffner (Fig. 249 f.).

Bei den graphischen Blättern mußte eine kurze Charakteristik der Sammlungen genügen, da ausführliche Kataloge zu weit geführt hätten. So seien auch an dieser Stelle nur zwei Sammlungen genannt, die sich jede eines speziellen Gebietes rühmen können; die Dr. Maschas mit ihrer reichen Kollektion moderner französischer Blätter und erotischer Graphik aller Zeiten (reiches Rops-Werk) und die Sammlung Wünsch mit ihren zwei Hauptfächern, den Holzschnitten (reiches Blasius-Höfel-Werk) und den auf den Ort Währing Bezug nehmenden Blättern.

Auch die Plastik lohnt einen zusammenfassenden Überblick, obwohl sie sich an Reichtum und Mannigfaltigkeit nicht mit der Malerei messen kann. Zwei polychromierte Holzreliefs aus den österreichischen Alpenländern, eines bei Karpeles (Fig. 482), das andere bei Baron Werner (Fig. 420), eine entpolychromierte

Heiligenstatue beim erstgenannten Sammler (Fig. 481) gehören noch dem späten XV. Jh. und alle drei dem oberdeutschen Kunstgebiete an: aus diesem stammt auch der stehende Putto, den man wohl genauer dem fränkischen Gebiete zuweisen kann, denn er gehört zu jenen Kinderfiguren, die gewöhnlich dem Riemenschneider zugeschrieben werden (Prof. Matsch, Fig. 529). Eine Reihe vortrefflicher oberdeutscher Arbeiten aus dem XV. und XVI. Jh. enthält die nachträglich aufgenommene Sammlung v. Tschermak (Fig. 623—627). Von italienischen Arbeiten derselben Zeit sind nur ein etwas rätselhaft bleibender, wohl oberitalienischer Genius aus Bronze und eine florentinische Marmorgruppe des späteren Cinquecento, beide bei Prof. Matsch, zu nennen (Fig. 530 und 532). Interessanter noch als diese Arbeiten ist ein Silberrelief bei Baron Werner, das mir eine hervorragende deutsche Arbeit des vorgeschrittenen XVI. Jhs. zu sein scheint (Fig. 421); sowohl das Ikonographische — eine höchst eigenartige Darstellung der Parabel von der Hochzeit des Königssohnes — als auch die Durchführung von der Hand eines Meisters, dem ich sonst nur noch eine Plakette in der Nationalgalerie in Budapest zuschreiben könnte, sind im hohen Grade bemerkenswert. Dem Ende des Jahrhunderts gehörte das mit der vorläufig undeutbaren Chiffre H. F. bezeichnete Kupferrelief der Grablegung Christi (Fig. 531), das nach der engen Beziehung zum Waldviertel — es trägt die Namen und Wappen des Nikolaus Gurland von Engelstein und seiner Gattin — wohl heimischen Ursprungs sein dürfte (bei Prof. Matsch). Aus dem XVII. Jh. besitzt Herr Karpeles ein weibliches Bronzefigürchen von einem französischen Nachahmer des Bologna und einen venezianischen Bronzeengel (Fig. 483 f.), Herr Ludwig H. Fischer eine weibliche Marmorfigur (Fig. 301), Herr v. Reisinger ein Elfenbeinrelief der Kreuzigung Christi, eine stilistisch merkwürdige Arbeit von einem nordischen, wohl deutschen Künstler unter starkem italienischen Einflusse (Fig. 269). Auch die beiden großen Bleigußgruppen mit Herkulesstatue in der Durchfahrtshalle des Schönbrunner Schlosses, dem Adrian de Vries zugeschrieben, müssen an dieser Stelle als vorläufige Rätsel erwähnt werden (Fig. 129). Die österreichischen Skulpturen des XVIII. Jhs. sind zum guten Teile um den großen Namen G. R. Donner gruppiert; allerdings läßt sich keine der betreffenden Arbeiten dem Meister selbst mit Sicherheit zuschreiben. Die interessante allegorische Bleigruppe bei Herrn Jul. Frankl dürfte eher von einem von Donner stark beeinflussten, aber etwas jüngeren Künstler stammen, in dem bereits die zunehmende Richtung zum Zierlichen und Schlanken zum Ausdruck kommt. Noch geringer ist der Zusammenhang mit Donner bei Dr. Winters Jünglingsfiguren, die schon das Werden des Klassizismus zeigen (Fig. 441 f.) und den Holzsulpturen Prof. Benks, die ihre Provenienz und der stilistische Befund eher in die Nähe Mart. Fischers verweisen. Von den weiteren Barockskulpturen sind zwei vorzügliche Bleigüsse nach Messerschmidts Charakterköpfen bei Herrn Karpeles interessant. Dem Ausgange des Jahrhunderts gehören Porträtskulpturen von Cerracchi, Leroy, van Poucke in Schönbrunn und im Schwarzenbergischen Schlosse (Fig. 138, 166 und 289), eine schöne Marmorbüste Canovas bei Herrn v. Reisinger an (Fig. 268), einer etwas früheren Zeit die reizende Amorettengruppe aus Alabaster bei Herrn v. Gutmann (Fig. 380). Ikonographisch merkwürdig ist die kleine Passion Christi beim Herrn Benefiziaten Ordelt, die sich inhaltlich genau an eine Vision der Katharina von Emmerich hält (Fig. 67).

