

wird? Hoffentlich nicht. Wenigstens nicht in dem bisherigen Sinne, in dem eines neuen, so und so vielen Rezepts, das die schaffende Kraft wieder in Bande schlagen soll. Die Zeit Van der Wüls verschwendete sich an die Erfindung eines neuen Stils, wie schon früher die Ludwigs I. in München. Sie wollte ihn aus den alten Elementen aufbauen, statt unmittelbar aus dem Leben, aus dem augenblicklichen Bedürfnis zu schöpfen, wie die Japaner und Engländer. Diesmal soll der Fehler vermieden werden. Daß die Eigentümlichkeit des österreichischen Volkstums sich gerade bei solcher Freiheit doch ihre eigene Ausdrucksweise schaffen wird, liegt auf der Hand. Sie will sich nicht mehr italienisch ausdrücken, aber auch das Englische wird nicht ihre Muttersprache werden*).

6. Die Neuzeit.

Etwas früher als das Kunstgewerbe hat die Kunst in Wien ihren Umschwung angebahnt. Am 3. April 1897 machte eine Gruppe von neunzehn jüngeren Künstlern, die aus der Künstlergenossenschaft ausgeschieden war, ihre „Secession“ unter dem Titel: „Vereinigung bildender Künstler Oesterreichs“. Rudolf v. Alt hatte den Ehrenvorsitz angenommen, Gustav Klimt wurde Obmann. Die Zahl der ordentlichen Mitglieder wuchs mit der Zeit auf 67, die 74 auswärtigen sind lauter berühmte Moderne. Ihr Zweck war, dem akademischen und dem geschäftlichen Element gegenüber, die im alten, von mancherlei Rücksichten beengten Verbände herrschend geworden waren, wieder freie, persönliche, künstlerische Kunst zu treiben. Krieg der Rückständigkeit, eine Gasse dem Fortschritt! Urge Stürme umtobten die Wiege des Vereins, der aber mutig an die Arbeit ging. Er gründete vor allem eine Zeitschrift: „Der Sacrum“, die nicht geringes Aufsehen erregte. Dann eröffnete er (25. März 1898) im Gebäude der Gartenbaugesellschaft seine erste Ausstellung, die auf das Wiener Publikum großen Eindruck machte. Sie war in der That unwäzgend für das Wiener Ausstellungswesen, indem sie das Niveau bedeutend hob und die Anordnung künstlerisch adelte. Sie bot aber auch zum erstenmale einen ziemlich vollständigen Ueberblick des Besten, was die neue Kunst des Auslandes geleistet. In der That lernten die meisten Wiener da eine neue Kunstgeschichte kennen, denn Namen wie Rodin, Meunier, Alexander, Charpentier, Khnopff waren ihnen bisher ganz fremd geblieben. Und gerade die Neuheit dieser Neuen mußte den Veranstaltern selbst erst in so altgewöhnten Augen die Berechtigung geben, aus sich und der Schablone herauszugehen. Und schon am 28. April legte die Secession den Grundstein zu ihrem eigenen Hause an der neuen Wienzeile, dessen Eröffnung am 15. November erfolgte. Die Pläne hatte das Mitglied Jos. M. Olbrich (geb. Troppau 1867) in seinem neuen Geschmack entworfen. Der Mittelbau hat ein Portal, das reich mit Kupferornament beschlagen ist und zwischen vier Pylonen eine Kuppel, die sich aus einem kolossalen, naturalistisch behandelten Lorbeerbaum in vergoldetem Schmiedeeisen entwickelt. Das Außere ist schlecht und recht in Puß durchgeführt, ohne alle Scheinbarkeit von kostbarem Stoff,

*) Diese Sätze wurden 1898 geschrieben. Seither hat es an Verschiebungen der inneren und äußeren Verhältnisse nicht gefehlt. Die Dinge sind eben im Fluß, wie alles Lebendige.

als ein Haus von armen, aber ehrlichen Eltern. Das Innere aber ist ein Muster von Zweckdienlichkeit, mit Räumen, die sich für jeden Zweck anders gestalten lassen. Das war denn ein ausgiebiger Versuch in der neuen Bauweise. Eine entsprechende

