

II.

Bürgerlich und Romantisch



Abb. 29. Moritz von Schwund: Ein Schubert-Abend. Sepiazeichnung.



A. R. Böhm del.

sculp. G. Böhmer.

TANZSAAL IM CASINO, WIE ER SICH BEFINDET | LA SALLE À DANSE DE L'HOTEL NOMMÉ LE FORNÉ
AUF DER RAINFRIEDSTRASSE | SALLE DE LA DANSE, HOTEL

Kupferdruck nach Vorlage von G. Petrasch in Wien.

Abb. 30.

(Aus dem Besitze der Buchhandlung Gilhofer & Ranfshuberg in Wien.)

Bürgerlich und romantisch — eigentlich romantisch und bürgerlich; dazwischen auch historisch, und das alles ein wenig durcheinander. Das ist der Inhalt des Zeitraumes, der auf den Klassicismus folgte, oder auf das Empire, oder wie man es sonst nennen will; ich habe vorgezogen, unbestimmter und dennoch bezeichnender die akademische Zeit zu sagen. Die Akademie hatte das Ihre gethan, strenge Zucht gehalten und Früchte aufgewiesen. Als ihre großen Lehrer älter wurden und zu verknöchern begannen, fühlte man ihre Macht immer mehr als Tyrannei. Das nachwachsende Geschlecht begann wider den Stachel dieser Kunstpolizei zu löfen und die Geschmacksbeamten mußten es mit Gewalt niederhalten, auch wohl ein rüdiges Schaf Knall und Fall ausscheiden. Die Relegierung des Lübeckers Overbeck, der 1806 in die Antikenschule gekommen und noch im Wintersemester 1811/12 inskribiert war, konnte als Statuierung eines Exempels dienen. Denn natürlich war der Sauerteig von draußen gekommen. Franz Pforr, Joh. Friedr. Overbeck, Josef Wintergerst, Philipp Veit waren an der berühmten Wiener Akademie aufgetaucht und hatten sie allgemach satt bekommen. Die Sezessionisten von damals, denen etwas unbestimmt Neuere, Echtere, Wärmere vorschwebte, als die abgedroschenen Schulgipse und abgerichteten Modelle und die kalten antiken Motive auf „us“ oder „os“. Die Romantik kam nach Wien. Der schon erwähnte Flüchtling aus Rom, Eberhard Wächter, schildert in Briefen an seinen Freund Frhrn. von Uexküll die Verkommenheit und Gärung an „dieser schulähnlichen Akademie“, wie Overbeck sich ausdrückte. „Wie ich unter Menschen, die ich weder achten noch lieben konnte, in dumpfer Betäubung fortvegetierte und was ich für ein Alltagsmensch ward,“ klagte

der lübbische Jüngling, in dem sich mehrere Sehnsuchten der Zeit mächtig regten. Der energische Franz Pforr habe ihn förmlich gerettet*). Diese Schwärmer fanden Anklang bei den urwüchsigen Wiener Naturen eines Daffinger, Ruß, Waldmüller, Kriehuber, Fendi, selbst bei der harmlosen Ehrlichkeit eines Kupelwieser. Man wagte von mehr Natur zu sprechen, von mehr Wahrheit, von weniger hohlem Pathos und von weniger Vorschriftsmäßigkeit. Einige fühlten sich als Oesterreicher, andere als Katholiken, und sie sollten im katholischen Oesterreich malen wie heidnische Griechen! Es ging ihnen wider das Gewissen. Nur einer der Professoren, J. M. Fischer, der Muskel-Fischer, warf ein gutes Auge auf sie. Dafür feierten sie ihn auf einem Fest. Dafür wurden sie in aller Form koramisiert und Overbeck erhielt das consilium abeundi. Im Archiv der Akademie ist über diese ganze Geschichte kein protokollarisches oder überhaupt schriftliches Wort erhalten; man scheint auf diesen Ruhm doch nicht reflektiert zu haben. Overbeck ging nach Rom und wurde Nazarener mit Nazarenern. In dem dortigen Kreise fand sich auch der Bregenzer Gebhard Flaß ein (1800—1881), der dann bis an sein Lebensende mit tüchtigem Empfinden damalige Heilige malte.

Der Boden, um neue Schritte zu versuchen, war in Wien einstweilen geebnet. Napoleon stand vor den Thoren, es wäre Schmach gewesen, auf dem antiken Isolierschemel hocken zu bleiben. Die Zeit verlangte ihre Kunst. Der Geschichtschreiber Hormayr drang darauf, daß die Vaterlandsliebe nicht nur durch Gedrucktes und Gesprochenes, sondern auch durch Gemaltes und Gemeißeltes zu wecken sei. Erzherzog Johann stand an der Spitze des bewaffneten Volkes von Tirol, der Landwehrmann trat in die Tagesgeschichte ein, sogar Ungarn hatte seine „adelige Insurrektion“. Bevor noch Johann Peter Krafft seine Landwehrmannsbilder malte (1813 und 1820), beorderte Erzherzog Johann zwei Tapfere, Karl Ruß und Anton Petter, an die vaterländische Geschichte. Rudolf von Habsburg wurde der Held von Geschichtsbildern, ehe noch Pyrker ihn episch bearbeitete. Die Historik Ruß' schwoll dann mächtig weiter, 1822 hatte er auf der akademischen Kunstausstellung nicht weniger als dreißig historische Gemälde. Als Tieck 1825 sein Atelier besuchte, das bis an die Decke mit selbstverständlich unverkauften Historien behangen war, wollte er gar nicht glauben, daß all dies eines Mannes Werk sei. So war eine österreichische Geschichtsmalerei angebahnt.

Andererseits drang die Romantik in Oesterreich ein. Die weiße der deutschen Träumer und die rothe Lord Byrons. Wien wurde das Ziel der deutschen Romantiker. Zacharias Werner legte auf der Kanzel seine öffentlichen Beichten ab, während der seither selig gesprochene Pater Klemens Maria Hofbauer (1751—1820), herzugewinnend wie ein Angelicus oder Seraphicus, mit fast frühchristlicher Einfalt Gnade kündete. In das josefinische Wien führte er mit der Zeit sogar die Redemptoristen ein, ohne freilich einstweilen die Phäaken zu ändern. Der Dichter der „Lucinde“ redigierte 1809 im Lager Erzherzog Karls die amtliche „Armeezeitung“ und gab von 1813 an die „Wiener allgemeine Litteraturzeitung“

*) Geschichte der kaiserl. Akademie der bildenden Künste, von Dr. Carl v. Lützow, Wien 1877. Festschrift zur Jubelfeier der Akademie.

heraus. 1812 beschrieb er die böhmische Burg Karlstein und feierte die Bestrebungen der Nazarener in Rom. Theodor Körner ließ seinen „Triny“ spielen, dessen „Ausfall aus Szigeth“ Peter Krafft malte. Lord Byron erschien auf dem Wiener Kongreß, nicht persönlich, aber durch seinen Apostel, den Amerikaner Bollmann mit Fanfaren verkündet. Fürst Metternich selbst wird geschildert, wie er den ganzen vierten Gesang des „Childe Harold“ auswendig rezitiert, wobei seine von Lawrence



Abb. 31. E. F. Schnorr von Karolsfeld: Faust und Mephisto.
Original in der kaiserl. Gemälde-Galerie in Wien.

verherrlichte Tochter, die früh Verstorbene, ihm als Souffleuse ebenso auswendig aushilft. Damals hätten Engerth und Kahl statt ihrer großen historisch-romantischen Manfredbilder lieber Dämonisches aus Byrons „Manfred“ gemalt. Dafür griffen etliche tief in Goethes „Faust“; jene „Klosterbrüder von Sant' Isidoro“ in Rom hatten ihnen den Weg zur Welt der großen Dichter gezeigt. Ludwig Ferdinand Schnorr von Karolsfeld (1788—1853) hat in der kaiserlichen Galerie, deren Kustos er wurde, einen „Mephisto bei Faust“, der sogar schon Licht und Schatten dämonisch verwendet. Bei den Faust-Illustrationen Cornelius' findet sich dergleichen nicht. Zu alledem kommt selbstverständlich auch noch die Musik der Musikstadt.

Beethoven illustriert in seiner Weise Goethe und Napoleon, schreibt seine herrlichsten Werke in Wien, dirigiert angesichts der ganzen Kongreßgesellschaft seine Kantate: „Der glorreiche Augenblick“, schreitet leidlegend durch Wien, als Zeitgenosse, der auf alles abfährt. Franz Schubert singt in allen Büschen und wiegt sich im Blau des Wiener Himmels; Nachtigall, Lerche. Sein jugendlicher Freundeskreis, in dem so viele „Schubertiaden“ vor sich gehen, ist ganz durchsetzt mit Malerei und Poesie. Schwind und Bauernfeld sind seine Unzertrennlichen. Wir werden noch später sehen, wie dieser Kreis zu einer Insel im Philisterium wird.

Viel wurde einstweilen aus alledem nicht. Im Publikum war der Anteil



Abb. 32. Leander Ruß: Der Sturm der Türken auf die Löwelbastei (6. September 1685) in Wien.
Original in der kaiserl. Gemälde-Galerie in Wien.

gering, Käufer und Besteller blieben aus, und nur jedes dritte Jahr gab es eine Kunstausstellung. So zogen sich die Historiker aus großen Träumen in kleine Rahmen zurück und malten höchstens militärische Genrebilder. Fendi erzog Albert Schindler (1806—1861) und seinen Bruder Karl (1822—1842), deren Schildwachen- und Lager-scenen mit viel Gemüt, aber auch mit bürgerlichster Solidität bis auf den Schatten des letzten Gamaschenknopfes durchgeführt sind. Er rettete den lockeren Zeisig Friedrich Tremml (1816—1852), der das Soldatenleben mit kräftigem Humor und auffallend guter Farbe schilderte; seit 1849 war Kaiser Franz Josef sein Hauptabnehmer. Ein Wachtposten am Weihnachtsabend, im ärgsten Wetter, hinter ihm beleuchtete Fenster und ein Zimmer voll Weihnachtsfreude — das war so die beliebte Mischung für den loyalen und empfindsamen Bürgerstand. Der fruchtbare Leander Ruß schloß sich an, Karls Sohn (1809

—(1864), der mit Profesch-Osten den Orient bereifte. Seine „Gründung Wiens“, mit reichbewegten Gruppen in Wald- und Stromlandschaft, hat eine eigentümliche „Sohn der Wildnis“-Stimmung. Nikolaus Moreau (1834 jung verstorben) zeigt in der Scene eines von Napoleon erzählenden Veteranen — die Gipsstatuette des kleinen Korporals steht auf dem Tisch — ein frisches Erzählertalent. Neben ihnen blühte bescheidenlich das fromme Bild. Es verlor seinen berufensten Jünger allzu bald. Joh. Ev. Scheffer von Leonhartshoff (1795—1822) wäre vielleicht ein zweiter, der Zeit nach erster, führiich geworden. In seinem schlichten Selbstbildnis, mit der Kette des päpstlichen Christusordens um den Hals, ist er so frühraffaelesk, als hätte ein Nazarener ihn in Rom erfunden. Sein in Rom gemaltes Gemälde: „Tod der heiligen Cäcilia“ (kaiserliche Sammlung) ist von echter Innigkeit und trotz der groß gewollten Form nicht ohne anmutige Heiligkeit. Das Bild scheint übrigens durch Stefano Maderna angeregt, die liegende Gestalt der enthaupteten und doch nicht geköpften Heiligen, mit den drei blutigen Schwerthieben am Nacken, erinnert an seine schöne Marmorstatue (1600) in S. Cecilia in Trastevere, deren delikates weißes Négligé hier freilich einem trockneren Kartonstil gewichen ist. Alle diese Fäden durchkreuzten sich in jener schüchtern-tapferen Erwachenszeit, rissen kurz ab, knüpften weiterhin wieder an, gingen in stärkere Hände über. Das Licht dieser Morgendämmerung war nicht stark, aber die Dunkelheit war sichtlich vorüber.

Für jede dieser Hauptrichtungen der damaligen Wiener Malerei erstand eine bedeutende Trias von Talenten. Für die Historie Engerth, Blaas und Wurziinger, für die romantisch-religiöse Malerei führiich, Steinle und Schwind. Diese waren die genialeren, auch gerieten zwei nur zu früh ins Ausland, bloß führiich war es beschieden, zu Hause die Altmeisterwürde zu erreichen. „Wie Monolithe stehen sie in unserer Kunstgeschichte da.“ (August Schäffer in: „Moderne Meister“, wo diese Gruppe sehr zweckmäßig zusammengestellt ist.) Die Historiker fanden im richtigen Augenblick mehr Unterstützung bei der Regierung. In den Wirren von 1848 fiel ihnen die Akademie von selbst zu. Ohnehin war in ganz Europa Kunst und Litteratur durchaus historisch geworden. In Paris Couture und Delaroche, in München alsbald Piloty, in Belgien Bièfve und de Keyser; bei dem Unblick ihrer Bilder auf einer Wiener Ausstellung pries sich der alte Peter Krafft glücklich, das erlebt zu haben. Die politischen Kämpfe von 1830 und 1848 hatten die Mitte des Jahrhunderts vor allem historisch gemacht, selbst die Maler malten Rottedsche Weltgeschichte, mit Nutzenwendung auf den Tag. In Wien kam das geschichtliche Malen von amtswegen 1848 zum Durchbruch, als der Unterrichtsminister Graf Leo Thun, ein moderner Mensch im damaligen Sinne, die wacklige Akademie zeitgemäß reorganisierte. Einige ältere Maler arbeiteten zwar noch nach früherer Observanz heilige und weltliche Historien weiter. Der schon erwähnte Prof. Joh. Nep. Ender (1795—1854); Josef Binder (1805—1864), der dann von führiich bei der Ausmalung der Alt-Exerzfelder Kirche beschäftigt wurde; Prof. Heinrich Schwemmiinger (1803—1885), der von Simson und Jbykus zu Goethes „Thürmer“ und „Fischer“ überschwenkte; sein begabterer Schüler Ferdinand Schubert (1824—1853), der in Rom mit Rahl, Amerling, Karl Mayer und dem späteren treff-



Abb. 33. C. v. Blaas: Die Schlacht bei Aspern 1809.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

lichen Professor der Bildhauerei Franz Bauer Nachwuchspflichten übte. (In der kaiserl. Sammlung von ihm „Radbol Graf Habsburg auf seine Krieger deutend, die ihm als Burgwall dienen.“) Dann der Effektiker Leopold Schulz (1804—1873), der im Münchener Königsbau malte und Wiener Kirchen mit Fresken schmückte (zwei wandgroße in der Johanneskirche). Dann der in allen Techniken bewanderte, alle Methoden versuchende Prof. Karl Mayer (1810—1876). Diese Art von Talenten fand gelegentlich einen Sammelplatz in dem prachtvoll ausgemalten Meßbuch, das die Professoren der Akademie der jungen Kaiserin Elisabeth als Hochzeitsgeschenk darbrachten. Es ist auf Pergament im Stil des 14. Jahrhunderts. Der Kaiser bestellte sogleich ein ähnliches Missale, das er Papst Pius IX. verehrte. Dieses ist noch viel reicher und „in seiner Art einzig“, sagt Blaas.

Das amtliche Haupt der Richtung wurde der Corneliuschüler Christian Ruben (geb. Trier 1805, gest. 1875). Seine viel vervielfältigte Scene: „Columbus Amerika entdeckend“ (Gf. Nostiz in Prag), ist Nachahmung de Keyfers und Gallaits, es fehlt nicht einmal der papierweiße Fleck, den in jenen „Abdankungen“ und „Kompromissen“ irgend eine historische Urkunde macht. Das Bild war aber für jene Zeit ein Fortschritt. Dem Entdecker Amerikas, den übrigens auch de Keyser gemalt hat, ließ der Künstler seine eigenen Züge, symbolisch, da ja auch er den Auftrag hatte, im alten Oesterreich ein neues Amerika zu entdecken. In Prag, wo er seit 1841 Direktor der „Kunstakademie der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde“ war, rühren auch die Fresken im Belvedere auf dem Hradschin von ihm her. Graf Thun ernannte ihn 1852 zum Direktor der Wiener Akademie. Und im Laufe des Jahrzehnts erschienen da als Professoren nacheinander die Historiker Blaas und Mayer (1832), Wurzinger (1856), Rahl (1863) und Engerth (1865). Das war ein Stab, mit dem sich die Geschichte Oesterreichs malen ließ. Ruben war ein trefflicher Lehrer, der den Talenten keine Gewalt anthat. Der streng stilistische Trenkwald, der zierlich-kindliche Laufberger, der sonnige „Egypter“ Leopold Müller und der polnisch düstere Grotzger waren sämtlich seine Schüler. Es hatte sich eben auch das akademische Lehren ge-

ändert, der Eid auf die *verba magistri* war abgeschafft, man wurde vielmehr ersucht, Individualität zu haben. Auch die Wiener Landschaft erhielt 1859 einen solchen Professor in Albert Zimmermann. Im allgemeinen wurde realistisch gemalt; ein Wort, das freilich alle paar Jahre einen anderen Sinn bekam. Der pragmatische, ja staatsrechtliche Inhalt nach belgischer Art trat immer mehr zurück,



Abb. 34. F. Dobiaschofsky: Faust und Gretchen.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

der kostümliche Flitter (im theaterfrohen Wien!) immer mehr hervor. Die alsbald eintretende politische Reaktion setzte auch den historischen Velleitäten einen Dämpfer auf. Vollends den tagesgeschichtlichen. Es kam vor, daß der sanfte Franz Dobiaschofsky (1818—1867), aus der zahmen Kupelwieserschule, im Kunstverein „Faust und Gretchen im 19. Jahrhundert“ ausstellen wollte, wo Faust als achtundvierziger Student mit Kalabreser und schwarzrotgoldener Schärpe dargestellt war; die Polizei schritt ein, und der Kalabreser mußte sich in einen hohen grauen Stadthut, die Schärpe aber in Luft verwandeln.