Am schwierigsten gestaltet sich naturgemäß der Versuch, eine Übersicht über das Kunstgewerbe zu geben; denn die vielen disparaten Einzelstücke, die der Zufall zusammengetragen hat, lassen sich nur schwer zu einer allgemeinen Betrachtung vereinigen. Bei diesen dem Gebrauche dienenden Gegenständen stehen sich die bei der allgemeinen Charakteristik der Sammlungen erwähnten Besitzertypen am schroffsten gegenüber: Familienbesitz und Sammlung, künstlerische Einrichtung und Kollektion bestimmter Spezialitäten. Die Kombinationen dieser Kontrastpaare sind sehr mannigfaltig und ihre Analyse ergibt kaum ein anderes Resultat, als daß die vielverzweigte Sammlertätigkeit und der stark nüancierte persönliche Geschmack von heute kaum eine Kunstepoche völlig vernachlässigt. Ist es möglich, aus dieser Vielseitigkeit eine vorherrschende Tendenz herauszuheben, so dürfte diese die Neigung für den Biedermeierstil sein, der zu seinem namentlich im vormärzlichen Wien sehr spezifischen Charme auch noch den großen Vorzug hat, dem bürgerlichen Kunstrollen der Gegenwart und auch ihren kulturellen Bedürfnissen von allen vergangenen Stilen am nächsten zu

kommen. Diese Wiederentdeckung des „Holsderkuckuckstils“, wie ihn die auf ihn folgende Generation durch den Mund August Kopischs beschimpfte, auf dem Gebiete des Kunstgewerbes geht seiner hohen Einschätzung in der Malerei parallel und auch auf den Gebieten der Architektur und Skulptur werden wir sehr bald eines Umschwungs in der Einschätzung gewahr werden. Die gegenwärtige Biedermeiermode ist also etwas für das ästhetische Gesamtbedürfnis unserer Zeit durchaus Symptomatisches und nicht als eine bloße launenhafte Vorliebe für die tausend zierlichen Spielereien und harmlosen Kunststückchen jener Periode anzusehen. Am schlagendsten erscheint das vielleicht bei der Einrichtung der Villa Mautner in Pötzleinsdorf (Taf. XXV), wo unverstellt moderne Gegenstände mit solchen vom Anfange des XIX. Jhs. zu vollharmonischer Wirkung vereinigt sind. Ein solcher Versuch ist sonst nirgends gemacht: wir sehen in anderen Häusern nur sorgsam gehütet, was von den Vätern ererbt wurde, und etwa einen Altwiener Glaskasten mit Porzellan, Silber und Rubingläsern den Stolz des Hauses bilden.