Die Hauptthätigkeit des historischen Trifoliums Blaas-Engerth-Wurzinger fällt übrigens in die Regierungszeit des Kaisers Franz Josef und wird zum Teil dort zu würdigen sein. Der Tiroler, durch seinen Lebenslauf Halbvenezianer, Karl (v.) Blaas (geb. Nauders 1815, gest. 1892) war eine tüchtige, etwas schwerfällige Natur von sehr gewinnendem Wesen, das sich auch seiner Selbstbiographie (Wien 1876) aufgeprägt hat. Er bespricht darin sein Leben und Arbeiten mit einer gewissen Naivetät; seine Kämpfe mit der Freskotechnik und andere Abenteuer. Er hatte zunächst „alle schönen Damen von Wien“ zu malen, was ihm aber schließlich „wie eine tägliche süße Speise vorkam“. Er rettete sich zum Fresko in die Kirche zu Söth, bei Budapest, welche Graf Stephan Károlyi in damaliger Gotik erbauen ließ. Er malte dort 6 Oelgemälde und 28 Fresken. Als Freskant konnte er sich dann in der Alt-Verchensfelder Kirche weiter üben, bis er in die Ruhmeshalle des Wiener Arsenalts gelangte. Da winkten ihm 45 Bilder, meist in der Kuppel, in Nischen aber vier große Schlachtenbilder, 40 Fuß lang und 20 Fuß hoch. Das alles hat er eigenhändig gemalt, in halbem Zwielicht, oft selbst tagüber bei Lampenlicht. Um lebendiger zu werden, machte er dazu keine Kartons, sondern kleine Oelbilder von voller Farbenkraft. Die „brillante koloristische Wirkung“, von der er im Buche spricht, hat er zwar nicht erreicht, ist im Gegenteil etwas schwer und trüb, aber es war doch eine kräftige That, die nur leider keine Nachfolge fand. Eduard von Engerth (geb. Pleß in Preußisch-Schlesien 1818, gest. 1897), in Rom gebildet, war Rubens Nachfolger als Direktor der Prager Akademie, dann (1865—1877) Professor der Historienmalerei in Wien und bis 1892 Direktor der kais. l. Galerie, als Nachfolger Erasmus Engerths. (Von ihm der dreibändige beschreibende Katalog der Sammlung; Wien, 1862—1886.) Er genoß alle äußeren Ehren, die ein Maler in Wien erreichen konnte. Er war auch eine starke Kraft. In der Alt-Verchensfelder Kirche malte er nach Führichs Kartons das Presbyterium aus. Das Bild auf dem Hochaltar hat über 60 Figuren, darunter 20 Fuß hohe. Und daran schließen sich noch 10 große Figurenscenen. Unter seinen Tafelbildern erregten 2 Manfredscenen Aufsehen: „Gefangennahme der Kinder Manfreds“ und „Karl von Anjou an Manfreds Leiche“. Am ersten lobte (1853) Cornelius Komposition und Charakteristik, fand aber die Malerei schlecht. „Vielzuviel Naturalistik und Glanz der Farbe“, überhaupt „realistische Aeußerlichkeiten“. In Prag malte er viel Porträts und fürst Carlos Auersperg bestellte sogar ein großes Tableau à la Winterhalter, mit den schönsten Damen des böhmischen Adels. In den Sechzigerjahren entstanden zwei Kolossalbilder, die im Ofner Königsschloß hängen: die 28 Fuß lange Scene: „Prinz Eugen sendet dem Kaiser die Botschaft vom Sieg bei Zenta“ (1860—1865) und die „Krönung Kaiser Franz Josefs zum König von Ungarn“ (1867—1870). Alle diese Bilder hatten ihren vollen Erfolg, obgleich selbst die kriegerischen immer mehr Paradescenen sind, aufgebaut aus zahllosen „naturwahr“ gegebenen Einzelheiten und bereits wieder konventionell, nämlich im Sinne militärischer Repräsentation. Engerth nahm auch sonst viel Einfluß auf das Wiener Kunstleben; sein Rat war mit bei allen künstlerischen Entscheidungen. Ein mehr akademisches Atelierleben führte der dritte Historiker, Karl Wurzinger (1817—1885). Ein Hausmeistersohn aus der Annagasse, in der sich die Akademie befand, verriet er früh sein Talent, war aber vor-

nehmlich Lehrnatur. Seine Schüler, die später verschiedene Wege einschlugen, sagen ihm nur Gutes nach. Sein Malerruf beruht seltsamerweise auf einem einzigen Bilde, an dem er noch in Rom sechs Jahre gemalt hat. „Kaiser Ferdinand II. weist die eingedrungenen protestantischen Bürger, die ihn zur Gewährung von Religionsfreiheit zwingen wollen, zurück“ (1619). Es ist eine in der österreichischen Kunst berühmte Scene. In neuerer Zeit hat Signund L'Allemand den „Eintritt der Dampierre-Kürassiere in die Hofburg“ gemalt, die damals dem bedrängten Kaiser unvermutet aus Krems zu Hilfe kamen. (Sie genießen dafür noch jetzt



Abb. 35. C. Wurzinger: Ferdinand II. weist die unter Führung Andreas Chouädels andringenden protest. Bürger von Wien mit ihrem Begehren um Unterzeichnung des Religionsfriedens zurück. Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

befondere Vorrechte). Das große Gewälde Wurzingers ist ein Hauptbild der modernen Abtheilung in der kaiserlichen Galerie. In fast überlebensgroßen Figuren von guter Charakteristik und klarer Anordnung, auch kräftiger Farbe, bringt es den Augenblick voll zur Geltung. Man sieht es jetzt sogar mit mehr Respekt an, als etwa in der Mafartzeit, wo man sich mehr auf das Geniale eingerichtet hatte. Es fehlt freilich die große ursprüngliche Eigennatur, die unter unseren Augen eine neue Welt erschafft. Bezeichnend genug, daß Wurzinger mit dem Seitenstück zu diesem Bilde: „Graf Starhemberg läßt sich verwundet auf die von den Türken bestürmte Eöwelbastei tragen“ nicht zu Ende kommen konnte. Er lebte einsam, nur seiner Schule und seiner ewig kranken Frau. In dieser Gruppe ist schließlich Fritz

L'Allemand zu nennen (geb. Hanau 1812, gest. 1866 an der Cholera). In der kais. Sammlung sieht man seine „Episode aus dem Treffen bei Znaim 1809“, deren Held Graf Leiningen ist, eine Scene von mehr Arrangement als malerischem Temperament. Im Revolutionskriege und in Schleswig-Holstein hatte er dann Gelegenheit, in höherem Auftrage den Krieg zu malen. Die Gefechte von Oberfeld, Oeversee, Veile fanden in ihm ihren treuen Chronisten. Desgleichen gelegentliche große Festmale in Schönbrunn (1862, 1864), die er im größten Maßstab mit aller Beherrschung des Details schilderte. Sein Andenken lebt auch als das einer lustigen Hauptperson der Wiener Künstlerfeste von damals, namentlich der tollen



Abb. 36. Fritz L'Allemand: Das Treffen von Znaim (1809).
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

Maifahrten auf den Kahlenberg. (Schäffer a. a. O.) Solchen gemütlichen Kollegen bewahrt die Wiener Künstlerschaft ein unverbrüchliches Andenken. So noch dem alten Friedrich Schilcher (1811—1881), dem „Pfarrer“ dieser Kahlenbergfeste, und dem noch älteren Josef Zürnich (1824—1902), diesem Uruwienener, der aus einem Genrebilde fendis herausgestiegen schien. Als Maler sind, nebenbei, diese beiden Letzten nicht recht zur Geltung gelangt. Von Schilcher hat die kais. Galerie einen recht guten Bacchantenkopf, und in einem Stiegenhause der Dumba'schen Wohnung malte er sogar einen Kinderreigen an die Decke. Zürnich war von Hause aus Tiermaler, ließ aber die Tiere in Ruhe und lag lieber dem Beruf eines überlebenden Altwieners ob.

Die romantische Seite der damaligen Malerei ruht, wie gesagt, auf Führich,

Steinle und Schwind. Es ist bemerkenswert, daß alle drei nicht etwa haltlose Wolkenschweber sind, sondern mit echt österreichischen Wurzeln im Nährboden des Lebens haften. Selbst Josef von Führich, der religiöse, ist voll Natur und liebwertter Menschlichkeit. Der freiwillige Hirtenknabe von Kratzau in Böhmen (geb. 1800) bleibt auch in seinen Himmeln ein gesunder Erdensohn. Er wird übrigens als einer der Hauptmaler der Franz Josefszeit noch an anderer Stelle zu behandeln sein. Er wurde 1852 Professor der Akademie und starb 1876. In seiner böhmisch- und römisch-romantischen Frühzeit zeichnete er noch Tieck und Goethe, malte Tassoscenen in der Villa Massimi, dieser römischen Wartburg der damaligen Jungdeutschen. Overbeck taufte ihn nazarenisch, aber in Wien kam er wieder mehr zu fleische. Die Ausmalung jener Altlerchensfelder Kirche (1854—61) wurde die monumentale That. Sie brachte ihm auch den Ritterstand. Führich war und blieb ein geistiger Brennpunkt in Wien, das Haupt einer kleinen Gemeinde, die freilich aussterben mußte. Aber selbst in dem makartisierten Wien blieb die Verehrung für ihn eine Ueberlieferung und seine schlichten Holzschnittfolgen oder radierten Werke behielten ihr Ansehen. Auch Eduard von Steinle (geb. Wien 1810, gest. Frankfurt 1886) ist nicht nur gläubiger Christ, sondern durch Phantasie und Humor der nächste Verwandte Schwinds. Seiner Wiener Jahre waren nicht viele. 1823—1826 an der Akademie, 1834 in Wien schon verheiratet und im Begriff sich anzufiedeln, befolgte er 1837 den Rat Alexander Hübners, des späteren Botschafters und noch späteren Weltreisenden, nach Frankfurt überzusiedeln. In Westdeutschland hat er sich schaffend reichlich ausgelebt*). Seine Beziehungen zu Wien wurden sehr locker. Er kam selten hin und selten sah man ihn auch auf den Ausstellungen (einmal die Parzivalbilder). Für die Notivkirche hat er das Glasfenster des Kaisers geschaffen. 1879 wurde er in den österreichischen Ritterstand erhoben. Moriz von Schwind (1804—1871) verließ Wien 1839, um in König Ludwig von Bayern und im Großherzog Karl Alexander von Weimar seine Mäcene zu finden. Aber seine lange Wiener Jugendzeit war sehr fruchtbar und Mitte der Sechzigerjahre konnte er wieder heimkehren, um seine Fresken in der neuen Hofoper zu malen. Davon später. Nach dem Tode Kupelwiesers wünschte man ihn an die Wiener Akademie zu bekommen. Die kaiserl. Galerie besitzt eines seiner herrlichsten Werke, den Melusinenzyklus (Aquarell) und den Karton zur Jagd der Diana, die als Kaminstück für Baron Stieglitz in Petersburg gemalt wurde. Sein österreichischer Adel ist vom Jahre 1855. In ganz denkwürdiger Weise hat die Schubertausstellung der Stadt Wien im Künstlerhause 1897 das Andenken dieses merkwürdigen Meisters wieder belebt. Er ist aus dieser Ausstellung größer und — jünger hervorgegangen. Es war eben die erste Zeit der Sezession und man sah überrascht, wie verwandt das neue Empfinden dem Schwindschen war.

Das gemütlich-geniale Jugendtreiben Schwinds und seiner Freunde, wie es sich in dieser Ausstellung widerspiegelte, giebt das echtste Bild des geistig geweckten Wienertums jener Biedermaierzeit. Schwinds Eltern besaßen das berühmte gebliebene

*) Ein Wiener Madonnen-Maler unsrer Zeit (Eduard Steinle). Von Constantin von Wurzbach. Wien 1879.

Haus „zum goldenen Mondschein“ bei der Karlskirche, das nun leider einer neu durchgebrochenen Gasse gewichen ist. Das war das Hauptquartier der Bande. Sie waren aber auch große Ausflügler vor dem Herrn. Zu Azenbrugg in Niederösterreich, an das Schuberts „Azenbrucker Tänze“ erinnern, gab es jährlich ein dreitägiges ländliches Fest für die Freunde. Wie oft haben Schwind und Kupel-

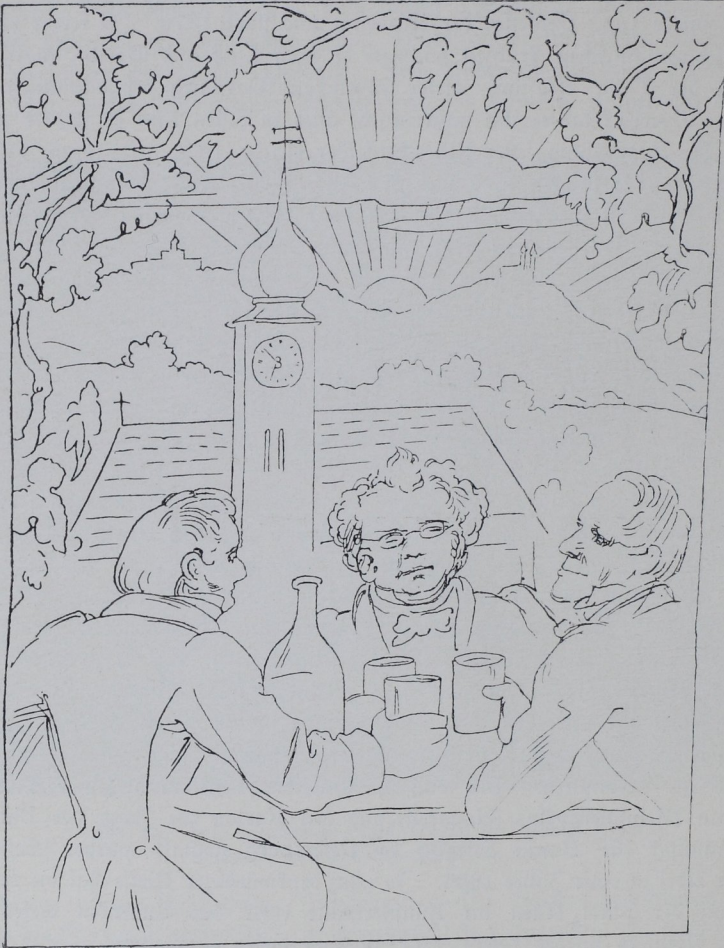


Abb. 37. M. v. Schwind: Lachner, Schubert und Bauernfeld in Grinzing. Federzeichnung.

wieser, sogar der Tiermaler Gauermann, diese „Landpartien“, wie man damals sagte, in Bleistift und Wasserfarben verewigt. Nikolaus Dumba besaß zwei von Kupelwieser. Das eine Aquarell zeigt die ganze Gesellschaft, Herren und Damen, auf einen ländlichen Wagen gepackt, unterwegs nach Azenbrugg, das andere eine halb musikalische, halb gesellschafts spielartige Scene mit allen den bekannten Figuren. Das waren die sogenannten „Schubertiaden“. Der Schubertbund besitzt zwei

Schwind'sche „Schubertabende bei Spaun“, eine Oelfskizze und die Photographie einer köstlichen Sepiazeichnung mit etwa dreißig Personen. Schwind wurde nicht müde, Schubert zu zeichnen. Wie oft hat er sein stumpfnasiges Profil hingeworfen; noch im Jahre 1871 in Kundmanns Atelier, um diesem Plastiker die genaue Stirnlinie für das Denkmal im Stadtpark zu geben. Wiederholt zeichnet er ihn am Klavier, den Schubertsänger Vogl begleitend. Diese Beiden waren unzertrennlich, auch auf ihren berühmten Wanderungen durch die umliegenden Provinzen, und so sind sie auch auf einem Blatte („Ziehen aus zu Kampf und Sieg“) karikiert. Noch in ganz anders gearteten Schwind'schen Szenen kommt Schubert häufig vor; so in der „Geschichte eines Liebespaares“, wo Schubert einem jungen Maler ein Mädchen zeigt, das in einem Forsthaufe am Klavier sitzt; in der Schlussscene befindet sich Schwind selbst unter den Hochzeitsgästen. Diesen Freundschaften ist es zu danken, daß Schubert der am gründlichsten durchporträtierte Musikheld ist. Schwind hat ihn in allen Lebensaltern gezeichnet, allein und in Gesellschaft. Und die anderen Freunde auch, alle mit merkwürdiger Gewandtheit in wenigen dünnen Bleistiftstrichen, mit einem Nichts von Schattierung, auf das Blatt gesetzt; darunter Grillparzer, Raimund, Bauernfeld. Manchmal kritzelt er mehrere solche Porträtskizzen auf einen Bogen, wie die Feder laufen will. Ein wichtiger Porträtist Schuberts war noch Wilh. Aug. Rieder (1796—1880), ein in vielen Sätteln Gerechter, später Kustos am Belvedere. Sein kräftiges, nach der Natur gemaltes Aquarell, das den Komponisten im langen Rocke sitzend, den Arm über die Rücklehne herabhängend, im Dreiviertelprofil zeigt, ist das ganze Schubertdenkmal. So hat ihn Rieder auch lithographiert und Passini gestochen. Eine ungemein plastisch modellierte Zeichnung Kupelwiesers, aus dessen Nachlaß, zeigt Schubert en face, mit Brille. Ein angeblich Daffinger'sches Aquarell giebt die feine, rosige Blondheit des Kopfes wieder.



Abb. 38. Das Agenbrucker fest. Radierung nach J. v. Schöber und M. v. Schwind.



Abb. 39. Moriz von Schwind. (Nach Lenbach.)

beiden „Altwiener“ Maler Ranftl und Danhauser waren, die dem lebenden Beethoven die bekannte Gipsmaske abnahmen.)

Angesichts dieser Schwindausstellung in der Schubertausstellung schrieb ich einen Aufsatz, in dem sich die Parallele zweier Zeiten und Zeitgeister so unmittelbar ausdrückt, daß er hier eingeschaltet sein mag:

„Selten ist das Wiener Publikum so zahlreich nach dem Künstlerhause gepilgert, wie jetzt. Die Schubert-Ausstellung ist ja eine Art Ausgrabung von Altwien, der allzeit gemüthlichen Großmutter Neuwiens. Und man hat Schubert zwischen seine beiden Unzertrennlichen: die Maler Moriz v. Schwind und Leopold Kupelwieser gestellt und diesen noch den Genremaler des Vormärz, Pepi Danhauser (wie er sich gelegentlich unterschrieb) beigeßelt. So ist neben den Schubertiana noch eine Altwiener Bildergalerie, viele Hundert Nummern stark,

Die Büsten Schuberts sind weit geringer, die meisten sehr stilisirt, ins Bedeutsame gezogen, die Stirn gern gedankenvoll aufgetrieben. Bei der Ausgrabung der Leiche am 15. Oktober 1863 wurde von den Aerzten im Gegentheil eine „merkwürdige, fast weibliche Organisation“ des Schädels festgestellt. Die von Arnold begonnene und von Franz Dialler vollendete Bronzebüste vom Währinger Grabmal beruht auf einer Zeichnung des Freundes Schober, dem der Architekt Förster half. Sie giebt alles kurzstämmig, ins Kugelrunde gehend und gar nicht bedeutend. Man sieht ihr offenbar die „vielen Köche“ an, denn der Kupelwieser-Schwindsche Kopf ist denn doch kein Spießbürger vom Himmelfortgrund. (Nebenher mag es den Leser interessieren zu erfahren, daß es die



Abb. 40. M. v. Schwind: Schubert.

zusammengekommen. Man hat lange nichts so Erquickliches gesehen, obgleich ja die Malerei sich seither um ihre Achse gedreht hat. Damals war sie eine Stubenkunst, heute sucht sie die freie Luft. Damals arbeitete man nach dem gestellten Modell, heute hascht man die lebendige Bewegung, die sich unbeachtet glaubt. Damals malte man im herkömmlichen Atelierlicht, nach einer unveränderlichen Palette, welche die alten Holländer am Ende des siebzehnten Jahrhunderts ein für allemal aufgesetzt hatten, heute



Abb. 41. M. v. Schwind: Le chat noir. (Joachim gewidmet.)

sucht man die Farbe des Tages in ihren wechselnden Stimmungen und giebt sie, wie man sie selber sieht oder sehen möchte, oder wie man sie sich vorträumt. Der moderne Mensch und berufsmäßige Sezessionist möchte von vornherein glauben, daß er, auf die jetzige „malerische“ Malerei eingeschossen, jene guten Altwiener weit überlebt hat; aber wenn er nur erst unter sie getreten ist, merkt er, daß sie ihm gefallen, ja imponieren.

„Wenn Schwind nicht das Unglück gehabt hätte in der entfärbten Schubertzeit geboren zu werden und dann in die ölscheue deutsche Kartonzeit der Cornelius



Abb. 42. M. v. Schwind: Das Wiederfinden (aus der Schönen Melusine).
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

und Kaulbach hineinzuwachsen, so wäre er heute der Führer der Sezessionisten. Diese haben, nach einer Epoche des trockenen Realismus, die Poesie wieder in die Natur eingelassen, allerdings mittelst der modernen, bis ins Sensitive durchgestuften Farbe. Dieser Mittel konnte Schwind seinerzeit nicht Herr sein, denn sie waren noch nicht nach Mitteleuropa gelangt, und wie der Haß eines Farbenproletariats gegen die Farbenkapitalisten klingt es, wenn er, von der ersten Pariser Weltausstellung zurückgekehrt, erst recht schrieb, er wolle „mit der zuwideren Delmalerei abschließen und zu einem anderen Material greifen“. Was hatte er auch sogar in Paris an der Tagesordnung gesehen? Delaroche, den Pariser Piloty; Kostümfetzen in theatralischer Beleuchtung, auf das äußerlich Brillante und Paffmachende hin nachgeahmt. In München war er dann Professor neben Piloty, der die junge Generation gar geschickt zur neuen augentäuschenden Wahrfarbigkeit abrichtete, allein er sah das oberflächliche Blendwerk daran und stürzte sich nun ganz in die Wasserfarbe, gegen den Strom, um seine herrliche „Melusine“ zu schaffen.

„Aber in jedem anderen Betracht war er ein Künstler nach dem heutigen Herzen. Für die Ausstellung hat man seine Hauptwerke gar mühsam in großer Vollständigkeit zusammengestellt, von „Ritter Kurts Brautfahrt“ angefangen, die er Ende der dreißiger Jahre noch in Rom malte („Ich seh' mir den Michelangelo an und male den Ritter Kurt weiter“) bis zur „Melusine“, der letzten jener Schöpfungen, die er „eine lange Geschichte“ zu nennen pflegte, weil sie ganze Szenenreihen mit allerlei schmückend-verbindendem Zwischenwerk bildeten. Der Freiherr von und zu Frankenstein auf Schloß Allstadt in Bayern hat zum ersten Mal das „Aschenbrödel“ dargeliehen, im Original die ganze Wand voll. Zu den „Sieben Raben“ und der „Melusine“ sind eine Menge Studien und Varianten ausgestellt, zu den Wartburg-Fresken sämtliche Farbenskizzen. Die gewaltigen Delbilder: der „Sängerkrieg“ aus Frankfurt und der „Vater Rhein“ aus Berlin und viele



Abb. 43. M. v. Schwind: Die Poesie (an der Gartenthüre Eduard Mörikes in Kleversulzbach, von dessen Kindern begrüßt).

Dutzende kleiner Welszenen, namentlich aus den köstlichen „Reisebildern“, auch die große „Symphonie“, die verschiedenen „Kübezahle“ und schließlich eine Lawine von Zeichnungen, Stichen und Aquarellen persönlichen Bezuges schließen sich gleichsam biographisch zusammen. Mit Rührung merkt man immer mehr, daß Schwind, der doch hauptsächlich Märchenmaler war, diese Märchen thatsächlich erlebt hatte. Vor allem sind ihm seine Hauptwerke schon in früher Jugend aufgegangen, in jener „Burg Schwindien“ (dem Schwindschen Familienhause „zum Mondschein“ auf der Wieden), wo er und Schubert ihre respektiven Erkönige schufen und der eine die Balladen, Märchen und Volkslieder illustrierte, die der andere komponierte. Sie sind ihm dann durch Jahrzehnte innerlich nachgegangen, bis sie bei günstiger Gelegenheit in dauernde Gestalt gebannt waren. Erst die zahlreichen Skizzen, Studien, Vorversuche in dieser Ausstellung lassen erkennen, wie sehr diese Phantasiegebilde sein thatsächliches Erlebnis geworden waren.

„Aber das Erlebnis ging bei ihm noch viel weiter. Graf Schack sagt von ihm mit Recht: „Selbst Szenen des gewöhnlichen Lebens weiß Schwind in die lauterste Poesie zu verwandeln.“ Oder vielmehr, für Schwind waren Leben und Poesie untrennbar von einander durchdrungen. Dieser kurzstämmige Kraftmensch von süddeutscher Verbheit hatte, gerade wie der rundlich zerquollene Schubert (scherzweise „Schwanmerl“ genannt), eine ganze formatwidrige Poesie im Leibe. Er war ein begeisterter Romantiker, schon weil es auf diesem weltfernen Gebiet keine Zensur zu fürchten gab. In der Welt Tiecks und Brentanos, wo „des Knaben Wunderhorn“ erklang, im Mittelalter des „Grafen von Gleichen“ und der thüringischen Landgrafen durfte man frei phantasieren. Zu Schwinds Zeit war jeder Künstler Romantiker, wenn er nicht Epigone sein wollte, und der Volkssohn Schwind haßte den „Deklamator“ Schiller, ja, er liebte selbst Goethe nur in seinen Jugendwerken. Er war Volk und malte das Volkslied, das ungekämmt wie das in Dresden und Frankfurt friesierte. Man darf wohl sagen, daß er alle seine Märchen selbst erlebt hat, an sich oder an seinen Freunden. Er hat sie auch alle, so ungefähr, im bürgerlichen wie im sagenhaften Gewande gemalt. Viele solcher Bilder hängen da. „Die Schifferin“ z. B. stellt die Baronesse Marie Spaun auf dem Gmundner See vor, aufrecht im Kahne stehend, unter dem Vollmond, der durch dunkle Wolkenbrocken abgedämpft ist. Das märchenhafte Mondweben, in dem die Gestalt dahinschwebt, ist (in Oelfarbe!) unmachahmlich gut gegeben; kein moderner Maler träfe es besser. Aber wie wenig ist daran zu ändern, und die Komtesse taucht als Nixe in den See hinab, um auf einem anderen Bilde („Mittag“) venusgleich wieder im Sonnenschein aufzutauchen. Bald ist es wieder sein Freund, der Maler Binder, der im Wald von einer jungen Dame belauscht wird; sie sitzt nächstens wohl als spinnende Waldfrau in einem hohlen Baum. Emanuel Geibel giebt der Luise Kugler im Wald eine Blume, wie der Königssohn dem Schäfermädchen, das übrigens gewiß auch etwas Verwünschenes ist. Die Herzogin von Orléans steigt auf sein Malgerüst und malt ihm eigenhändig eine Blume in sein Bild hinein; solches thaten früher die Feen, wenn auch in weniger Toilette. Zum Andenken daran ließ Schwind sein nächstes Töchterchen Helene taufen. Und wer kennt nicht das entzückende Bildchen: „Morgensstunde“ in der Galerie Schack?

(Hier ist jetzt eine Wiederholung davon, aus dem Besitz des Justizrats Dr. Jakob Siebert in Frankfurt, eines Schwiegersohns von Schwind, ausgestellt.) Es zeigt Schwinds Tochter, im weißen Nachtgewand am Fenster ihres Schlafzimmers stehend, wie sie eben das Bett verlassen und nach dem Himmel schaut. Das könnte ebenso gut eine Scene aus „Aschenbrödel“ sein, welcher Märchencyclus unter demselben Dache gemalt wurde, wo dieses Schlafstübchen war, nämlich in Schwinds Landhäuschen „Tannecke“ am Starnberger See. Schwind besinnt sich auch keinen Augenblick, mitten unter Mörikes Kinder ins Pfarrhaus zu Cleversulzbach eine überlebensgroße Fee eintreten zu lassen. Und andererseits wieder macht er sich mit allen seinen Freunden persönlich auf, und sie mischen sich in ihrer eigenen Haut und Tracht unter das Völkchen der gemalten Legenden und Märchen. Es ist eine ähnliche Mischung von Wahrheit und Dichtung, wie die mythologischen Bilder Böcklins und Stucks.

„Dank diesem Strohen von persönlichem Leben sind Schwinds Märchenbilder nichts weniger als veraltet. Sie haben vielmehr den ganzen Realismus überdauert, nicht minder lebenskräftig als Menzels Wahrheitsbilder, deren süddeutsche Antipoden sie sind. Das ist, weil beide voll Natur sind. Schwind war Naturschwärmer, wie alle seine Wiener Jugendfreunde. In wie vielen „Reisebildern“ hat er dies bekundet. Eines derselben, aus Bauernfelds Nachlaß, zeigt Schwind und Bauernfeld auf einer Landpartie, in der grünen Landkutsche zwischen niederösterreichischen Pappelreihen dahinfahrend. Wie viele solche Scenen hat er gemalt! Ein ganzer Cyclus früher Lithographien stellt die Kletterkünste dar, zu denen man auf dem Leopoldsberg gezwungen war. Ein Reisebild zeigt ihn und Cornelius, wie zwei Wanderhurschen gekleidet, angesichts der fernen Peterskuppel. Das „Wandern“ lag damals in der deutschen Luft und der Wienerwald war die Hochschule dieser Kunst. Schubert besang es, Schwind malte es. Auch war kein anderer in der deutschen Natur zu Hause, so wie er. Zu Schack sagte er einst wörtlich, er glaube der Einzige zu sein, der einen Wald malen könne. Die Eiche besonders, diesen gotischen Baum, dessen Astwerk ein förmliches Maßwerk ist und dessen Laub noch in Stein gehauen sich wie lebendig kräuselt. Der Wald lehrte Schwind auch das Hell dunkel; es ist erstaunlich für jene Zeit, wie er das Lauschige der Dämmerung zu geben weiß. Wie denn überhaupt die Natur ihn sogar zum Koloristen gemacht hat. Gewisse farbige Erscheinungen, z. B. die „blaue“ Nacht, trifft er sehr malerisch. Da ist ein Bildchen: „Diana und Endymion“, Diana kreisförmig von ihrem mondweißen Schleier umwallt; das kann sich unter allen Modernen sehen lassen. Wie gesagt, Schwind steht heute größer da als je, denn er hat sogar die Zeit besiegt. Unbeirrbar ist er seinen Weg gegangen trotz aller verführerischen Malmoden. Selbst dem Kunstkönig Ludwig I. parierte er nicht, z. B. wenn dieser ihn bestimmen wollte, daß er den „Vater Rhein“ auf keiner Geige, sondern auf einer griechischen Lyra solle musizieren lassen. „Dann bin ich selber auch ein Grieche,“ sagte Schwind und sein Flußgott geigte weiter.

„Der andere Schubertfreund, Leopold Kupelwieser (1796—1862), erscheint heute weniger lebendig. Er war (1823—1825) in Rom ein Nazarener geworden, wie Oberbeck und Genossen; dann malte er in Wien Kirchenbilder. Der Hof unter-

stützte ihn und bestellte in den dreißiger Jahren sogar einen Bildercyclus zu Klopstocks „Messias“ (jetzt im Besitz der Erzherzogin Maria Theresia). Die Kaiserin Karolina Augusta ließ von ihm zwei Erinnerungsbilder an ihren Gemahl Kaiser Franz malen. Auf dem einen kniet der Kaiser vor der Madonna; das andere, im Kabinetsformat, stellt ihn im vollen kaiserlichen Ornat mit Krone und Scepter dar, ein ungewöhnlich kräftig und sorgfältig gemaltes Privatissimum. Ganz lebendig wird auch Kupelwieser, wenn er sich direkt mit dem Leben berührt, so in seinen Porträts. Sehr interessant ist z. B. eine kleine Bleistiftstudie nach der Natur, aus dem Jahre 1853, die den jugendlichen Kaiser Franz Josef darstellt, in Dreiviertelprofil, das Haupt etwas gesenkt, denn die Studie war für das Bild: „Der Tod Schwarzenbergs“ bestimmt. Noch jetzt ist die Ähnlichkeit überraschend. Von Kupelwieser sind sogar Ladenschilder in der guten Altwiener Art ausgestellt: „Die schöne Schäferin“ und „Die Heilung des Tobias“, letztere von der Waldheimschen Apotheke. Heute würde ein „akademischer Maler“ dergleichen tief unter seiner Würde erachten.

„Einer der größten Säle ist mit Bildern Josef Danhausers gefüllt, dieses Wiener Englishman von Anno dazumal, dessen beste Sachen heute unter Glas den Eindruck machen, als wären sie tiefstönige englische Aquarelle von gestern oder vorgestern. Danhauser (1805—1845) war der Schützling Pyrkers, der als Patriarch von Venedig den Jüngling zu Tizian und Veronese einlud und ihn später, als Erzbischof von Erlau, das Hauptaltarbild für den dortigen neuen Dom malen ließ. Er ging übrigens weltlich von den holländischen Kabinetsmalern aus. Diese glatten Kleinmeister, mit ihrer sauberen und sachlichen Durchführung des Alltäglichen, das sie aus großen Massen eines bräunlich-grauen Halbdunkels herausarbeiteten, wurden für ihn vorbildlich. Nachdem er zuerst in dem kühleren Grau des Teniers komische Atelier-scenen gemalt hatte, wandte er sich der wärmeren braunen Skala zu. Gerard Dou, gelegentlich sogar Rembrandt, ist sein Muster; dieser Großmeister freilich muß sich eine minutös vertreibende Glättung gefallen lassen. Auch Van der Meer und Mieris klingen an. Man liebte damals diese glatten Tafeln, auf denen so viel erzählt und so genau, Zug für Zug beschrieben wurde. Der dunkle Ton, obgleich er größtenteils dem Gelbwerden des Firnisses zu danken war, wurde gewissenhaft nachgeahmt. Manches dieser Bilder ist übrigens vortrefflich, z. B. eine Großmutter aus dem Jahre 1843 (Baron Hermann Königswarter). Im vollen Mannesalter jedoch, um 1839, wurde der Künstler selbständiger und wienerischer. Ein Engländer, David Wilkie, wies ihm den Weg. Die allbekanntesten, durch Lithographien und Stiche weithin gelangten Scenen: „Der Prasser“, „Die Klostersuppe“, „Die Testamentseröffnung“, „Der Augenarzt“ (auch ein Theaterstück hieß damals so), „Die Schachpartie“ u. s. w. schlugen einen lokaleren Ton an. Sie machten Danhauser zum unerreichten Darsteller des Wiener Mittelstandes in seiner Wohlhabigkeit und bürgerlichen Eleganz. Er beherrschte wie kein zweiter die Welt der Vankinghosen und der Frisuren à la girafe, mit denen jeder ausah wie Napoleon III. in Arenaberg oder wie der Prinzgemahl von England. Hier wie in den späteren Kinderscenen griffen er und Wilkie oft zu den nämlichen Stoffen. Uebrigens hatte auch Wilkie seinen Weg über die Holländer genommen und z. B. 1823 mit Freude eines

seiner Bilder in München unter die alten Holländer gehängt gesehen, zu denen es völlig gepaßt habe. Danhauser ist leider nur 40 Jahre alt geworden. Seine letzte, gleichfalls ausgestellte Arbeit ist eine Skizze der Kirche St. Ulrich, mit sterbender Hand am 22. April 1845 gemalt. Er hätte sonst ein Lebenswerk von internationaler Geltung hinterlassen. Er war weit temperamentvoller als Wilkie, der übrigens stets nur in Krankheitspausen schuf, und auch viel koloristischer. Wo die blasstönigen Wiener Kostüme hinzukommen, erinnert er etwas an Gabriel Max. Er ist übrigens seinen Zeitgenossen weit voraus in einem flimmerigen Silberton, den er in etlichen Bildern



Abb. 44. Josef Danhauser. Selbstbildnis.
(Handzeichnung in der Albertina.)

(„Testamentseröffnung“, „Mutterfreude“) über seine Szenen legt und das namentlich sein Fleisch ganz modern erscheinen läßt. Auch der elegante Schwung seiner Pinselführung stellte ihn weit über die Wiener Kollegen; er hatte das Zeug für die große Welt von London und Paris. Nur gegen die derbe Urwüchsigkeit Waldmüllers kam er nicht auf. Sein Saal in der Ausstellung ist nun sehr gut besucht. Er ist noch immer ein Liebling der Wiener. Auch befinden sich viele seiner besten Bilder noch immer in Bürgerfamilien zerstreut, als vertraute Hausmöbel. Seltsamerweise ist gerade die Kritik bisher Danhauser nicht in vollem Maße gerecht geworden. Die biederländische Moral seiner Szenen hat ihm geschadet, während seine malerische Trefflichkeit nicht hinreichend begriffen wurde.“

Seiner Zeit wollte man sogar bemerken, daß er nachdunkle. Jetzt sehen seine großen Familienszenen unter der schützenden Glasscheibe wie vortreffliche Engländer aus. Zu entschuldigen ist jedenfalls, daß sein Fresko am äußeren Chorabschluß der Stefanskirche („Die Seelen im Fegfeuer“) dem Wetter nicht getroßt hat. Es ist durch Groll erneuert. Gelegentlich rächte sich Danhauser an seinen Kritikern, so in dem bissigen Bilde: „Die Rezensenten“, wo drei Köter, deren einer die Züge Saphirs trägt, seine Bilder zersetzen. Die Künstler begannen damals Mut zu bekommen. Bauernfeld brachte 1836 Saphir und Bäuerle, die beiden Popanze aller

Schaffenden, sogar porträtähnlich auf die Bühne, im Lustspiel: „Der litterarische Salon“, das freilich alsbald wieder verboten wurde. Und in „Bürgerlich und romantisch“ ist der Lohnlakai Unruh eine Karikatur Saphirs. Dem armen Danhauser ist übrigens seine Künstlerrache nicht sonderlich bekommen. Eine Art Schüler



21bb. 45. Josef Danhauser: Brennweinbühne.

oder doch begabter Nachempfänger ist dem Künstler in Eduard Ritter (1808—1853) erwachsen, der in Bildern wie: „Der franke Musikus“ viel lokale Heiterkeit zeigt, malerisch allerdings nicht recht aufkommt.

Und damit wären wir bei dem erquicklichsten Kapitel dieses halben Jahr-

hundreds österreichischer Kunst angelangt. Bei dem bürgerlichen Sittenbilde des sogenannten Vormärz oder der eigentlichen „guten alten Zeit“, an die der Wiener zunächst denkt, wenn er „Alt Wien“ sagt. Auch dieser Umschlag vom Klassizistischen zum Bürgerlichen war eine Art romantisches Abenteuer. Das Märchen von „Hans Wiener auf der Suche nach sich selbst“. Die dreißiger und vierziger Jahre brachten ja tatsächlich eine neue Romangattung auf, die man den Suchroman nennen könnte. Reybauds „Jérôme Paturot à la recherche de la meilleure des républiques“, derselbe „à la recherche d'une position sociale“, Marryats „Japhet, der seinen Vater sucht“ u. s. w. Es ist eine ganze Litteratur dieser Art entstanden. Und nun sehe man, wie diese jungen Akademiker anfangs nur so verstoßen, wenn



Abb. 46. Josef Danhauser: Der Prasser.
Original in der kais. Gemäldegalerie in Wien.

die Herren Malgelehrten just nicht aufpassen, über die Schwelle der Schule schlüpfen und sich von der fröhlichen Brandung des Lebens bespülen lassen. Und wie dann die Welle einmal stärker daherkommt und sie hinausreißt in die funkelnden, ewig beweglichen Breiten. Sie denken unterzugehen im Wogengewühl und machen erstaunt die Entdeckung, daß sie schwimmen können, ja, daß sie eigentlich von ihrer Wiener Natur gar niemals für die Existenz im Trockenen des Schulsaals bestimmt gewesen, sondern nun erst in ihr eigentliches Element gelangt waren. Und da folgt nun Entdeckung auf Entdeckung. Die Welt war also nicht, wie man ihnen gesagt, mit verstorbenen Heroen und niegeborenen Personifikationen bevölkert. Die menschliche Gesellschaft beruhte nicht, wie sie für die Prüfung gelernt, auf mythologischen Ueberlieferungen. Die Natur bewegte sich keineswegs, so hübsch paragrafenweise, nach dem Organisationsstatut der Akademie. Die Leute liefen im Gegenteil

möglichst lebendig in allen Straßen umher. Selbst die gebildetsten Schuster nähten keine allegorischen Stiefel; jedermann war etwas und niemand stellte etwas dar; die heillossten Verbrechen, z. B. Farbe, Bewegung, Licht, wurden am hellen Tage allüberall ungeahndet verübt; die Behörden kümmerten sich nicht im geringsten



215b. 47. J. Danhauser: Das Konzert (Bianthöfen).

darum, ob die Steuerzahler auch hübsche dreieckige Gruppen bildeten; kurz und gut, die Schule war nichts, das Leben alles. Ein Märchen von Schwind.

Je ärger der Terrorismus des Steifleinsens gewesen, desto größer war die Passion, mit der sich das junge Malervolk nun mitten ins Wiener Leben stürzte. An Elementen zu freiheitlicher Entwicklung des Kunstlebens fehlte es noch weniger als draußen in Deutschland. Der süddeutsche Stamm brauchte nur auf sich selbst

zurückzugehen, um in seinem munter beweglichen Naturell, seiner harmlosen Lebensfröhlichkeit eine ethische und ästhetische Rettung zu finden. So standen sie denn auf und rührten wacker die Hände, die Schindler, Ranftl, Jendi, Danhauser, Gauermann, Eybl und Waldmüller. Daß ihnen der höchste Wurf gleichwohl nicht sofort gelang, liegt in der Natur der Sache. Verlernen und vergessen war ihre erste und schwerste Arbeit. Gedächtnis und Gewöhnung sind aber gewaltige und heimtückische Kräfte. Es giebt kein Kommandowort: „Vergiß!“ Je energischer du dir vornimmst, etwas zu vergessen, desto sicherer geht es dir nach bis an den Rand des Lebens, immer gegenwärtig, unausrottbar. Das Wiener Sittenbild dieser Zeit beweist es klar genug. So frisch und unternehmend seine Talente waren, sie frankten noch lange an den klassischen Erbübeln. Der einzige Waldmüller in seiner Unbändigkeit wurde die leidige Leisetreteri jener Schule ganz los. Ein Glück noch, daß es der Akademie nie eingefallen war, den Besuch des Belvedere zu untersagen, nachdem es 1808, nach langer Unzugänglichkeit, wieder geöffnet worden. Da gingen die ratlosen jungen Leute hin und fragten bei den braven alten Holländern an, die ihnen genau so viel sagten, als jeder eben begreifen wollte. Da lernten sie die Punkte kennen, an denen sich leicht ins volle bunte Volksleben hinabtauchen ließ und die Perlen des Volksgemüts in stillem, nicht zu tiefem Wasser reichlicher lagern. Da strebten sie auch mit aller Macht des Talentcs nach der Berichtigung ihrer technischen Mittel und warfen die vom akademischen Punzierungsamt ausgegebenen Maße und Gewichte über Bord. Welchen Kampf hat es dieses Geschlecht nur gekostet, den Weg zur Farbe zurückzufinden, und wie weit bleibt selbst sein weit vorgeschobener Posten Amerling vom eigentlichen Ziele. Wie viel wird in der neuen, unabhängigen Technik getastet und versucht, um die süßliche Schaltheit der Vorgänger abzustreifen und eine weniger theoretische Weise zu gewinnen. Von allen Seiten macht man sich an die Wirklichkeit heran und strebt mit Verlaub nach einem gewissen Realismus. Die einen (wie Danhauser) klammern sich hoffnungsvoll an das Hell Dunkel der Alten und tauschen wohl gar mit der Zeit die aus Lokalfarben sprühende Frische des Erscheinens gegen eine allgemeine Brühe ein („Zu viel Einbrenn“, sagte Schwind auf solche Malart); andere (wie Eybl) berauschen sich im ungewohnten Detail und geben sich der Wonne, ihm nachgehen zu dürfen, mit förmlich verliebter Liebe hin. Ihre äußerst saubere, mikroskopisch zeichnende und bis in endlose Feinheiten hinein lasierende Manier ist die legitime Tochter der vorhergegangenen Miniatur- und namentlich Dosenmalerei, die hier mit höheren Zwecken zu wachsen versucht.