Wie die künstlerische Kultur des heutigen Bürgertums den Übergang zum Biedermeierstil zwanglos gestaltet, so führen vom höfischen Prunke unmittelbare Fäden zum Kunstgewerbe der Barocke; denn kein Stil hat seitdem vermocht, prachtliebender repräsentierender Existenz einen derart angemessenen und glücklichen Rahmen zu bieten. So wirken die glanzvollen Räume von Schönbrunn auch auf uns moderne Menschen nicht mit historischer Fremdheit, sondern als der natürliche Boden für eine Gesellschaftsschichte, die nicht die unsere ist, auf die wir allen Glanz der Erde zu vereinigen gewohnt sind und in deren Vorstellungsbild wir vielleicht Märchenzüge aus Kindheitstagen zu verweben geneigt sind. So weit vermögen wir also mit Zuhilfenahme literarischer Hilfsmittel unser ästhetisches Assoziationsvermögen auszudehnen, daß wir den Leitsatz, den die moderne Kunstwissenschaft mit der modernen Kunst teilt: „Der Zeit ihre Kunst“ in dem Sinne auslegen, daß „der Zeit“, d. h. der menschlichen Gesellschaft einer bestimmten Periode infolge ihrer kulturellen Verschiedenheit gleichzeitig sehr verschiedene Kunstweisen entsprechend sein können. Anders aber verhält es sich, wenn wir bei einzelnen Sammlern ältere Stile zu Gesamteinrichtungen verwendet finden, wie etwa bei Baron Werner die deutsche Renaissance, bei Herrn Karpeles teilweise späte Gotik. Hier bedarf es zum Sichhineinfinden einer wahrnehmbaren intellektuellen Bemühung und wir gelangen zur Würdigung erst auf dem Umwege eines archäologischen Historismus oder eines ästhetischen Dogmatismus, ersteres, wenn der Einrichtung der Versuch einer historisch getreuen Rekonstruktion, letzteres, wenn die Überzeugung von der Superiorität des gewählten historischen Stils ihr zugrunde liegt.

Diese Erwägungen, die sich mit der Kategorie des kunstgewerblichen Besitzstandes beschäftigen, die wir als „künstlerische Einrichtung“ bezeichnet haben, treffen für die eigentlichen Sammlungen kaum zu. Denn abgesehen von denjenigen Sammlern, die alles sammeln, was gut ist, spielen bei den Spezialisten verschiedene Nebenumstände eine große Rolle — wissenschaftliche Interessen, zufällige glückliche Erwerbungen, die der Sammlertätigkeit eine bestimmte Richtung geben, finanzielle Erwägungen usw. — so daß hier allgemeine Züge kaum feststellbar sind. Und in den meisten Fällen zieht die absichtliche Beschränkung auf ein Spezialgebiet nicht zeitliche, sondern sachliche Grenzen und die einzelnen Sammlungen basieren nicht auf Stilen, sondern auf Techniken und Zweigen des Kunstgewerbes.

Soll also noch bei dieser chaotischen Masse der Versuch einer Übersicht gemacht werden, so tun wir am besten, uns dem zuletzt ermittelten Standpunkte anzuschließen und die Gruppierung nach den verschiedenen Abarten des Kunstgewerbes zu versuchen.

Die Textilkunst — um dieser den ihr von Semper eingeräumten ersten Platz zu belassen — ist am besten bei Baron Werner vertreten, der das älteste Stück unseres Gebietes, eine noch dem XV. Jh. angehörige Stickerei, die Verkündigung darstellend, besitzt. Sonst sind seine Textilwerke von zwei Gesichtspunkten gesammelt: orientalische Teppiche aller Kategorien und Provenienzen und Bauernstickereien verschiedener Art, unter denen einige figurale Leinenstickereien besonders erwähnenswert sind. Auch bei Prof. Matsch finden wir einige vorzügliche Teppiche, reiche französische Gobelins der klassischen Zeit sowohl als Wandbehang wie auch als Möbelbespannung verwendet bei Herrn v. Gutmann (Fig. 381 f.).