Die Wahl der Stoffe und die Art ihrer Auffassung kennzeichnen aufs genaueste die sozialen und politischen Verhältnisse der Zeit. Die Gesellschaft ist streng nach Ständen geschieden und jedes Individuum hat seine angewiesene Rubrik, über die es auch nicht mit seinen Gedanken hinaus soll. Die Maler sind bürgerlicher Herkunft, folglich wird auch das Sittenbild überwiegend bürgerlich. Das Leben des kleinen Mannes ist sein Hauptvorwurf; seine Heirat und was damit zusammenhängt stellt den Gipfel des Glückes vor; der Todesfall ist die düstere Kehrseite der Medaille. Zwischen diesen beiden Polen ist noch eine bescheidene Anzahl von Katastrophen zum Guten oder Schlimmen möglich; Krankheit und Genesung,



Das Mädchen aus der Feinwelt, oder der Bauer als Millionär
 Zauberspiel von Raimund.
Die Jugend. Alles hat man in der Welt! Jugend bringt man nicht, kein Geld. Verdienen kann, Verdienen kann, Man ist nur ganz nicht böse sagen!

Abb. 48.

(Aus dem Besitze der Buchhandlung Gilhofer & Ranschburg in Wien.)

Steuerebefreiung, Erbschaften, Onkel aus Amerika u. dgl. Es ist ein ganz enger und gewöhnlicher Lebenskreis, dessen Idealisierungsbedürfnis durch die damals maßgebende Art von Sentimentalität befriedigt wird. Etwas Empfindsamkeit, aber mehr bürgerliche als romantische, bildet immer die Beleuchtung von innen heraus, die poetische Verklärung bei diesen Darstellungen. Es weht in ihnen der Duft von Großmamas Potpourri, der halb an vergängliche Blumen, halb an unvergänglichen Kamillenthee erinnert; genau dieselben Sachen stehen gedruckt in den gleichzeitigen Taschenbüchern, deren verschossene Noiré-Einbände und verblichener Goldschnitt zu den stolzeften Erinnerungen unserer Kindheit gehören. Ein weiterer Charakterzug dieser Kunst ist das Vorherrschen des epischen Elements, das immer auf eine naivere Stufe des Künstlers wie des Publikums deutet. Man läßt sich für sein Leben gern etwas erzählen, sei es eine erbauliche lehrende Geschichte oder eine heitere Anekdote. Danhausers „Testamentseröffnung“ spricht den ganzen Charakter dieser Gattung aus; da sieht man auch, wie „die Moral von der Geschichte“ immer deutlich obenauf liegen muß, ganz wie in den Familienschauspielen des damaligen Theaters — Raimunds „Verschwender“ ohne Fee Chérifane — und in den Erzählungen der jährlich eintreffenden Auroren, Idunen und Libuffen. Dieses bürgerliche Sittlichkeitsbewußtsein paart sich mit dem unbedingten Respekt vor Ordnung und Gesetz, d. i. vor hoher Obrigkeit in jeglicher Form, bis zum Grundwächter hinab. Der Maler darf nie vergessen, daß auch er vor allem und jedem loyaler Unterthan ist, und die Wohlgesinntheit im Sinne des Polizeistaates ist daher ein weiteres Hauptkennzeichen seines künstlerischen Schaffens. Mit Vorliebe wird darum



Die falsche Prima-Donna in Strähwinkel
Original: Pöhl von Adolf Bäuerle

(Schluß) Scene des ersten Aktes (König auf der Leiter stehend) Vivat Trompeten und Schußsal!

Lith. v. Schönerer, Wien, 1847.

Abb. 49.

(Aus dem Besitze der Buchhandlung Gilhofer & Ranschburg in Wien.)

vor allem das dynastische Gefühl gepflegt; genrehafte Szenen aus dem öffentlichen und privaten Leben der Herrschenden werden mit Vorliebe behandelt, wozu besonders die eigentümliche Ausprägung des österreichischen Charakters zum patriarchalisch-treuerherzigen Typus in der Person des Kaisers Franz Anlaß giebt. Das militärische Leben vom Rekruten bis zum Invaliden bietet dem malenden Bürger eines ausgesprochenen Militärstaates endlosen Stoff und man könnte für Wien von einem Deutschmeistergeist in der Malerei sprechen. Die Beziehungen des Volkes zu der administrativen und der geistlichen Obrigkeit schließen endlich den Kreis der Wiener Sittenmalerei, indem diese dem Beamtenstaate und dem katholischen Staate jener Zeit auch ihrerseits den schuldigen Tribut entrichten muß. Ist nun aber diese Kunst, vermöge des Lebens, in dem sie wurzelt, mannigfach durch geistige Fesseln und unkünstlerische Einflüsse beschränkt, so machen sich trotzdem die liebenswürdigen Seiten des Wiener Naturells in ihr auf das anziehendste geltend. Es ist eine grundheitere, ehrliche, wohlwollende, lebende und lebenlassende Welt, die sich in ihr spiegelt, ein Leben, das sich am besten von der leichten Seite nehmen läßt, überall fröhliches Blut, heller Sonnenschein, Anregung ohne Aufregung, Freude am kleinen und unbedenklicher Verzicht auf größeres, schwer oder garnicht zu erreichendes, . . . ewig dreht sich am Herde der Spieß . . . schöne blaue Donau . . . Wein, Weib und Gesang . . . u. s. w. u. s. w.

Wenn Danhauser mehr das elegante Wiener Leben schilderte, immerhin mit der heilsamen Tendenz, etwaiger „Prasserei“ die Not des armen Mannes gegenüberzustellen, kümmernten sich andere mehr um den kleinen Mann. So vor allem

der urwüchsigc Peter Fendi (1796—1842) in seinen so gutherzigen, aber auch so gut gemalten Bildern. Die Antikensammlung des Augenarztes Barth, der auch den (nach München verklopften) Ilioneus besaß, weckte seine Seele. Die Niederländer des Grafen Lamberg, der dann seine Galerie der Akademie der bildenden Künste vermachte, erzogen ihm Aug' und Hand. Ihr säuberliches Zeichnen und Malen, ihre schummrige Stubenluft eignete er sich an; ihren Humor hatte er ohnehin und dazu eine gewisse menschenfreundliche Liebenswürdigkeit. Manche seiner Bildchen sind auserlesene Kabinettstücke. Auf der Jubiläumsausstellung

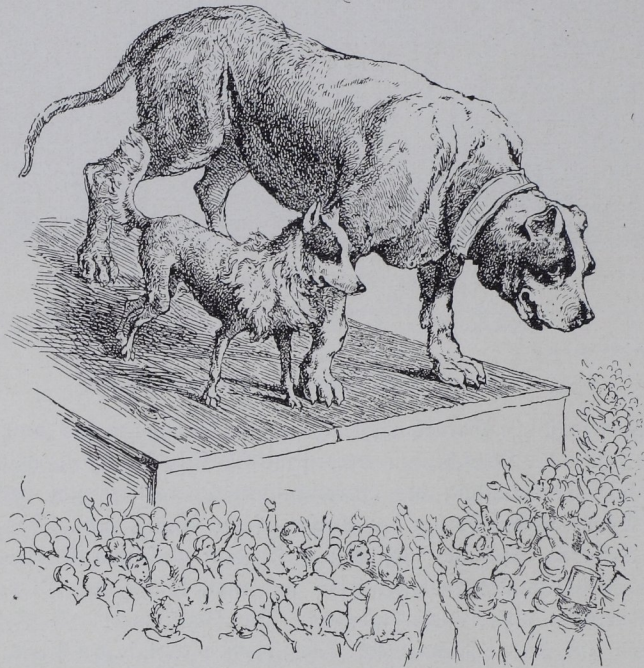


Abb. 50. Matthias Ranftl: Die Volksversammlung. (Illustration zu Bauernfelds Republik der Tiere.

1898 sah man auch seine Zeichnungen zu Schiller („Glocke“, Balladen), in denen ihn doch das Kostüm geniert. Sein berühmtestes Bild ist die sogenannte „Familienvereinigung“ im Kaiserhause, nach dem Stande von 1854, ein stattliches Aquarell, das er im Auftrage der Kaiserin Karolina Augusta malte. Kaiser Franz ist noch der Mittelpunkt, Erzherzog Franz Josef noch ein zartes, goldblondes Bübchen. Die 37 Figuren des Bildes sind mit seltener Feinheit charakterisiert und ungewöhnlich elegant durchgeführt. Dieses Meisterwerk ist von dem trefflichen Johann Passini (1798—1874), Vater des berühmten Aquarellisten Ludwig Passini in Venedig, gestochen und der Stich ein Hauptblatt der Zeit. Als eine Besonderheit des Volksmalers sind seine feinstudierten Welbilder nach Antiken „Amazonensarkophag“ u. a.)

zu erwähnen (s. Abb. 1). Leider war Fendi, wie diese ganze Plejade wienerischer Sittenmaler, viel zu kurzlebig geraten. Ein liebenswürdiger Schilderer behaglichen lokalen Kleinlebens war ferner Franz Eybl (1806—1880). Seine Sauberkeit und die Lokalfarben sind etwas hart, der Ausdruck wahr. Von 1842 an lithographierte er für Paterno zahlreiche Bildnisse aus der Wiener Gesellschaft: den Kaiser, Erzherzogin Sophie, Radetzky u. s. w. Eine kräftigere Natur war Johann Matthias Ranftl (geb. 1805, gest. 1854 an der Cholera). Ein Gastwirtssohn von der Favoritenlinie, Autodidakt, wie alle diese Volksdarsteller. Seine Mutter Barbara, die Gastwirtin von den „enteren Gründen“, hatte die Bilder- und Künstlerpassion. So



Abb. 51. Peter Fendi: Vor der Lottobude.

wurde der Kellnerjunge von selbst Maler; zuerst natürlich ein historisch-romantischer. Sein erstes ausgestelltes Bild: „Kunz von der Rosen und Kaiser Max“ kaufte sofort der Erzherzog Maximilian d'Este um das Doppelte des angeetzten Preises und ließ den Jungen holen, um ihn zu belohnen. Seine nächsten Bilder wurden von spekulativen Kunsthändlern als alte italienische Meister (ein „wahnsinniger Tasso“ dem Fürsten Esterhazy) oder als echte Danhäuser („Kaiser Max betrachtet seinen Sarg“) verkauft. Aber in dieser Gegend duldete es ihn nicht lange. Er verschwand nach Ungarn, wo er in der Not Altarbilder malte, einen hl. Augustin für Totis, eine Muttergottes für Warasdin; dann gar nach Moskau und Petersburg, wo er flottweg die Russen porträtierte, auch mit Puschkin verkehrte und dessen „Onegin“ illustrierte. Fürst Paul Esterhazy nahm ihn dann nach

London mit, wo ihn Landseer und Constable schätzten und der „Punch“ beschäftigte. Von da ging es nach Paris zu Vernet und Delaroche. Aber auch das Porträt war seine Sache nicht. Erst als er eine Hundehütte malte, ging ihm das Licht auf. Er war zum „Hunderaffael“ geboren und dieser Titel wurde ihm auch alsbald tafrei verliehen. Mensch und Hund waren ihm un-



Abb. 52. Franz Eybl: Der Kirchgang.
Original in der kais. Gemäldegalerie in Wien.

zertrennlich, ihre Beziehungen ein unerschöpfliches Kapitel. Der Wert dieser Bilder hat sich auch bei späteren Versteigerungen in immer höheren Preisen befunden. Aber Ranftl war auch ein lauterer Menschenfreund, mit Idealen von bürgerlicher Freiheit und anderen vor- und nachmärzlichen Kostbarkeiten. Sein Atelier vermachte er der Künstlergenossenschaft, die es 1869 im Künstlerhause vollständig zusammengestellt sehen ließ. Der malende Tierfreund Ranftl bekam etwas später eine Fortsetzung in Anton Straßgschwandtner (1826—1881), er starb im

Irrenhause). Ein urwüchsiges Naturell mit starkem Organ für den Spaß des Alltags, schilderte er gern das zigeunerhafte Kriegsleben der Revolutionszeit, fou-
ragierende, marodierende Kosaken und türkische Reiter, später alles, wo so recht
Fuhrwerk und Zugtiere vorkamen, Lastpferde insbesondere. Das Pferd war ihm
überhaupt der Mittelpunkt der Schöpfung. Er verfolgte es vom Rennstall und
Cirkus bis in die Wüste und an die Deichsel des „Steinwagens“ und des „Mist-
bauern“. Eine lange Folge von „Pferdekopfstudien“ in dünner Wasserfarbe oder
blaffen Stiften, dann die lithographischen Serien: „Allerlei Rassen“ und „Pferde-“



Abb. 53. A. Straßgchwandner: Kunstreitergesellschaft.

launen und Reitabenteuer“ zeigen, wie er mit diesem Tiere lebte und starb. Das
alles aber malte er mit einem wahren Hufschmied- und Sattlergeist des sauberen,
im Öl immer noch niederländisch geschulten Pinsels. Man munkelte sogar etwas
von einem „österreichischen Kaffel“. Seitdem dieser hochbegabte Franzose das
österreichische Soldatenleben in Italien und Ungarn gemalt und lithographiert hatte,
gerieten nämlich die Wiener Darsteller von selbst in sein Fahrwasser, ein wenig
sogar Pettenkofen. Dieser lithographierte mit Straßgchwandner 1850—1852 die
beiden großen Werke: „Die k. k. österreichische Armee nach der neuen Adjustierung“
und die „Ehrenhalle österreichischer Krieger“. (Eine Straßgchwandner-Ausstellung
fand 1894 im Künstlerhause statt.) Der bedeutendste Tiermaler des Vormärz war

übrigens Friedrich Gauermann (geb. Miesenbach in Niederösterreich 1807, gest. 1862), Sohn des tüchtigen schwäbischen Kupferstechers Jakob Gauermann (1772—1843), der auch durch Erzherzog Johann „steirisch“ beschäftigt wurde. Gauermanns Gebiet sind die österreichischen Alpen mit ihrem Buntvieh, Sennervolk und Gewitterklima. Er kam von der Oekonomie her, lernte nie Zeichnen, sah sich aber Ruysdael und Potter an und malte mit vierzehn Jahren gleich ein richtiges Oelbild. Das war die Art, wie diese Leute aus dem Volke hervorgingen. Seine Technik ist auch holländisch, doch mit der glatten, zierlichen Wiener Hand gegeben. Alle Hände waren damals zierlich, auch die röhrenden Brunsthirsche Landseers sind gekämmt; es ist, als hätte die leidige blankpolierte Stahlstichmode sogar auf die Ge-



Abb. 54. Anton Straßschwandner. Selbstbildnis.

mälde abgefärbt, die sie zu vervielfältigen bekam. Er liebt den dramatischen Zug im Tierleben und malt die Herde im Kahn vom Gewitter geängstigt, den Hirsch von Wölfen angefallen oder von Geiern zersfleischt, dazu das derbe Jodl der Sennhütte. Als Landseer ein Bild von ihm sah, schickte er ihm gleich alle seine Radierungen. Wer den echten Genuß von Gauermann haben will, sei auf seine zahlreichen Naturstudien (meist Oel) in der akademischen Galerie verwiesen, welche die ihm geläufigen Tiere mit entzückender Frische abbilden. Ein interessantes Denkmal der Wiener Kunstverhältnisse ist Gauermanns Einnahmepuch, dessen Eintragungen sein ganzes Leben begleiten*).

Das größte Talent dieser Gruppe war aber unstreitig Ferdinand Georg

*) Mitgeteilt in Seemanns „Zeitschr. f. b. Kunst“ (1885—1884).



Abb. 55. У. Стражсѣwandtner: Биваѣ.



Abb. 56. У. Стражсѣwandtner: Тѣкерѣssenlager.

Waldmüller (1793—1866). Die Ausstellung: „fünfzig Jahre österreichischer Malerei“ (1898) hat diesen großen Künstler wieder in den Vordergrund gerückt. Die sezessionistisch gewordenen Zeit erkannte in ihm, wie das Jahr vorher in Schwind, einen großen Vorläufer. Es war Waldmüllers Auferstehung. Um diesen Eindruck recht lebendig wiederzugeben, sei hier das folgende aus einem damaligen Aufsätze eingeschaltet:

„Waldmüller wurde 1793 einem Bierwirt am Tiefen Graben geboren. Um nicht Geistlicher werden zu müssen, ging er durch. Er sezedierte. Um zu leben,



Abb. 57. f. Gauer: Vor dem Gewitter.

bemalte er Zuckerwerk. Auf der Akademie that er nicht gut, mußte sich also bald auf eigene Füße stellen. Er kopierte jahrelang in den Museen und „glaubte darin das Heil zu finden“. Naturstudien, . . . „dieser Begriff war mir ganz fremd geblieben“, so schreibt er 1846 in der Schrift: „Das Bedürfnis eines zweckmäßigeren Unterrichts in der Malerei und plastischen Kunst“. Da ließ ein Hauptmann Stierle-Holzmeister von ihm seine Mutter malen, „ganz so wie sie ist“. Der Hauptmann — an seinem Wohnhause sollte man eine Gedenktafel anbringen — verlangte ausdrücklich die größte Naturtreue. Und bei diesem Bildnis gingen Waldmüller die Augen auf. Nun wußte er, was er „Neues zu lernen und Altes zu vergessen“ habe. Er wurde „Naturalist“. Die Führerschule fiel über ihn her.

M. G. Saphir begeisterte ihn, der trotz alledem bereits Kustos und Professor geworden. Sein ganzes Leben war von da an Kampf gegen den „Eigensinn der Stabilitätsmänner“. Rückkehr zur Natur war seine ewige Predigt in Schrift und Beispiel. Ging doch, schreibt er, die Verirrung so weit, daß man „nahe daran



Abb. 58. J. G. Waldmüller. Selbstporträt.
Original in der kais. Gemäldegalerie in Wien.

war, das Anschauen der Natur nicht nur nicht empfohlen, sondern geradezu verpönt zu sehen“. Aber im Körperlichen der Natur blieb er trotzdem nicht befangen, sondern verlangte von dem Kunstwerk auch einen sittlichen Gedanken oder eine edle Empfindung. Es ist als hörte man Ruskin sprechen. Bezeichnend genug ist die Anekdote, wie er mit Professor Steinfeld gleichzeitig den Waldbach Strub malt.

Steinfeld ist bald fertig, Waldmüller noch lange nicht. Aber wie der Professor die Arbeit des Schülers sieht, ruft er beschämt aus: „Und ich bin der Professor!“ und zerreißt seine Studie. Genau daselbe schrieb mir Theodor v. Hörmann über



Abb. 59. J. G. Waldmüller: Familienbild.

seinen vielverschrienen roten Buchenwald mit dem Tümpel. Er malte ihn an des zahmen Paul Müllers Seite und die beiden Bilder wurden so grundverschieden, daß kein Mensch in ihnen das nämliche Motiv zu der nämlichen Jahres- und Tageszeit erkannt hätte. Waldmüller war eine unverrückbare Eigennatur. Er war schon 1830 in Paris und bewunderte das dortige Kunstschaffen, aber er lenkte

feineswegs in den pathetischen Kolorismus des damals gefeierten und umgedeuteten Delacroix ein. Er ging auch früh nach Sizilien und sah es, wie die dortigen Bilder in der Ausstellung zeigen, höchst eigentümlich an. Mit einem zur Ruhe herabgesättigten



Abb. 60. F. G. Waldmüller: Johannisandacht.

Auge, dem gleichsam alles mit Licht durchtränkt schien, so daß keine Einzelfarbe mehr für sich losknallt, wie in der bunten Heimatswelt. Aber er blieb doch überall derselbe. Von den Niederländern, die er so oft kopiert, verblieb ihm die saubere, solide Technik, bis ihn später Augenschwäche zwang, breiter zu werden. Kein Ruysdael geht über die Landschaft: „Am Liechtenstein“, mit der mannhaften Energie

ihrer Form und Farbe. Die verschiedenen alten Damen in kleinem Format, mit ihrem vornehmen Elfenbeintint und dem unglaublich wahren Ausdruck, hätten selbst in Oud-Holland Aufsehen erregt. Aber es war doch etwas ganz anderes. Schon die Handschrift war wienerisch, mit ihren gewissen Druckern und Eigenheiten. Es war lokale Gebärde darin. Und die Farbe mit ihren kräftigen Lokaltönen erinnert an das Rot unserer Äpfel und das Blau unserer „Zwetschken“. Es ist gewiß bezeichnend, wie nahe Pettenkofen mit den sonnenglühenden und tiefschattigen



Abb. 61. J. G. Waldmüller: Die Pfändung.

Bildern seiner mittleren Zeit an Waldmüller grenzt. An das „letzte Kalb“ z. B. und an das Genrebild mit dem in die Sonne heraustretenden Bettelungen. Die Zigeuner Pettenkofens und die sonnerbrannten Bauerndiener Waldmüllers haben die nämliche Farbe in den Adern. Nur faßt die Hand Pettenkofens sie weicher an, weil die Welt mittlerweile mehr Ton bekommen hat.

„Daß Waldmüller ein Sommermaler wurde, konnten die Kritiker nicht verhindern. Er that eben schon in den fünfziger Jahren, was die Belgier (Verhas und andere) erst in den achtzigern wagten. Das Baden in der blendenden Sonne, das Blühen in ihrem Lichte und das Glühen in ihrem Schatten reizte ihn bis zur Unzurechnungsfähigkeit. Der entzückende „Kirchgang“ aus dem Jahre 1863 ist

ja in dieser Hinsicht hochmodern. In seinem Nekrolog schrieb dann ein Führer der damaligen Kritik: „Waldmüller kam in seinen alten Tagen auf den Einfall, um eine glänzende Farbe zu erhalten, müsse man im Sonnenlichte malen. Das erklärt wohl die seltsam grelle Farbengebung auf vielen seiner späteren Bilder.“ Dieser Tote war seinem Nekrologisten um zwanzig Jahre voraus. Ueberhaupt verstand er sich schon auf Atmosphäre. Die grauen, blauen, violetten Töne, in



Abb. 62. J. G. Waldmüller: Kirchtag in Petersdorf.

denen seine landschaftlichen Hintergründe schwimmen, oder das ganze Bild „Hütteneck“ mit dem Blick hinab auf den Hallstätter See und hinüber auf den Dachstein, sind so von heute, daß z. B. Calames in zwei Tönen hinlaktierte Alpenbilder daneben veraltet aussehen würden. Calame hat auch keinen Baumschlag von der Lebendigkeit, wie jene prachtvolle Rüsterngruppe, unter der die Licht- und Schattenstreifen so belgisch breit auf das Gras hingestrichen sind und dessen feiner Hintergrund an den frühen, noch etwas geometrischen Corot erinnert. Dazumal wurden solche Dinge nicht einmal so gewürdigt wie heute. Die Wiener kannten noch keinen Maßstab. Im Auslande verstand man ihn besser, in Paris, London und Phila-

delphia. Goupil gab 1857 einige seiner Bilder in den lithographischen „scènes cosmopolites“ heraus. In London kaufte ihm der Hof, die Königin voran, in acht Tagen alle einunddreißig Bilder ab, mit denen er nach Philadelphia unterwegs war. Als er dann (1863) in Wien aus Geldnot neunzig Nummern auf einmal versteigerte, bewegten sich die Preise zwischen dreihundert und zehn Gulden! An dieser Einnahme wurde er zum Bettler, denn er hatte seinen ganzen Vorrat losgeschlagen.

„Waldmüller ging also lieber in die Sonne als in den Schatten der Akademie. Seine erste Schrift hatte einen förmlichen akademischen Strafprozeß gegen ihn zur Folge. Er konnte sich nur retten, indem er zu Metternich ging. Der Fürst, seit dem Wiener Kongreß ein intimer Freund Sir Thomas Lawrence's, erließ als Kurator der Akademie einen Rügebrief an den Direktor. Metternich schrieb ganz secessionistisch: „Die Akademie ist keine Zwangsanstalt, welche dem Lehrer, wie dem Schüler verbieten kann, dem eigenen Genius zu folgen.“ Diese Worte sollten in Goldschrift über dem Thore der Akademie stehen. Als Graf Leo Thun Minister wurde, reorganisierte er bekanntlich die Akademie, nicht ohne Waldmüller zu folgen; in praxi blieb freilich das meiste beim Alten. Sogar einen Künstlerverein wollte Waldmüller bilden, genau eine „Vereinigung bildender Künstler Oesterreichs“, wie unsere Secession. Das wußten aber seine Feinde zu vereiteln. Die Weltausstellung führte ihn 1855 und 1856 nach Paris und London. Da schrieb er, tief bekümmert über die Nichtigkeit der österreichischen Kunst, seine „Andeutungen zur Belebung der vaterländischen bildenden Kunst“. Scharferes war in Oesterreich noch nicht gedruckt worden. Er verlangte darin vor allem die Aufhebung aller Kunstakademien als ersten Schritt zur Besserung. Statt der acht bis zehn Jahre verkehrter Abrihtung an der Akademie sollten zwei Jahre Meisterschule genügen, der „göttliche Funke“ und die Natur würden dann schon das weitere besorgen. Das Geld, das die Akademie koste, sollte auf Ankäufe verwendet werden. Talentlosen Schülern sei überhaupt vom Weiterstudieren abzuraten u. s. f. So griff er das Uebel an der Wurzel an. Andere haben später das nämliche gefordert; Hörmann z. B. in seiner Streitschrift. Wir selbst rieten einmal zur Einführung der Lehr- und Lernfreiheit, wie sie an anderen Hochschulen besteht. Seither ist uns bekannt geworden, daß vor Jahren Wilhelm Lindenschmid dasselbe vorgeschlagen hat, um die Münchener Akademie zu retten. Nun, Waldmüller büßte seinen Mut schwer genug. Er wurde, nach hochnotpeinlicher Prozedur, mit halbem Gehalt (400 fl.) gnadenweise pensioniert. Das hat er nie verwunden. Es blieb der Wurm, der an ihm nagte, so daß er, der nie eine Krankheit gekannt und zu frührihs Alter bestimmt schien, nur zweiundsiebzig Jahre erreichte. Wiederum war es das Ausland, das ihn rechtfertigte. Auf der historischen Kunstausstellung in Köln (1881) hatte er solches Aufsehen erregt, daß er den Rothen Adlerorden bekam. Nun schämte sich Wien und Schmerling verschaffte ihm 1863 den Franz Josef'sorden. Er wollte ihn erst nicht einmal annehmen, da er sich „in Strafe befinde“. 1864 empfing ihn dann der Kaiser in Audienz und 1865 erhielt er die volle Pension. Aber schon das Jahr darauf starb er.

„Das ist das Leben des ersten Wiener Secessionisten.

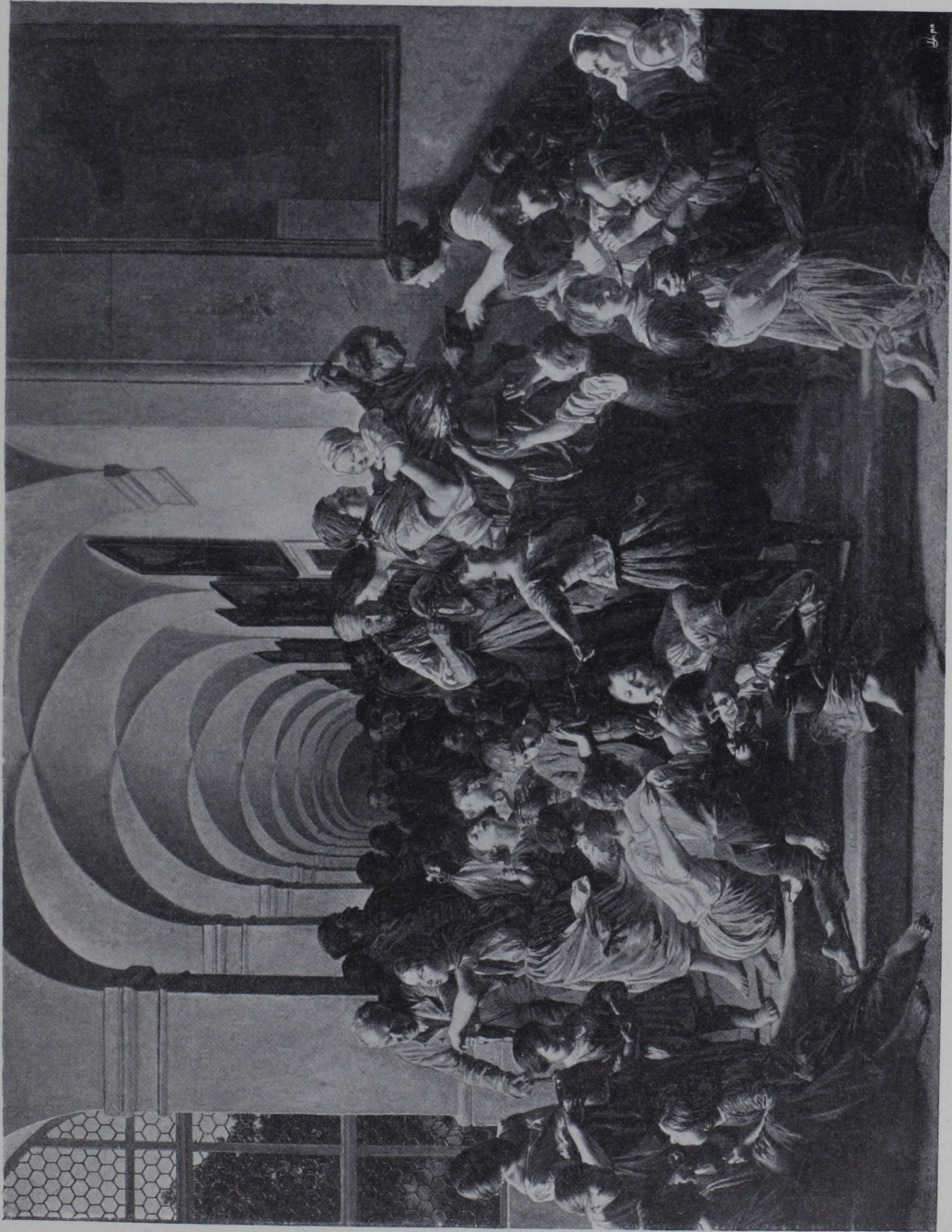


Abb. 63 J. G. Walbmüller: Die Klosterfuppe.

„Und nun hängen seine Werke im Künstlerhause, nachdem die Wiener soviel Malerei durchgemacht und einiges gelernt haben. Wenn sie jetzt jenes merkwürdige Porträt von Waldmüllers Mutter sehen, in dem grauen Kleide mit den grauen Atlasbändern, fällt ihnen die graue Lady des Neu-Amerikaners J. W. Alexander ein. Und bei diesen tiefgrünen, sonnigen Landschaften denken sie an die erste Zeit der Glasgower. Bei der kleinen „Ruine in Schönbrunn“ freilich, dieser wuchtigen Großminiatur voll Naturfülle, denken sie nur an Waldmüller, denn die hat bisher kein Schotte und kein Amerikaner gemacht“*).



Abb. 64. J. G. Waldmüller: Die Ermahnung.

Inseln und anderen Schlaraffien von damals munter fortsetzte. Seine Historien haben putziges Theaterkostüm und schmecken nicht nach Weltgeschichte. Auch er kam vom Volke und dessen Passionen her. Wien war damals die Hauptstadt der Meerschaumschnitzerei, die hier ihr klassisches Zeitalter erlebte. Es gab Riesenspeifen, die schon förmlich als Tabaksöfen gelten konnten, z. B. die famose im Bierhaus „zur großen Tabakspfeife“, die 227 Pfund wog und aus vierundzwanzig Rohren gleichzeitig geraucht wurde. Sie war allerdings nur aus Hirschhorn. Geiger war der Virtuose dieses Kunstgewerbes und vollendete mit einundzwanzig Jahren einen kolossalen

Das wären denn die bedeutendsten Wiener Sittenmaler des Vormärz. Waldmüller ist schon unser geistiger Zeitgenosse, das Bindeglied zweier Epochen. Uebrigens trieb der volkstümliche Hauptast jenes grünen Baumes noch einen eigen gearteten Schößling, der sich ganz anders auswuchs. Das ist der einst so beliebte „vaterländische“ Historienzeichner Peter Joh. Nep. Geiger (1805—1880). Trotz seiner Chronistenrolle möchte man ihn nicht der Gruppe Blaas-Wurzinger-Engerth angliedern, die durchaus im Großen wühlte. Geiger war der historische Kleinkünstler der Burgtheaterstadt, deren Publikum sich für sein Leben gern geharnischte Ritterstücke ansah und diesen Kostümsport dann in Ludlamshöhlen, Grünen

*) Dr. O. Berggruen, Friedrich Georg Waldmüller („Die graphischen Künste“ 1876).

Meerschaumkopf, der in achtzig Figuren nichts geringeres als die Zerstörung Trojas behandelte. Sie wurde von einem Engländer um zweitausend Gulden gekauft. Erst nach 1840 wurde er Zeichner, Frankls „Sonntagsblätter“ brachten Kostümstudien von ihm. Er illustrierte auch Dickens und anderes. Als Federzeichner war er überaus zierlich und rege. Manches große Blatt bedeckte er mit einer wahren Ueberfülle von Geschnörkel aus allen Naturreichen, mit starkem Einschluß von Ludwig Richterschem Genre. Er war darin weit erfinderischer als Eugen Neureuther und Eduard Ille in München. (Die „Zeitschrift für bildende Kunst“ brachte noch vor wenigen Jahren ein ganz erstaunliches Blatt dieser Art als Kunstbeilage.) Auf den Stahlstich-Titelblättern der Belletristik wurde eine Geigersche Vignette damals obligat (Stifters „Studien“ und anderes). Ein Auftrag der Erzherzogin Sophie (1844), für Erzherzog Franz Josef die Schlacht bei Lützen zu malen, öffnete ihm seine eigentliche Karriere. Er wurde der künstlerische Vertrauensmann der Erzherzogin und Zeichen- bezw. Mallehrer ihrer Kinder, darunter der Erzherzöge Franz Josef und Ferdinand Max, nachmaligen Kaisers von Mexiko. Diesen begleitete er 1850 nach dem Orient und in seinem Auftrage malte er fünfundzwanzig Aquarelle aus dem Leben der Erzherzogin Sophie (zu ihrer silbernen Hochzeit). Eine Folge von Szenen aus dem Leben des Kaisers Franz Josef, als Gedenk-

buch seiner Mutter, folgte. Erzherzog Johann ließ sich von ihm Randzeichnungen zu Schnaderhüpfeln machen. Für den Kaiser Nikolaus machte er eine Reihe „Heldenporträts“. Das Wort „Held“ hatte damals und noch lange später einen offiziellen Klang. In den fünfziger Jahren legte der Wiener Pargfrieder den „Heldenberg“ bei Weßdorf an, als Denkmal der österreichischen Armee, mit den Grabmalern Radezkys und Wimpffens. Hebbel vermöbelte ihn dafür in fulminanter Weise. Als Gegenwirkung dieses gesamt-österreichischen Patriotismus entstanden dann bei den nichtdeutschen Stämmen die spezifisch nationalen Richtungen, auch in der Kunst. So ist in Prag der Rubenschüler Josef Manes (1821—1871) zu nennen, Mitglied einer zahlreichen Künstler-



Abb. 65. Peter Johann Nepomuk Geiger: Idylle.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

buch seiner Mutter, folgte. Erzherzog Johann ließ sich von ihm Randzeichnungen zu Schnaderhüpfeln machen. Für den Kaiser Nikolaus machte er eine Reihe „Heldenporträts“. Das Wort „Held“ hatte damals und noch lange später einen offiziellen Klang. In den fünfziger Jahren legte der Wiener Pargfrieder den „Heldenberg“ bei Weßdorf an, als Denkmal der österreichischen Armee, mit den Grabmalern Radezkys und Wimpffens. Hebbel vermöbelte ihn dafür in fulminanter Weise. Als Gegenwirkung dieses gesamt-österreichischen Patriotismus entstanden dann bei den nichtdeutschen Stämmen die spezifisch nationalen Richtungen, auch in der Kunst. So ist in Prag der Rubenschüler Josef Manes (1821—1871) zu nennen, Mitglied einer zahlreichen Künstler-

familie und Namenspatron des jetzigen modernen Künstlerbundes „Manes“. Er war unter anderem Mitbegründer des Vereins für bildende Kunst. Seine nationale Richtung machte ihn sehr volkstümlich. Als nationaler Kunstforscher und Schatzheber czecho-slavischer Kultur machte er Epoche. Er sammelte und verwaltete seinem Volke dieses Vermächtnis der Jahrhunderte. Sein eigenes Kunstschaffen war mehr als vielseitig. Er malte Historisches, böhmische Bauertypen, aber auch phantastische Sachen — eine Art czechischer Schwind —, illustrierte die Königihofers Handschrift und porträtierte die politischen Männer (Krieger und andere) der Nation. Von ihm ist auch der Bilderschmuck der berühmten Uhr am Altstädter Rathause. Er hob den Prager Holzschnitt auf europäische Höhe. Seine fünfzehn Cartons über das Landleben wurden auf Schloß Horowitz als Wandbilder ausgeführt. Auch die zwanzig Portalreliefs der Karolinenstädter Kirche (für Bronze modelliert von Simek) sind von ihm entworfen. Er starb übrigens, wie seine Landsleute versichern, „Hungers“.

Auch das Wiener Porträt hat seine alten Herren von damals, die ihre Zeile verdienen. So Anton Einsle (1801—1871), der in jungen Jahren die wohlhabenden Bürgerleute gleich bezirksweise abkonterte. In den dreißiger Jahren kam er nach Pest und wurde Hofmaler des edeln Palatins Erzherzog Josef. An diesem ganz patriarchalischen Hofe, dessen Seele die sympathische und wohlthätige Erzherzogin Dorothea war, hatte er alle Hände voll zu thun. Auch Erzherzog Stefan, der Palatin des Jahres 1848, ist von ihm mit seiner immer gleichen vormärzlichen Verlässlichkeit porträtiert. Dann den Danhausieraner Josef Lavos (1807—1845), der aber auch Historien und Madonnen gewachsen war. Den Pastellisten Georg Decker (geb. Pest 1819, gest. 1894), der sich seine Technik aus Dresden geholt hatte. Den liebevollen Georg Raab (1821—1885), der die Schönheit der Wienerinnen wie lauter sorgfältig zubereitete Delikatessen servierte, übrigens das lieblichste Jugendbildnis der Kaiserin Elisabeth gemalt hat. Seine posthume Ausstellung im Jahre 1886, mit 187 Nummern, war ein ganzes Panorama altmodischer Liebenswürdigkeit. Auch der uralte Karl Goebel (geb. 1824), der seine genau gesehenen Stadtansichten und Innenräume mit schier seltsamer Biederkeit zu zeichnen und dann dünn und bunt zu kolorieren pflegte, hat viel im Bildnis gearbeitet. Alle diese redlichen Malnaturen geben Varianten des damaligen Empfindens und Könnens, deren Hauptreiz für uns eben ihre Dazumaligkeit bildet. Vom alten Goebel erzählt Schäffer, er lasse gern in seinen alten Mappen stöbern, klappe sie aber dann plötzlich zu und rufe: „Ach, 's ist genug von dem langweiligen Zeug, heut' haben wir eine ganz andere Kunst!“

Wie im Figurenbilde, vollzieht sich auch in der Landschaft die große Schwenkung von der Akademie zur Natur, die freilich bald darauf nur noch als eine neue Akademie empfunden wird. Der bedeutendste Landschaftler dieses Halbjahrhunderts ist Karl Markó (1791—1860), der allerdings mit Wien nur in seinen ersten Entwicklungsjahren zusammenhing. Er war in Leutschau (Ungarn) geboren, lebte als einer jener Wahl-Italiener, an denen dieser Zeitraum so reich war, und starb in seiner Villa Appoggi bei Florenz. Ein glücklicher harmonischer Mensch, in eine Welt für sich eingesponnen und dennoch von den Zeitgenossen anerkannt.

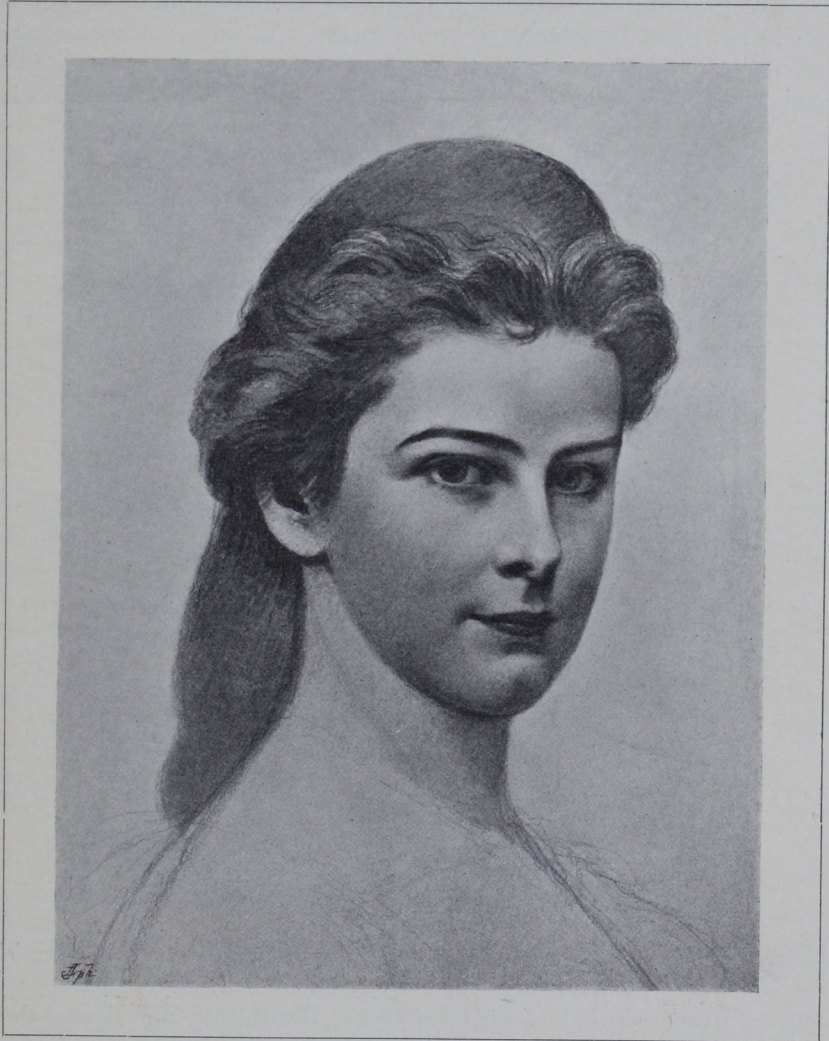


Abb. 66. Georg Raab: Kaiserin Elisabeth.