Reicher ist die Ausbeute bei den Möbeln. Die schönsten Stücke sind in der Sammlung Karpeles; ein großer Kasten mit figuralem Schmuck meines Erachtens allerdings nicht über alle Zweifel ganz erhaben, daselbst aber eine Sitzbank mit geschnitzten Lehnen, die ein wirkliches Kabinettstück ist; namentlich die eine Lehne mit der auch ikonographisch merkwürdigen Darstellung der Parabel vom verlorenen Sohne ist höchst bedeutend. Das Stück ist niederdeutschen Ursprungs und scheint das Produkt einer zäh an Traditionen festhaltenden Kunstübung zu sein; wir werden es wohl kaum vor die Zeit um 1600 ansetzen dürfen (Fig. 485 f.). Früheren Datums sind die zahlreichen eingelegten Füllungen und geschnitzten Leisten und Karniese usw. bei Baron Werner, der bei ihrer Zusammenbringung und Zusammenstellung in der Tat einen Beweis von bewundernswerter Geduld und Sachkenntnis geliefert hat. Gute Stücke aus späterer Zeit sind zahlreich vorhanden, zumeist österreichischen Ursprunges wie Sekretäre und Kommoden in Villa Mautner und bei Herrn Reinhardt; einzelne fremde Möbel fallen auf, seien sie nun deutschen Ursprunges, wie der Tisch bei Herrn v. Bachofen, oder französischer Provenienz, wie mehrere gute Arbeiten bei Herrn v. Gutmann. Für die Empirezeit seien der schöne Fauteuil und die große Spieluhr bei Herrn Reinhardt (Fig. 454 ff.) und der charakteristische Luster bei Herrn Bachofen v. Echt hervorgehoben (Fig. 583). Für die Bronzen sei besonders auf die Sammlung Reinhardt hingewiesen, für das Silber auf Frankl und Werner. Letzterer ist auch in erster Linie bei Steinzeug und Porzellan zu nennen; von jenem besitzt er seltene Kreußener Stücke, von diesem gute Meißner und Wiener Spezimina, daneben Raritäten, wie die französischen Cachepots mit Silbereinlagen und das japanische Gefäß mit dem auf seinem Kindersacke thronenden Glücksgotte (Fig. 424 ff.). Schöne Porzellanfiguren treffen wir sonst bei Herrn v. Gutmann, gute Service bei Dr. Morgenstern und Herrn Frankl an, bei diesem nämlich eine hübsche Variante des bei Folnesics (Das Wiener Porzellan 1908, Taf. VIII) abgebildeten Terrine. Andere beachtenswerte Stücke sind die beiden der Antike entlehnten Figuren (Fig. 386) bei Frau Hilb (Hollitsch) und der italienische Tafelaufsatz bei Prof. Matsch (Fig. 538).

Glas aller Arten ist wieder bei Baron Werner zu finden, von gemalten Scheiben des XV. und XVI. Jhs. angefangen bis zu geschliffenen böhmischen Pokalen des XVIII. Jhs. und Trinkgläsern in der Manier des Mildner. Eine hübsche Gruppe speziell Alt-Wiener Gläser besitzt Herr Mautner. — Unter den Werken der Schmiedekunst verdienen das Gitter bei Herrn H. Fischer aus dem Anfange des XVIII. Jhs. (Fig. 299) und das Döblinger Hauptstraße 94 aus dem Anfange des XIX. Jhs. (Fig. 463) besondere Beachtung.

Auch diese flüchtige Übersicht über den privaten Besitz an Kunstwerken zeigt, daß hier nicht nur die Spezialforschung einzelnes sehr wertvolles Material finden kann, sondern auch, daß ihm ein recht wesentlicher Anteil an der gesamten künstlerischen Physiognomie der „neuen Bezirke“ Wiens zukommt und daß ohne seine Aufnahme im Bilde, das zu entwerfen war, wichtige Züge gefehlt hätten.

Hans Tietze