Ursprünglich Ingenieur, fand er bald sein eigentliches Gebiet und Rom wurde für ihn entscheidend (1834). Eigentlich war er ein Anachronismus, ein posthumer Claude Lorrain oder Poussin. Er malte sogenannte „ideale Landschaften“, mit kleinmeisterlicher Sauberkeit, ungewöhnlicher Phantasie für Komposition und einer biblischen oder mythologischen Staffage, deren virtuoser Durchführung man ansah, daß er zuerst Historienmaler werden wollte. In einer Zeit, wo nachgerade alles nach der aufrichtigen Landschaft zu drängen begann, machte er sich ein System daraus, sein liebenswürdiges Ich in eine Unrealität zu übertragen. So wie er

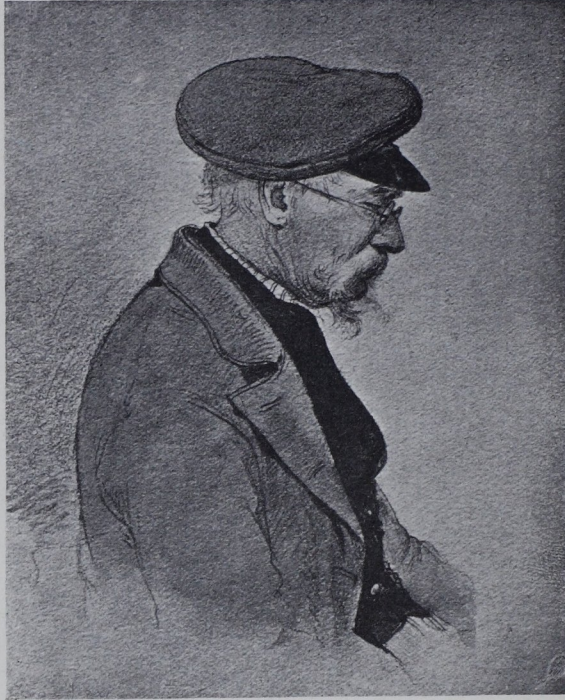


Abb. 67. Franz Steinfeld.

uns die Welt zeigt, mag sie im goldenen Zeitalter Hesiods und Ovids ausgesehen haben, als auch der Mensch noch ein Teil der Natur war, als die Elemente das Gebild der Menschenhand noch nicht haften und Darwin den Kampf ums Dasein noch nicht eingeführt hatte. Holder Friede, süße Eintracht, ohne natürliche Zuchtwahl, ohne Geologie, Meteorologie und Pflanzengeographie, goldig schimmernde Entstellung der Wahrheit, die doch keine Richtigstellung zu fürchten braucht. Er italianisierte sich übrigens zu rechter Zeit, denn eine Gruppe wohlbegabter Männer hatte bereits begonnen, die österreichische Gebirgs- und Waldwelt vom Schulbann zu befreien.

Franz Steinfeld (1787—1868) war der Mann, der diese Pfade einschlug

und als Lehrer an der Akademie (1837—1859) ein moderneres Geschlecht erzog. Es nannte ihn „Vater Steinfeld“ und er liebte es wie seine Kinder, und wenn er mit ihnen seine Studienfahrten in die natürliche Natur unternahm, sagten die Leute im Salzkammergut oder in Kärnten: „Da kommt die Henne mit ihren Küchlein“. Sein Vater war Bildhauer und er half ihm an den Statuen für den Schönbrunner



Abb. 68. Franz Steinfeld: Der Hallstätter See.

Park. Dann malte er Dosen, zu 16 Kreuzer das Stück. Dann ging er an den Rhein und zu Ruysdael, seinem Liebling, den man ihm auch deutlich ansieht. Er sah bereits die Natur, aber durch Ruysdael hindurch. Erzherzog Anton machte ihn zu seinem Kammermaler. Auch auf den Bürgerstand machte er Eindruck; im Nachlasse des Tuchschereers Wiest fanden sich nicht weniger als sechzig Bilder Steinfelds, die sehr gut bezahlt wurden. Wenn er vor die Natur trat, hatte er wirklich ernste Absichten. Seine Empfindung war tadellos ehrlich. Er hatte eine Vorliebe für die einfachen Motive und empfand sie bis in ihre Tiefe durch. Mit



Abb. 69. Franz Steinfeld: Die verlassene Mühle.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

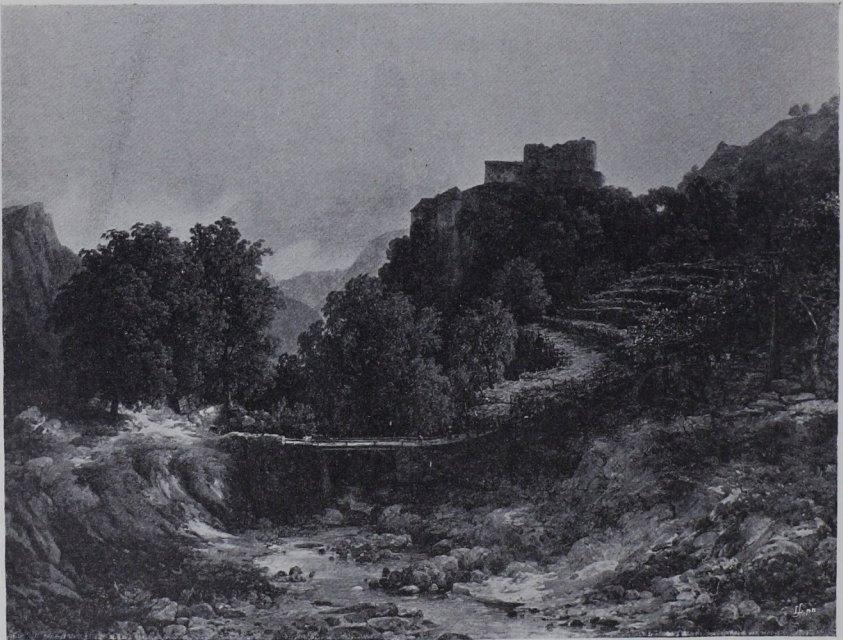


Abb. 70. Thomas Ender: Schloß Tirol bei Meran.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

allem setzte er sich auf intimen Fuß, trachtete ihm von der poetischen Seite beizukommen. F. Eybl hat ihn 1837 in einem miniaturfein ausgeführten Bilde gemalt, wie er über den Gosausee fährt, im Kahne stehend, auf den Stock gestützt, von einem sonntäglich herausgeputzten Dirndl gerudert, und hinter sich als Hintergrund den schneebedeckten Dachstein. Der Maler und der Gemalte könnten gar nicht besser charakterisiert sein. Der alte Steinfeld inmitten seines Königreichs, über die Wohlfahrt des Dachsteines und des Gosausees nachsinnend. Er ging übrigens auch schon schwierigen Lichtproblemen nach, wie im „Hallstätter See“



Abb. 71. J. Höger: Partie bei Berchtesgaden.
Original in der kais. Gemäldegalerie in Wien.

der kais. Galerie, wo das knallende Mittagslicht in Blau und Grün mit einem sehr gut beobachteten Stich ins Schwarze gegeben ist. Bei seinen Schülern steht er im besten Andenken, wie übrigens auch sein Nachfolger Albert Zimmermann. Schaffer („Moderne Galerie“) kann nicht umhin, ihm noch ins Grab hinein zu danken.

Einer dieser Pfadsucher war auch Thomas Ender (1793—1875). Seine Naturwahrheit ging weit über die Mösmerhschule hinaus, wenn er auch von hause aus zu vedutenhaft angelegt war. Er hat Hunderte von Veduten gemalt, mit Vorliebe Gebirgsgegenden, die recht „pittoresk“ waren. Pittoresk im damaligen Sinne war keineswegs, was das Wörterbuch malerisch nennt; es hatte den Nebensinn von ästhetischem Wanderburschentum und wandbeklegender Kyselaklaune. Der

Rhein z. B. galt dazumal als vor allem pittoresk und wurde sogar vom jungen Viktor Hugo gefeiert. Bei Ender kam es schließlich zu einer Schablone, die bloß nach Bedarf variiert wurde. Dennoch hatte seine Weise ihren Reiz. Auf der sehr umfassenden Ausstellung nach seinem Tode machten einzelne große Bilder, wie sein Ischia, so als ganzer Brocken gesehen und in ein massenhaftes Meeresblau getaucht, einen starken Eindruck. Damals sah man auch viele seiner brasilianischen Studien, von der österreichischen Expedition bei der Vermählung der Erzherzogin Leopoldine mit Dom Pedro. Ihre Erotik ist, koloristisch genommen, doch noch



Abb. 72. J. Holzer: Landschaft aus den Karpathen.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

recht schwach. Bei Selleny, auf der Novarareise (1857—1859), war sie schon erheblich gewachsen. Ein anderer Landschaftster, der Grazer Friedrich Loos (geb. 1797, gest. Kiel 1890) ging vom Vedutenhaften schon ins Panoramische. Er malte um 1851 zwei große Rundbilder des antiken und modernen Rom und reiste damit in Mitteleuropa herum. Ein Zeitgenosß war ferner Matthias Rudolf Toma (1791—1845), dessen Ausschnitte aus Wald- und Felsenatur mit großem Scharfsinn durchgearbeitet sind. Ein Waldmensch aus dem Wienerwald war auch Josef Feid (1807—1870). Der heimattliche Baumschlag und die topographischen Heimlichkeiten dieser fleinzügigen, aber „unterhaltlichen“ Welt, deren Motive oft wie ein Terrarium für die Stube zubereitet scheinen, fanden bei den jetzt folgenden Wiener Land-

schaftern viel Liebe und Verständnis. Auch sie wuchsen zu einer hübschen Plejade am Wiener Lokalhimmel an. Johann Fischbach (1797—1871) ging auch so weit, daß er gleich Waldmüller in einer Denkschrift auf Reformen des Unterrichts drang und die vom Staat befehligte Kunst mündig haben wollte. Seines Orts griff er sogar in diesem Sinne zu und begann das Kunstleben in Salzburg zu



Abb. 73. Ignaz Raffalt, gemalt von J. v. Amerling.

organisieren, wobei auch ein wenig Akademie gespielt wurde. Die Nähe des befreundeten Münchens wirkte belebend. Dort gab er auch (bei Bruckmann) das Werk „Die Bäume Deutschlands“ heraus. Ueberhaupt ist zu bemerken, daß alle diese Künstler eine vielseitige graphische Thätigkeit entfalteten und sich auch mit Eifer auf die neue Lithographie warfen.

Einen praktischen Fortschritt bezeichnet der sympathische Josef Höger (1801

—1877). Eine harmlos harmonische Natur, durch und durch musikalisch (es wurde bei ihm immer Kammermusik gespielt), still und bewegt zugleich, voll heimlicher Freude an der Erscheinung und am Schauen als solchem. Die vielen hundert Farbenstudien in der Ausstellung seines Nachlasses verrieten seine große Liebe zum Baum. Er war ein Bäumemaler, den nur Waldmüller übertraf. Diese Baumpsychologen haben so manchen altberühmten, bei allen Wienern beliebten Baum im Prater bis in die letzten Fasern erforscht und dann in seiner ganzen Form- und Farbenfülle verewigt. Baumcharaktere, Charakterbäume. Seitdem der große Donaudurchstich den Prater trockener gemacht hat, sterben diese



Abb. 74. J. Raffalt: Abendlandschaft.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

dem Aucharakter entsprechenden monumentalen Silberpappeln und Rüstern ab und sind schon selten geworden. Rudolf Alt, auch so ein Baumanbeter, hat noch in seinen spätesten Jahren den „letzten Baum im Wienbette“ zum Andenken abkonterfeit. Höger beherrschte namentlich das Aquarell, und zwar das absolute, mit ausgesparten Lichtern. In der Lithographie war er ein Virtuose. Seine Staffagen machte ihm mitunter Bauermann. In Josef Holzer (1824—1876) begegnet später ein verwandter Genießer und Darsteller der einheimischen Landschaft. Höger ist lustiger, durchleuchteter, jetztmoderner, Holzer mehr der Mann der grünen Plastik. Der Hochwald der ungarischen Karpathen war ihm eine hohe Schule, dort fand er zuerst die Motive, die ihm lagen. Sie führten ihn in die Richtung der Charakterlandschaft, die damals „historisch“ zu heißen begann. Eine erzählende Land-

schaft gleichsam, die geologische und botanische Erlebnisse mitteilte, wie man sie den Eifelstudien Lessings ansieht. Aber die neue Münchener Stimmung kam hinzu und nährte seine doch auch lyrische Anlage. In einem „stillen Waldwinkel“ mit Hirschen, wie dem in der kais. Sammlung, war er ganz zu Hause. Den Weg zur Stimmung hatte aber schon früher der Obersteirer Ignaz Raffalt (1800—1857) eingeschlagen. „Unser erster Stimmungsmaler“, wie ihn der Landschaftler August Schäffer nennt. Er war durchaus Autodidakt, der geborene Nichtakademische. Als Gastwirt ließ er Knechte und Mägde, Vieh und Hausrat Modell stehen, die Gäste natürlich auch. Er ging dann nach Wien und malte manches für den



Abb. 75. Ignaz Raffalt: Nach dem Regen.

Original in der kais. Gemäldegalerie in Wien.

Erzherzog Johann. Auf einem seiner Studiengänge, im reizenden Thalgrund von Hainbach im Wienerwald, erlag er einem Schlagfluß. Bei der Kirche von Maria-brunn, auch so einem nachmärzlichen Malerwinkel, wurde er bestattet. Er war ungemein fruchtbar und wurde viel nachlithographiert. Die Stimmung in seinen Landschaften beschränkt sich allerdings auf atmosphärische Vorgänge. Wetter- und Unwetterpoesie, wie sie Lenau liebte . . . „Silberwölkchen flogen“, und dann wieder Dämmerungen und Nebel, Regenschauer und aufgeweichte Straßen. Den alten Galeriemitteln hatte er zwar noch nicht entsagt, er malte gern aus dem vertrauten (und bequemen) Braun und Grau heraus, und zwar mit der vererbten Freude am Kleinen und Feinen. Dennoch regt sich in ihm schon eine neuere Empfindung; man fühlt, daß der kommende Mann Pottentkufen heißen wird. Wie der Leser

aus dieser ganzen Darstellung merkt, bestand zwischen allen diesen Landschaftmalern, mochten sie auch mit einem Fuße schon im Neuen stehen, eine starke Familienähnlichkeit. Es ist noch Vormärzluft in ihnen, und selbst noch in manchem Nachzügler, wie dem tüchtigen Anton Hansch (1815—1876), dem etwas süßlichen Ludwig Halauska (1827—1882), bis zu dem weit geringeren Karl Hasch herab. In der Jugend hatte auch jeder von diesen seine Art Frische und selbst der Nachlaß Haschs bot noch ganz hübsche Ueberraschungen. Im allgemeinen leidet diese Landschaftsschule an der Galerie. Mit der Natur mischt sich immerzu die holländische Reminiszenz, und die Sauberkeit der Kabinetmalerei, der „Kabinetstücke“, thut das übrige, um ein herkömmliches Gepräge von Biederkeit zu vollenden. Waldmüller überragt sie alle auch in der Landschaft.

Unter den Stillebenmalern dieser Zeit ragte der sympathische Josef Neugebauer (1810—1895) hervor, der eigentlich vom Porträt herkam (Erzherzog Karl, Pius IX. vor 1848, Kardinal Antonelli) und — schon als Zeichenlehrer im Hause des Erzherzogs Karl — auch die hohen Kreise für sich hatte. Er arrangierte noch streng holländisch, war aber die Gründlichkeit selbst. Seine Rosen standen in besonderem Rufe. Freilich, auch ihn übertraf Waldmüller; man braucht sich nur an sein kolossales Stilleben von silbernem Tafelschmuck und Blumen zu erinnern, dieses wilde Brillantfeuerwerk von Silberblitzen und sprühenden Reflexen, bei



Abb. 76. Jampis: „Jede Konstitution erfordert Bewegung“. Lithographie.

virtuoser Zeichnung jedes einzelnen der krausverzierten Geräte. Als vorzügliche Blumenmalerin bekundet sich die hochgebildete, ja gelehrte Baronin Pauline von Koudelka (1806—1840), später Gemahlin des Staatsministers Anton v. Schmerling. Sie war eine Schülerin des beliebten Blumenmalers Franz Petter (1791—1861); die kaiserl. Galerie besitzt von ihr ein sogenanntes Silentium, d. h. ein gemaltes Basrelief (hl. Maria, den Zeigefinger am Munde, um den Schlummer des Christkinds zu hüten), das von einem überreichen Blumenarrangement umgeben ist (bezeichnet „Pauline 1834“).

Die graphischen Künste weisen in diesem Zeitraume eher einen Rückgang auf,



Abb. 77. Auferstehung der Presse und Begräbnis der Censur. Holzschnitt von Cajetan.

obgleich die Lithographie viele Stifte und Federn in Bewegung setzte. Die Landschaftler und Vedutenleute trugen das meiste dazu bei. Man begegnet bereits Jakob Alt (geb. Frankfurt a. M. 1789, gest. 1872), dem Vater des jetzigen Uraltmeisters der Wiener Landschaft, Rudolf von Alt. Er kam 1811 nach Wien auf die Akademie und hauste 1828—1833 in Oberitalien. Er lithographierte 1826 eine „Malerische Donaureise vom Ursprung bis Belgrad“, dann „Bilder aus den Alpen der österreichischen Monarchie“, „Ansichten von Wien und Umgebungen“ u. s. w. Welch luchsäugiger Zeichner er war, zeigt am besten seine Riesenlithographie einer Ansicht von Wien, 1828 vom Dach der Peterskirche aufgenommen (43 cm hoch, 290 cm breit). Jeder Rauchfang dieses Dächermeeres ist verbürgt. Kürzlich einmal war die ebenso große Aquarellstudie zu diesem Blatt ausgestellt zu sehen. Das Leben des Kaisers Franz beschäftigte unter anderem den gewandten Franz Wolf (wie es scheint 1795—1859). Diese vielen großen Lithographien, zum Teil nach Bildern von Höchle, gehörten zu dem Werke des Bischofs Jordanksky: „Denkwürdigkeiten des Lebens des Kaisers und Königs Franz II.“. Auch die übrige Zeitgeschichte (Erzherzog Karl, die Einzüge, Eröffnungen von Eisenbahnlinien u. a.), fand in ihm einen stets bereiten Chronisten. Desgleichen das gesellige Leben Wiens, die wimmelnden Unterhaltungsorte, wie das berühmte Daumische „Elisium“, das er erst in vier beliebten Blättern (mit Lanzedelli und Heinrich) und dann noch öfter darstellte (Abschiedsfest des Elisium, 18. März 1838“). Mit dem Apollosaal von Weiner, dem Odeonsaal von Marschner, dem Sophienbadsaal im Fasching von Höfelich und dergleichen mehr ließe sich ein „lustiges Wien“ der dreißiger Jahre von graphischem Interesse zusammenstellen. Sigmund Perger und die beiden Gurf (Eduard Gurf ein miniaturfeiner Veduten-Aquarellist) gaben

1822 zwei große Folgen kolorierter Radierungen: „Wiens vorzüglichste Gebäude und Monumente“ heraus (Zetz, Zinke und Hofmann sc.). Adolf Bäuerle warf (1827—1835) seine „Galerie drolliger und interessanter Scenen der Wiener Bühne“ (gezeichnet Schoeller, gestochen Zinke, Geiger und Buremann) auf den Markt. J. C. Schoeller (geb. Rappoltzweiler 1782, gest. Wien 1851) ist überhaupt ein unermüdlicher Illustrator des Wiener Theaters und Publikums in den Jahren 1830—1850. Auch in Gouachescenen stellte er es vielfach dar; eine ganze Sammlung solcher Bildchen befand sich auf der Auktion des Kapellmeisters Adolf Müller sen. vom Theater a. d. Wien (1901). Wie intim man sich für das Theaterleben interessierte, zeigen Bilder, wie etwa Wigands Scene bei der „Spinnerin am Kreuz“, wo die abreisenden Gesangsgrößen Luigi Lablache und Josephine Fodor-Mainville (1825) von zwei Verehrern Abschied nehmen, die sie bis zu diesem äußersten Punkte Wiens begleitet haben. Unter den lithographischen Porträtzyklen seien H. E. v. Winters „Porträte der berühmtesten Kompositure der Tonkunst“ (20 Hefte) hervorgehoben. Porträtfröh war man eben immer, auch liebte man überall bekannte Persönlichkeiten einzuflechten oder sie gleich als ganzes Publikum zusammenzustellen. So auf zahlreichen Bildern aus den böhmischen und anderen Bädern, wie schon in der früheren Periode (Opitz). Da giebt es denn Blätter, wie Goebels „Gräfenberger Kurgäste“ u. s. w. Vielbeschäftigte Zeitzeichner waren, noch über Kaiser Franz hinaus, J. A. Klein, Emil Hütter, Lanzedelly, Kern, Kaulino, Lenz, Strohmeier, Weirlgärtner, Jaresch, Loos, Hofbauer. Selbstverständlich der schon erwähnte treffliche Johann Passini, später die brillanten Zeichner A. v. Bensa und der Autodidakt Anton Zampis (1820—1883) mit Blättern jeder Art, die noch jetzt sehr gesucht sind, z. B. der „Tanzsaal bei der Birne“ in der Vorstadt Landstraße. Im Jahre 1848 bediente sich die politische und soziale Karikatur stark der Lithographie und da taucht auch schon Pettenkofen auf, allerdings oft unter Pseudonymen wie Bettinghofen, L. Rotmayer, Mayer, R. Eimer oder einfach J. H.; man kommt dahinter, wenn man etwa in der Ankündigung der Zeitschrift „Der Kobold“ (1850—1851) diese Blätter als Beiträge Pettenkofens gepriesen findet. Auch mit der Censur war da zu rechnen. Auf dem Blatte „Die Amnestierten“, wo zwei heimkehrende Wiener mit Rührung unter sich die Vaterstadt ausgebreitet liegen sehen, mußte dieser Stadtprospekt geändert und der Stefansturm kassiert werden. Das Blatt trägt dann statt 1851 die Jahreszahl 1856. In der Fritz Fleisch'schen Sammlung Pettenkofenscher Lithographien sind beide Varianten vorhanden. Diese Sammlung von etwa 160 Blatt, meist Probeabdrücke, ist kürzlich an den bekannten Viennensia-Sammler Dr. August Heymann übergegangen, der nun wohl das lithographische Werk des Meisters am vollständigsten beisammen haben wird.

Auch die Miniaturmaler waren noch nicht alle tot und neue kamen hinzu. Es sei nur der Name Anreiter genannt, weil sich an ihn ein für das ganze Wiener Aquarell dieser Epoche wichtiges Ingrediens knüpft, die Anreiterfarben, die ihren Weg bis in die untersten Schichten des häuslichen Dilettantismus und der Elementarschule finden sollten. Alois von Anreiter (geb. Bozen 1803, gest. 1882) ging vom großen Welpporträt zur Miniatur über und schrieb auch über Kunst. Die

große Neuigkeit der Zeit wurde dann der wiederbelebte Holzschnitt. Der Name Blasius Höfel (1792—1863) ist da mit Respekt zu nennen. Ein wienerisch urwüchsiges und energisches Künstlercharakter, auch voll Erfindungslust, brachte er einige Bewegung in die Stille der damaligen Graphik. Er lernte bei den vielbeschäftigten Kupferstechern Mansfeld und Quirin Mark die Strich- und Punktiermanier, gab jedoch, als die Lithographie aufkam, den Kupferstich überhaupt für verloren. Er wurde 1820 Professor des Freihandzeichnens an der militärischen



Abb. 78. Blasius Höfel: Holzschnitt nach Rembrandts Selbstbildnis.
(Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.)

Akademie zu Wiener-Neustadt, reiste ins Ausland, auch zu Goethe (1829) und hing immerfort neuen graphischen Verfahren nach. Als Bewick in England und Gubitz in Berlin den Holzschnitt galvanisierten, warf er sich mit Kraft in diese Richtung. Er war der erste Holzschneider in Oesterreich und errichtete 1834 in Wiener-Neustadt die erste solche Anstalt, die es auf sechzehn Schüler brachte. Sein erstes Blatt war „Die Zuflucht zum Kreuze“; es ist die Inkunabel des österreichischen Holzschnitts. Schon sein drittes Blatt, nach Waldmüllers betender alter Frau, hatte solchen Erfolg, daß 127000 Abzüge gemacht wurden. Fürst Metternich, der schon den alten F. J. G. Lieder eigens nach Paris geschickt hatte, um die

Geheimnisse der Lithographie auszuspähen, spornte ihn zu immer neuen technischen Versuchen, z. B. zum Reliefdruck für numismatische Werke, den er dem Pariser Collard nachempfand. Im Jahre 1834 fiel Wiener-Neustadt der großen Feuersbrunst zum Opfer, die in vielen Stichen (von Mehl und anderen) abgebildet wurde. Sie verzehrte Höfels Werkstätten und Maschinen, wie es scheint, auch seine große Sammlung altdeutscher Gemälde, aber er raffte sich bald auf. Farbendruck mit der Presse, Galvanoplastik, Stereotypie beschäftigten ihn. 1848 druckte er die nicht-revolutionäre „Parole“, was ihn bei den Männern der Bewegung unmöglich machte. Da verkaufte er alles und wurde in Salzburg Landwirt. Sein Werk ist sehr ausgebreitet. Er stach viele Porträts, schnitt nach Waldmüller, Lebrun (Venus), Luca Giordano, Führich und anderen; viel für Bäuerles „Theaterzeitung“. Ein sehr beliebtes Blatt war das nach Carmontelles Zeichnung (1764): „Mozart, sein Vater und seine Schwester Anna musizierend“, das an der Rückseite von Tilgners Mozartdenkmal in Relief ausgeführt ist. An solchen kunsttechnischen Köpfen fehlte es auch im damaligen Oesterreich nicht. Meist waren sie aber keine Geschäftsgeister und ihre Erfindungen wurden im Auslande verwertet, wie etwa der Glasätzdruck Albert Friedrich Riedls (geb. Kuttentberg 1825), der in dieser Technik fünf große Glasfenster der Prager Schloßkapelle ausführte. Einer der erfolgreichen war Moïse Auer, Ritter von Welsbach (geb. Wels 1813, gest. 1869), der von Metternich geförderte Typometriker und Erfinder des Naturselbstdrucks. Als Direktor der k. k. Hof- und Staatsdruckerei erhob er diese Anstalt zu unverhoffter Höhe.

Für die Plastik in Oesterreich war dieses ganze Menschenalter einfach verloren. Der Prager Bildhauer Emanuel von May (Onkel von Gabriel May), der 1835, anderthalb Jahre vor dem Tode des Kaisers Franz nach Wien kam, schreibt in seiner langwierigen, aber sehr zeitfarbigen Selbstbiographie*), er habe sich nur mit Pfeifenschneiden fortbringen können. Also Meerschamplastiker wie Joh. Nep. Geiger. „Andere Sachen wurden damals in Wien gar nicht verlangt. (!) Die Kunst und besonders die Skulptur lag ganz darnieder.“ Schaller, Kähsmann, selbst Klieber, „welcher sonst immer viel in Stein auszuführen hatte“, waren unbeschäftigt. „Das Erscheinen einer Büste oder Statuette auf einer Ausstellung galt als ein Ereignis“, steht in einer Biographie. Das einzige Denkmal, das dieser Zeitraum entstehen sah, das des Kaisers Franz, erhielt, wie schon erwähnt, der Mailänder Pompeo Marchesi. An der Akademie war die plastische Autorität Professor Franz Bauer (1797—1872). Als Künstler nicht bedeutend, strebte er doch aus der bisherigen Schablone heraus, den Romantikern zu. Seine „Pietà“ in der kaiserl. Sammlung und die Statuen an der Fassade der (romantisierenden) Johanneskirche zeigen einen merklich freien Zug. Jedenfalls war er ein tüchtiger Lehrer, an den sich noch Tilgner mit Anerkennung erinnerte. Er hat den ganzen plastischen Nachwuchs Wiens aus der Taufe gehoben. Konfirmiert freilich hat ihn der schon erwähnte (nichtromantische) Medailleur Jos. Daniel Böhm, der in seiner Kunstsammlung förmlich praktische Kurse des nicht offiziellen Kunstgeschmacks hielt. An seinem ewigen grauen Schlafrock war, wie mir Tilgner erzählt hat, an der linken

*) Zweiundachtzig Lebensjahre. Von Emanuel May R. v. Wachstein. Prag 1895.

Brustseite ein schwärzlicher, fetttschimmernder Fleck zu sehen. Der kam daher, daß Böhm, der vor allem empfand und empfinden lehrte, bei der Erläuterung eines schönen Objektes mit dem Daumen an jener Stelle, gerade über dem Herzen, kreisförmig umherzuwehen pflegte, wobei er sagte: „Das muß man da drinnen spüren.“ Auch der Klieberschüler Anton Dietrich (1799—1872), der die heil. drei Könige im Portalbogen der Johanneskirche meißelte, neigte zu den Neuerern. Seinen Ruhm machte ein elfenbeinernes Kreuzifix, das er oft wiederholen mußte, 1835 für den damals maßgebenden Erzherzog Ludwig. Und Johann Preleuthner (geb. 1810) gab 1843 die gleichgesinnte gußeiserne (!) Plastik des von Van der Müll und Sicardsburg entworfenen Schutzengelbrunnens vor der Paulanerkirche. Kolossales durfte er für die Alt-Exerzfelder Kirche, den Westbahnhof, den Dom zu Kalocsa (Ungarn) arbeiten, ist aber im allgemeinen eher ein Zierlicher.

Ebenso mager stand es um die Architektur der Zeit. Man hatte kein Geld zu bauen. Die epochemachende Bauthat der Epoche war die Johanneskirche in der Jägerzeil (jetzt Praterstraße). Der kühne Mann war Oberbaurat Karl Roesner, Professor der „schönen Baukunst“ an der Akademie, später Präsident derselben (1804—1869). Er hatte sich in nazarenischen Rom viel mit altchristlicher Baukunst beschäftigt und sie modern empfunden. Man nannte das damals romantisch. Die Johanneskirche (1842—1846) ist selbstverständlich ein Schmerzenskind. Da man nicht wußte, in welchem Stil sie zu erbauen wäre, mußte Roesner ein Justemilieu zwischen drei vorliegenden Projekten (gotisch, romanisch und Renaissance) herstellen. Das romanische Element kam dabei am besten weg. Die hübsche, nichts weniger als schablonenhafte Kirche wird jetzt mehr gewürdigt, als während der nachfolgenden langen amtlichen Schul-Neurenaissance, die sie als barbarischen Zwitter links liegen ließ. Einen ganz großen Bau hatte Roesner in Diakovar zu führen; die bischöfliche Kathedrale (bis 1868), romanisch, in Siegelrohbau von schüchternen Farbigkeit. Im Jahre 1839 fiel ihm die Danaeraufgabe zu, den unhaltbar gewordenen Helm des Stefansturmes, der abgetragen werden mußte, genau aufzunehmen. Hofbaurat Sprenger führte dann den unglücklichen Gedanken aus, für den neuen Helm ein mit Stein verkleidetes Eisengerüst zu konstruieren, das die Sommer und Winter natürlich bald lockerten. 1842 wurde diese Arbeit beendet, aber 1862 mußte auch der neue Helm abgetragen werden und Friedrich Schmidt setzte dann dem „Steffel“ sein steinernes, dem ursprünglichen Helm entsprechendes Neugebilde auf. Roesner war ein tüchtiger Architekturzeichner und entwarf auch Kunstgewerbliches; mit Führich einen silbernen Krug mit acht allegorischen Figuren, als Geschenk des Kunstgewerbevereins an seinen Präsidenten Grafen Colloredo-Mansfeld (ausgeführt von Josef Glanz). An den Stefansturm knüpft sich auch der Name des Dombaumeisters Leopold Ernst, dessen Denkmal in die Außenwand des Turmfußes eingefügt ist. Der nächste Dombaumeister, Friedrich Schmidt, dient ihm als Gegenstück. Ernst (1808—1862) war Schüler Nobiles, auch als Maler begabt, und ging nach Rom, wo eben die Gärung Jungdeutschlands stattfand. Er wandte sich dem „Deutschen Stil“ zu und wurde gleichsam der Frühgotiker Wiens. Im Jahre 1853 bekam er die Giebel des Stefansdomes auszubauen; sein „schönstes und zwar ein bleibendes Denkmal“, schreibt unser alter Wurzbach, dessen bio-

graphischem Riesenlexikon auch dieser retrospektive Kunstbericht so viele Daten verdankt. Friedrich Schmidt war nicht dieser Ansicht und ließ die unzähligen Krabben, mit denen Ernst sämtliche Giebel wie mit einem Spitzenbesatz benäht hatte, schonungslos bis auf die letzte wegpußen, um die ursprüngliche Gradlinigkeit der Giebel wiederherzustellen. Als Dombaumeister führte Ernst die Restaurierung des ganzen Neußeren von St. Stefan weiter, war aber auch sonst fördernd thätig. Mit Leopold Wescher gab er seit 1845 „Oesterreichs Baudenkmale“ heraus. Er regte die Gründung des österreichischen Kunstvereins und des Altertumsvereins an. Nach der Londoner Ausstellung von 1855 drang er auf Verbesserung des kunstgewerblichen Zeichnens, auch durch Verwendung heimatischer Motive.

Der Gotiker Ernst hatte allerdings im amtlichen Oesterreich schon ganz frühe Vorläufer gehabt, nämlich die Erbauer der vielbesuchten Franzensburg im Lagenburger Park. Begonnen wurde sie schon 1801, vollendet aber erst 1836. Die Pläne entwarf der Schloßhauptmann und Architekt von Riedl, die Ausführung hatte Hofsteinmetzmeister Jäger. Man baute damals in Parks gotische Allotrien, wie früher chinesische Tempel, beide gleich „echt“, und geriet von selbst ins Panoptikum. Im Lagenburger Park ist ein ganzer „Rittergau“ angelegt mit einer „Rittergruft“, einer „Rittersäule“ u. dergl. Die Franzensburg freilich ist ernster gemeint und eine ungewöhnlich stattliche Illustration der Zeit, die wieder Szenen von Rudolf von Habsburg malte. Die Gotik blieb dann etwas unbestimmt Amtliches und nahm einen eigenen steifleinenen Charakter an. So etwas kriegsfanzleimäßiges, als präsidire ihr der schwarze eiserne Ritter, der bei militärischen Kondukten hinter dem Sarge reitet. Denkmäler tapferer Soldaten, z. B. nach der Revolution, wurden am liebsten in dieser offiziellen Gotik „gehalten“. So das große Denkmal des kaiserlichen Generals Henzi in der Ofener Festung (1852), der als tapferer Verteidiger Ofens fiel. (An seine Stelle soll ein Denkmal der Kaiserin-Königin Elisabeth kommen.) Es ist ein hohes spitzbogiges Tabernakel, das eine plastische Gruppe enthält. Urheber ist Paul Sprenger, der sogar eine gotische Kirche zum Gedächtnis des Kaisers Franz plante. Und damit sind wir bei einem der bedeutendsten künstlerischen Charaktere dieser Epoche angelangt. Wilhelm Paul Eduard Sprenger (geb. Sagan 1798, gest. 1854 an der Cholera) war k. k. Hofbaurat, und das hatte eine Bedeutung, ungefähr wie hundert Jahre früher der Hofkriegsrat. Dieser machte unkriegerischen Krieg, jener unkünstlerische Kunst. Alles was die Stürmer und Dränger des roten Jahres gegen Beamtenkunst und Kunstbeamte, grünen Tisch, Bauschematismus und Protektion wetterten, ging in erster Linie gegen Sprenger. Der Name bezeichnet ein System. Und doch war Sprenger ein hervorragender Mensch, der heute gerechter zu beurteilen ist. Eine Herrennatur mit eisernem Willen und unbesiegbarer Charakterkraft, praktisch, reich an Auskunftsmitgliedern, unermüdlicher Arbeiter, allerdings weniger Künstler als ein Art Minister für öffentliche Arbeiten. Jedenfalls eine unwiderstehliche Autorität für Herrschende wie Gehorchende. Er war ein Schüler Nobiles, dessen Charakter er fortzusetzen schien. Sein Fach war eigentlich alles Mathematisch-Geometrische, die Perspektive mit inbegriffen. Er machte Architektur, als wäre sie ein Zweig der deskriptiven Geometrie, die er mit Vorliebe vortrug. Die Akademie nahm unter

ihm etwas Polytechnisches an. Was er in Wien an Großbauten schuf, die Münze (1835), das Hauptzollamt (1836), aber auch seine Privatbauten, nannte man später in Bausch und Bogen „Kasernenstil“. Der Nützlichkeitsgrundsatz stand oben an, ästhetischer Luxus war verpönt. Das entsprach auch ganz und gar dem Stande der Staatsfinanzen. Als er 1843 England bereist hatte, baute er die niederösterreichische Statthaltereie in der Herrngasse (1844–1846). Man darf dies mit Fug einen k. k. Statthaltereistil nennen, da dann in allen Kronländern solche Regierungsgebäude entstanden. Wir erkennen darin einfach das obligate englische Palladio-Schema, mit der mächtigen durchgehenden Dreiviertelsäulenstellung und dem Giebeldreieck darüber. Dieser Typus hat ohne Zweifel Haltung, ist aber förmlich stereotypiert. Er griff auch auf die ungarische Hauptstadt über, die nach der verheerenden Ueberschwemmung von 1838 nach Sprengers Ratschlägen neu aufgebaut wurde. Diese dortigen Palladio-Sprengerbauten (meist von Pollak und Hild) geben besonders der alten Donauzeile Pests ein stattliches, im Vergleich mit der späteren Falschrenaissance sogar vornehmeres Gepräge. In allen von Sprenger beeinflussten Bauten herrscht die größte Solidität; dicke Mauern, groß eingeteilte Fassaden, große Höfe und Treppenhäuser mit breiten Stein- oder Marmortreppen, große helle Säle, dabei fast kein Ornament (das wenige an der Statthaltereie von auffallend freier, aber ungeschickter Bildung). Eben jetzt, wo Münze und Hauptzollamt ähnliche Zweckkasernen als Nachbarschaft bekommen haben, muß Sprengers Ansehen steigen, denn mit diesen verglichen ist er ein antiker Charakter. Er baute dann auch viele der ersten Bahnhöfe, die Wiener Ferdinandswasserleitung mit Wasserturm, Denkmäler (Oberst Kopal in Znaim). Dabei bekleidete er zahlreiche zeitraubende amtliche und Ehrenstellungen, war der ewige Beirat, Begutachter und Planentwerfer für alles und jedes, der Experte für Kommissionen, der Delegierte für Weltausstellungen, auch Eisenbahndirektor und was alles noch. Er baute die Strafanstalt in Garsten, das Wiener Irrenhaus, das Prager Postgebäude, das Haller Jobbad, die neue Oper und die Votivkirche beschäftigten ihn, als Karlsbader Kurgast hatte er den Mut, am ausgebliebenen Sprudel herumzubohren und ihn wieder hervorzulocken; ja, selbst der Entwurf des Franz-Josefs-Ordens ist sein Werk. Für seine Blamage mit dem Stefansturm wurde er Ehrenbürger von Wien, für seinen Wiederherstellungsplan der ungarischen Hauptstadt Ehrenbürger von Pest. Seine autokratische Natur hätte am liebsten alles Bauen in der eigenen Hand vereinigt. Konzentration des gesamten Bauwesens war seine Parole und er setzte es durch, daß der k. k. Hofbaurat, d. h. er, als zuständige Behörde die ganze Monarchie haulich in seine Hände bekam. An Feinden fehlte es ihm natürlich nicht, alle Welt mußte sein Feind sein, aber die maßgebenden Personen hatte er zeit lebens sicher.

Und nun wäre noch ein Blick auf das Kunstgewerbe dieses Zeitraumes zu werfen. Es war in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sehr schlecht angeschrieben. Die von der Schule anerkannten historischen Stile verwarfen es einfach als krähwinklerische Mißgeburt. An den Kunstgewerbeschulen wurde der Abscheu vor ihm jedem jungen Oesterreicher, der etwas zu werden beabsichtigte, regelrecht eingimpft. Da kam 1896 die denkwürdige Wiener Kongressausstellung

im Oesterreichischen Museum. Sie war eigentlich auf Geschichte und Kunst angelegt, daneben aber wurde sie ein kunstgewerbliches Ereignis. Mit Erstaunen sah man alle die gemütlichen, bequemen, dauerhaft gearbeiteten Möbel und Geräte des Wiener Empire und Nachempire. Erst der gediegenen Mahagonizeit, dann der unverwüßlichen Pallasanderzeit. Aus dem Staub der Kumpelkammern schien plötzlich ein gesunder „altwiener“ Einrichtungsstil, ein bodenständiger Möbelgeschmack zu erstehen. Urväter Hausrat kam wieder zu Ehren, es war eine feierliche Rehabilitation des alten Herrn Biedermaier. Vieles davon ist in dem prächtigen Werke: „Der Wiener Kongreß“ (Wien 1896) abgebildet. „Die Wiener“, schrieb ich einige Jahre später*), als Biedermaier auf den großen Wiener Ausstellungen des modern gewordenen Oesterreichischen Museums immer erfolgreicher auftrat, „die Wiener haben wie die Engländer den Vorzug, eine Art gesunder Tradition zu besitzen, an die sie ungeniert anknüpfen können. Wenn man sich an das Altwiener Zimmer auf der Kongreßausstellung erinnert, weiß man, wo sie zu suchen ist. Das war nicht Empire, sondern eine Fortbildung desselben im Sinne des Bürgerlich-Praktischen, für eine Bevölkerung von gemütlichen Gewohnheiten. Es war aber nicht etwa kleinstädtisch, sondern entsprach einer Ueberfeinerung der Alltagsbehaftlichkeit, wie sie Leute haben, die seit jeher mit der „Welt“ in Berührung stehen. Das von Kavaliereu Abgelegte ist durchaus nicht so zu verachten, wie der lokale Sprachgebrauch es thut; in dem Sinne nämlich, daß in einer von „Kavaliereu“ wimmelnden Residenz auch die untersten Schichten über die Begriffsenge und Geschmacksöde des weltentlegenen Krähwinkel hinaus sind. Auch der damalige Wiener hat viel zweckmäßige Eleganz erlebt und sich daran erzogen. Seine frische, gesellige Laune that das übrige, und die Guggelhupfstimmung der Geburtstage, und der unauslöschliche, allgegenwärtige Dilettantismus, der in dieser Mischung die Rolle eines zum Hausgebrauch genügenden Idealismus spielte. Glücklicherweise hatte man auch nicht viel Geld, und das erhielt die Leute besonnen . . . und ihre Möbel auch. Jenes Biedermaierzimmer in der Kongreßausstellung würde wirklich in jedem Kunstgewerbemuseum eine reizende wienerische Oase abgeben. Wenn unsere jetzigen Kunsthandbücher noch das Empire den „letzten historischen Stil“ nennen, werden die nächsten ihn den vorletzten nennen müssen, denn Biedermaier wird als Stil anerkannt werden. Und zwar als echter Wiener Stil, denn nirgends in Deutschland hat das Nachempire diese angenehme Blüte erreicht. Dort war das Temperament ungelentker, und den Lebensgewohnheiten fehlte die „phäakische“ Kaiserstadt. Das Kongreß-Wien war der Mittelpunkt der Weltgeschichte und des Wohllebens; nur aus dieser reichlich befruchteten Luft konnte ein neuer Stil von Lebensführung und Bedarfskunst hervorgehen.“

Auf der Kongreßausstellung sah man unter anderem das vollständige Arbeitszimmer des Kaisers Franz. Es war in der That das Zimmer des ersten Beamten dieses Reiches. Ein mehr ehrenfester als eleganter Kanzleistil, ohne alle Kaiserlichkeit. Die Möbel meist poliertes Nußholz, die Kanten mit Ebenholz ausgelegt, Lehnen und dergleichen für Stäbchen durchbrochen, Schlüsselschildchen und Griffe in Gold-

*) Kunst und Kunsthandwerk, 1900.



Abb. 79. Schreibzimmer der Gräfin Molly Sichy-Ferraris. Wien um 1830.
Nach einem Gemälde von Albert Schindler.

bronze, Bezüge grünes Tuch. Als Ornamente an Uhren, Schreibzeug und dergleichen obligate Löwen, Sphinge, an den Pfosten des Aktenschranks unten Löwenklauen, oben Adlerköpfe, am Papierkorb eine familienhafte Straminstickerei, in die Tischplatte unter Glas eine Aquarellansicht aus der Hofburg eingefügt, Tintenfaß und Briefbeschwerer Granit, dessen Provenienz eine Inschrift angebt. So wohnte der Kaiser. Das war die eine Schattierung des Biedermaierstils, für Herrenzimmer, mit einem gestrengen Zug von Bureau und Bureaukratie. Die andere, die weibliche Nuance, kolorierte sich gar appetitlich mit den unvermeidlichen Handarbeiten, für die es damals ein eigenes Genie gab. Straminstickereien an den Möbeln, seidengestickte Quodlibets eingerahmt an den Wänden, perlengestickte Glockenzüge, Gobelinstickereien an den Arm- und Fußstücken, Applikationsstickereien an den Vorhängen. Dazu Genestetes, Gestricktes, Gehäkeltes und allerlei Erzeugnisse hausbackener Kunstfertigkeit. In der Kongressausstellung sah man so manches vornehme Intérieur dieser Art in Gouache oder Aquarell gemalt; zwei des Fürsten Schwarzenberg vom Pariser Aug. Garnerey (1812), Metternichs Arbeitszimmer von Franz Heinrich (1830) u. s. f. Ein berühmtes aus Schönbrunn, von Höchle 1818 gemalt, mit der Ernennung des Sohnes Napoleons zum Herzog von Reichstadt als Staffage, ist eben erst in einem neuen Werk über die Einrichtungskunst dieser Zeit veröffentlicht worden. *) Kurz, Biedermaier machte plötzlich das größte Aufsehen. Einzelne Gegenstände wurden geradezu bewundert. So die Mabafter-Standuhr mit der hübschen jungen Dame, die, auf antikem Sessel sitzend, bei antikem Lampenschein den Almanach für 1829 liest. (Wiener Arbeit von Kaufmann.) Und ebenso die altväterisch putzigen Möbel, z. B. der von Holl in Wien gearbeitete Damenschreibtisch aus Mahagoni, dem ein Marmorobelisk mit Bildnissen des neapolitanischen Königspaares als Aufsatz dient. Die echten altwiener Schubladkästen mit ihren kurios gemaserten Fournierhölzern haben seitdem ein eigenes Selbstbewußtsein und rücken jetzt überall aus den Dienstbotenzimmern in die Herrschaftszimmer, von den Landwohnungen in die Stadtresidenzen vor. Eine Stockuhr von Frey, ein Nähtischchen mit Wigandschen Miniaturveduten unter Glas ist plötzlich begehrtenwert. Der Staat sogar sammelt das bereits eifrig, aber es ist kaum mehr zu bezahlen.

Im Oesterreichischen Museum sah man kürzlich ein ganzes Wohnzimmer in diesem Urgroßmutterstil, aus Aßersdorf bei Wien, in Nachbildung ausgestellt. Es hatte bei dem Publikum einen durchschlagenden Erfolg. „Die militärische Steifheit des Original-Empire ist da in die bürgerliche Korrektheit des wohlstituierten Untertans übergegangen. So wohnten häuslich erzogene und bequem gewöhnte Leute, die noch familienfeste feierten und „Angebände“ spendeten. Bezeichnend ist dafür, daß in dem Zimmer drei Arbeitskörbchen vorkommen: eines aus Porzellan steht auf dem Tisch, das zweite ist zwischen den hohen Beinen eines Ständers angebracht, das dritte aber unten zwischen den vier Füßen eines Nähtischchens, gerade in der richtigen Tiefe für den Wollknäuel, von dem man herunterhäkelte oder strickte. Die Wände des Zimmers sind ganz hell gemalt, ohne Muster, aber an gewissen Hauptstellen mit einem senkrechten Streifen, in dem eine sehr aufrechte,

*) Innenräume und Hausrat der Empire- und Biedermaierzeit in Oesterreich-Ungarn. Von Josef Folmesics. (Wien 1902.)

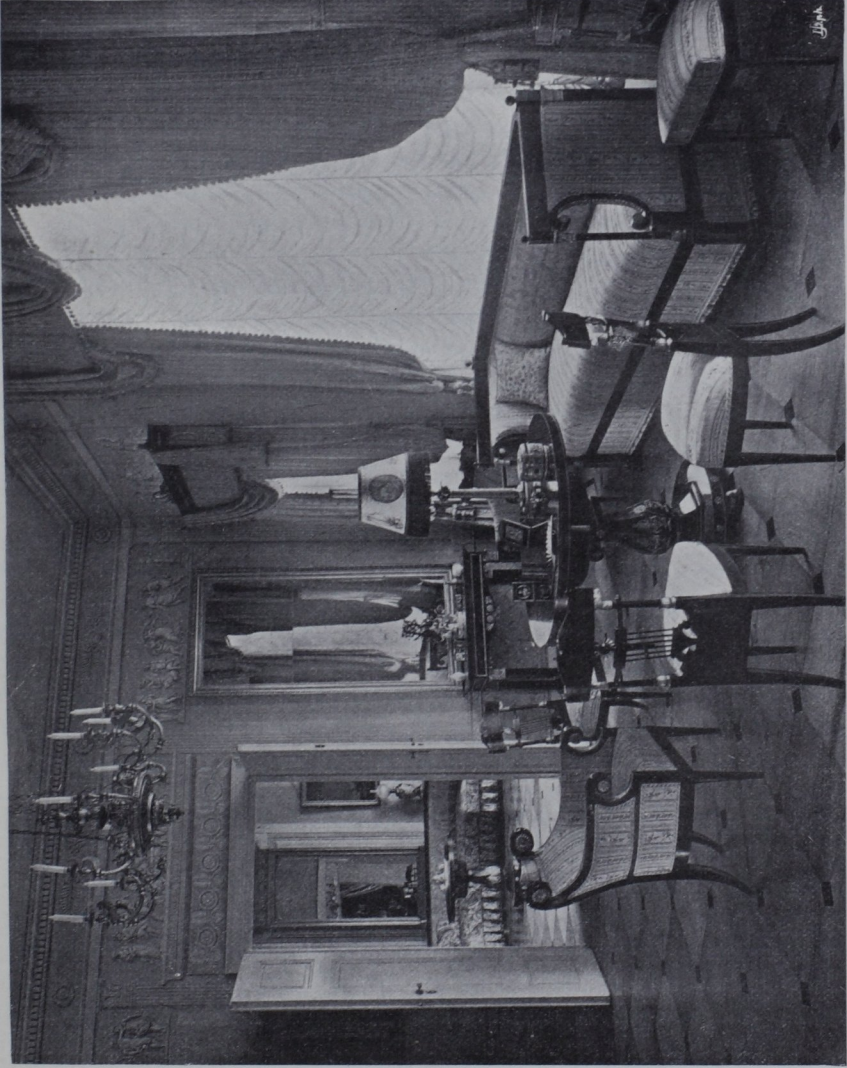


Abb. 80. Empfangszimmer. Wien um 1800. In Privatbesitz zu Hagerndorf.

regelmäßig gefiederte Blattpflanze wie am Draht hinangezogen ist. Die Möbel sind in hellgelbem Kirschholz furniert und poliert („polittiert“ sagt man hierzulande), mit Ebenholzsäulchen an den Ecken des Kastens, des Kanapees und des Ofenschirms. Der Kasten ist besonders gut gelungen; er hat Glashüren, deren Scheiben zwei große, lattenartig ausgefägte Eyras vorgelegt sind, der Giebel baut sich in mehreren Stufen auf und zeigt in der Mitte als Applike das Auge Gottes in dreieckiger Strahlenglorie. Der runde Tisch steht mit drei Säulenpaaren auf dreieckiger, dreimal geschweifeter Basis. Der Kamin sehr appetitlich aus weißem Marmor mit einfachster Gliederung und ein paar zierlichen Appliken, welche ausgeschlittene figurale Bronzereliefschen bilden. Dahinter eine Spiegeleinsche mit fächerförmiger Bekrönung, durch die sich eine steife, vergoldete Guirlande von tragantartigem Ansehen spannt. Auch der blasse Teppich mit diesem fächerförmigen, aber zum Oval ergänzten Mittelmuster, um das sich ein zertretenes Rosengewinde zieht. Selbst der Karnarienvogel fehlt nicht, und zwar ist sein Käfig aus Messingdraht ein vollkommenes Eirund. Diese Form kommt jetzt gar nicht mehr vor, obgleich ein Ei wohl die natürlichste Form eines Vogelkäfigs sein dürfte. Und neben der Thür hängt der breite Glockenzug, recht im Geburtstagsstil gehalten, es sind lauter Bajazzos und Harlekine darauf gestickt. An sonstigem Wandschmuck finden sich ganze Rahmen voll schwarzer Silhouetten, dann zierliche Bildnisse in den verdünnten Wasserfarben von damals, auch zwei lebensgroße Brustbilder in Öl, denen man die Elternwürde weithin anmerkt, und über dem Kanapee hängt, gleichfalls in echtem Öl, der gute alte Kaiser Franz. Die Sitzmöbel sind heutzutage förmlich beherzigenswert. Ein Lehnstuhl aus der Zeit der Großvaterstühle, mit seinem ganzen sitzgerechten Wesen, ist etwas in seiner Art Musterhaftes. Man beachte alle seine intimen Krümmungen, auch im Holzwerk, und die Finesse in den Verhältnissen. Der violette Bezug ist jedenfalls nicht Herrn Biedermaier anzurechnen; er pflegte solche schießende Stoffe nicht zu verwenden^{*)}.

Über auch das große Kunstgewerbe des Vormärz hat seither eine ganz andere Beurteilung gefunden als in der historischen Schule unserer Jugendjahre. Im Winter 1901—1902 wurden zu wohlthätigem Zwecke die „Wiener Kunstwandlungen“ veranstaltet, die dem Publikum alte und neue Paläste öffneten. Man betrat wunderfame Barock-Intérieurs, wie das Schlafzimmer Maria Theresias, das ein Jahrzehnt hindurch in besonderer Werkstatt merkwürdig getreu und vorsichtig restauriert wurde, und das unvergleichliche Goldkabinet im Palast Prinz Eugens (jetzt Finanzministerium), diese üppige goldene Grotte von Ornament, die unter dem Finanzminister von Dumajewski 1889—1890 wieder im alten Glanze auflebte. Man sah Hauptstätten des Wiener Empire, wie den Rittersaal der Hofburg mit seinen förmlichen Alleen von hellgelben Kolossalssäulen und lang niederhängenden, sich unterwegs verdoppelnden Kristallustern, deren rhythmisches Prismengefüge sich unausgesetzt zu regen scheint. Das Palais Auersperg ist ein förmliches Schlachtfeld, wo entzückendes Louis XVI. und ein unerbittliches Empire auf einander stoßen, beide echt wie die Echtheit, ortswüchsig und zeitgerecht. Der kühle Luftzug

*) Kunst und Kunsthandwerk, 1902.

des Empire geht namentlich durch den großen Tanzsaal mit seinen schon überlangen Marmorpilastern und dem weißen Relieffries von Kampfspiele. Solche Säle sind gleichsam auf jene ungeheuren Kristalluster gestimmt, deren farbloses und dennoch farbenfunkelndes Gewimmel die ganze Luft mit einem Sprühregen bunter Reflexe zu erfüllen scheint. In seiner lebenswürdigen wohnlichen Form zeigt sich das Empire im Palais des Unterrichtsministeriums; das richtige Mahagoni-Empire ist insbesondere ein Salon, dessen kunstvolle Nachbildung das Oesterreichische Museum besitzt. Gerade aus diesem ist unser behaglicher Wiener Biedermaier hervorgegangen, mit jenen beiden Typen, einem weiblichen und einem männlichen, die bereits gekennzeichnet wurden.

Besonders lehrreich für Intérieur- und Kunstgewerbeleute sind die Einrichtungen aus den dreißiger und vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Heute sehen wir auch diese einst arg mißachteten Arbeiten historischer an und erkennen ihnen große Verdienste zu. Da ist denn die Einrichtung des fürstlich Liechtensteinschen Majoratspalais in der Bankgasse (1836—1846) eine Art Offenbarung. Man bewundert vor allem die superlativische Gediegenheit aller Handwerksleistung, wobei noch zu berücksichtigen, daß sie durchaus von Wiener Kräften, hauptsächlich unter Leislers Leitung, geschaffen ist. Der Stil ist im ganzen und großen Rokoko, doch mit großer Freiheit verwendet. Dies wurde meist als „stillos“ bezeichnet, heute erkennt man darin lieber eine Fähigkeit an, selbst zu denken und die alte Form durch unsere zeitweilige Gefühlsweise neu zu beleben. Der Bibliotheksaal im ersten Stock, ganz in hellem Eichenholz, ist einfach bewunderungswürdig. Der riesige, viereckige Büchertisch ist besonders schön verziert. Die Ornamente sind dem Eichenlaub entlehnt und halb naturalistisch, halb spielend behandelt, wobei technische Schwierigkeiten gar nicht zählen. Hohlliegende, durchbrochene, unter schnittene Formen, freies Gerank, in das man den Finger einhaken kann und das oft, an den Sesseln besonders, wie lebendiges Astwerk fast rustik entlangläuft. An dem Bücherkasten, der eine ganze Längswand bedeckt und in der Mitte durch eine große Spiegelnische mit gewaltiger Pendeluhr unterbrochen ist, laufen die teilenden Pfosten als schlanke Säulenbündel, mit Eichenlaub umwunden, hinan und flackern oben fackelartig mit einem flamboiement von freiestem Laubornament auf. Besonders reich ist der Rundbogen über dem Spiegel, mit Putten, die das Zifferblatt stützen. Man hat einen Eindruck, wie von phantastischer Spätgotik. Die Säle des zweiten (Haupt-) Stockwerkes sind aber noch viel reicher ausgestattet. Die Seidenstoffe sind Meisterwerke ihrer Zeit. Den originellsten Effekt macht eine pappendeckelstarke weiße Seide mit großen naturalistischen Rosenbouquets in Rot und Grün, einst die *bête noire* der „Stilkreimiger“, heute ein reizvolles Kunststück im Zeitgeschmack. Wahre Kolosse sind die goldenen Luster, diese unentwirrbaren Gestrüppe von Ornament, in denen Adler horsten und Engkinder nisten. Ihnen entsprechen die stockwerk hohen Eckandelaber, in der Form von Palmen, die ein Baumkorb umgiebt, alles wieder auf das flamboyanteste — es giebt keinen besseren Ausdruck — stilisiert und überreich ausgesponnen. In einem der Salons steht eine Eck-Étagère aus Mahagoni, die pyramidal bis an die Decke reicht und mit seltenen Porzellanstücken besetzt ist. Dieses Möbel mit seiner japanischen Einteilung und einem überquellenden

Formenwerk, das nur mehr im Habitus an Rokokoformen erinnert, ist hochinteressant; desgleichen die zugehörigen Sitzmöbel, deren Holzdetail schon die reine Empfindungsschneiderei (im Panfoksch'schen Sinne) ist. Man wundert sich heute wirklich, daß solche ungewöhnliche Kraftleistungen eine Zeit lang verkannt werden konnten. Und dieses Gefühl hat man auch im Palais Pallavicini, dem ehemaligen Palais Fries am Josefsplatz, wo einige Hauptmeister des seitherigen Wiener Kunstgewerbes, die Lohmeyr und Hollenbach, ihre jugendlichen Kräfte in Glas und Bronze bewährten. Auch hier sind es ganz besonders die Eckandelaber des großen Saales, förmliche Denksäulen Ludwig Lohmeyrs, die Staunen erregen, da solche im damaligen Wien seltene Bestellungen ein plötzliches Zusammenraffen von Kräften voraussetzen, die nie zu solchem Zwecke geübt waren. Aber selbst noch aus den fünfziger Jahren sah man ein kleines Prachtstück, das vom Architekten Koch entworfene Boudoir im Palais Auersperg, einen Miniatur-Kuppelraum, dessen Boiserien die Kunstwanderer einfach entzückten.

Diese selbst dem Wiener unbekanntem Arbeiten ihres einheimischen Kunstgewerbes seien in solcher Ausführlichkeit behandelt, weil sie „Verkanntes und Verleumdetes“ sind, dem die Zeit endlich gerecht werden will. Als Schlüsselpunkt dieses Kapitels aber diene der Name Michael Thonet. Er bedeutet das heute allgegenwärtige gebogene Holz. „Wiener Sessel“ erwähnt Maxim Gorki, der neuentdeckte Schilderer russischen Nervenlebens, als Einrichtungsstücke eines Heims an der Wolga. Es sind jedenfalls Sessel aus gebogenem Holze, denn man kann um den Erdball reisen und nie auf einem anderen sitzen, als auf einem solchen Wiener Sessel. Thonet (geb. Boppard 1796, gest. Wien 1870) war ein patriarchalisches Arbeitergenie. Schon 1834 begann er sein Holzbiegen, und wieder einmal war es Metternich, als Besitzer von Johannsberg sein Nachbar, der diesen technischen Fortschritt für Wien anwarb. Die Fabrik in der Mollardgasse wuchs und erhielt viele Ableger in der Provinz. Das Fabrikat eroberte die Weltausstellungen und Weltmärkte, namentlich seit 1860, wo es Thonet gelang, um das Zusammenleimen einzeln gebogener „Schienen“ herumzukommen und das Holz als Ganzes zu biegen. Als er starb, beschäftigte er 4000 Arbeiter, die jährlich 450000 Stück anfertigten. Im Laufe der Zeit fiel diese schablonenhaft gewordene Ware der Geringschätzung anheim, aber sie hat sich neuestens auf die Linie des Tagesgeschmackes zu heben gewußt und der aufgeklärte Aesthetiker errödet nicht mehr, wenn er sich auf ein solches Möbel setzt.