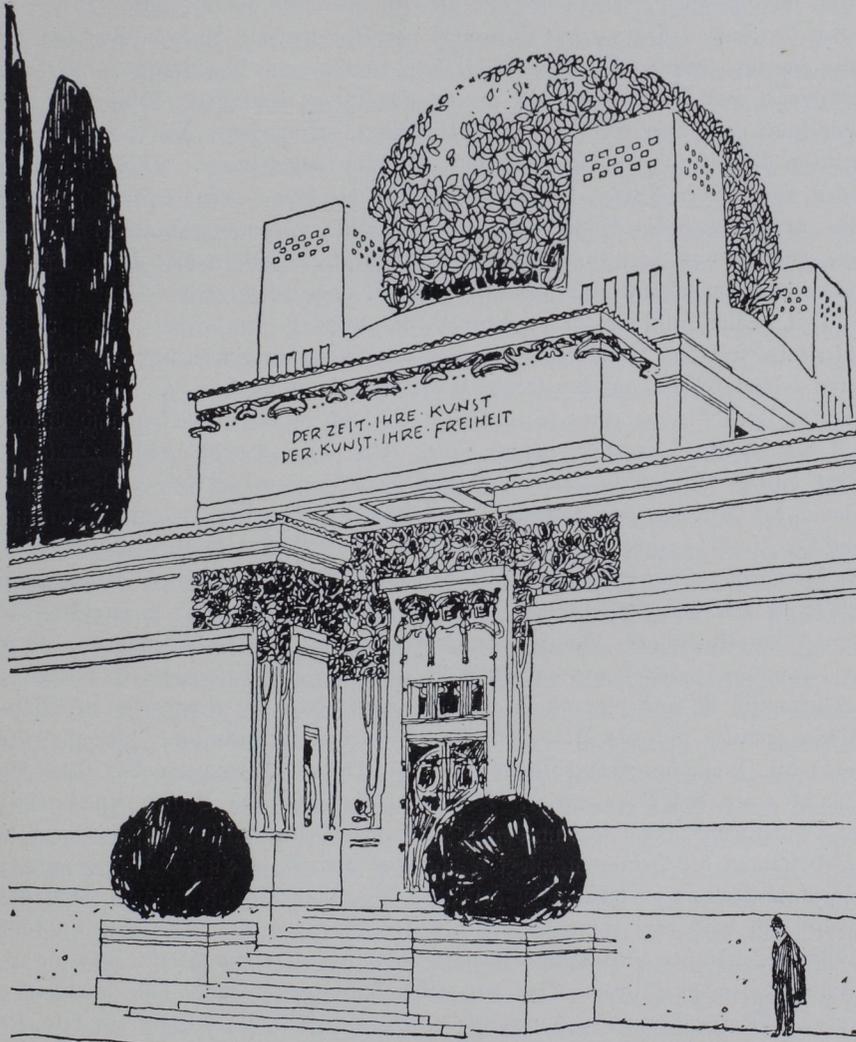


Abb. 222. Josef M. Olbrich: Das Haus der Wiener Secession (Originalzeichnung).

Probe von Inneneinrichtung hatte schon Josef Hoffmann (geb. Pirnitz, Mähren, 1870) mit seinem Ver Sacrum-Zimmer in der ersten Ausstellung gegeben und das Sekretariat im Secessionshause bildete die Fortsetzung.

Das secessionistische Bauen regte die Wiener nicht wenig auf. Olbrichs Ausstellungsgebäude war lange Zeit die Zielscheibe aller schlechten Witze der um-

liegenden Bezirke. Der anstoßende „Maschmarkt“ nannte es nach der vergoldeten Lorbeerkuppel das Haus „zum goldenen Krauthappel“. Aber an seiner Stirne stand eine ernste Mahnung und mahnte Tag und Nacht. „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit“. (Die Inschrift ist vom Schreiber dieser Zeilen, der auf Ersuchen der jungen Leute einige Varianten vorgelegt hatte.) Und die Zeit that das Ihre für ihre Kunst. Man gewöhnte sich, man begann zuzustimmen. Sogar im Ingenieur- und Architektenverein wurde das Haus gewürdigt (Deiningery). Und dann kam, nach alter Erfahrung, der Umschlag. Ein großer Teil des Publikums verliebte sich förmlich in die neue Bau- und Einrichtungsweise. Olbrich, in seiner vollen, sprudelnden Frische, baute einige Villen, die bald das Stadtgespräch wurden. Alles strömte nach der Hinterbrühl, um seine Villa Friedmann zu sehen, in der er seine Farben- und Formenphantasie frei tummelte. Noch andere Bauten kamen, immer auch der Gelegenheit und Persönlichkeit angemessen; Villa Bahr in Ober-St. Veit, Villa Stifft auf der Hohen Warte, dann in der Stadt vielbesprochene Interieurs, wie das blaue bei Dr. Spitzer, das seither in eine neue (von Jos. Hoffmann erbaute) Villa auf der Hohen Warte verpflanzt worden ist. Auch Olbrichs Buch: „Ideen“*), das einen so lockenden Einblick in die Gedanken- und Traumwelt des Künstlers gewährt, machte seinen Weg. Es ist ein großer Verlust für Wien, daß es Olbrich so bald an Darmstadt verlor, wo er seither die Künstlerkolonie des Großherzogs Ludwig Ernst und die Ausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ geschaffen hat. Das Bauen und Einrichten von „Wohnstätten“, wie Baumeister Solneß es nennt, ist durch die Moderne in Wien ein Bedürfnis und sogar eine Art künstlerischer Sport geworden, was man sich ja gefallen lassen kann. Das Unerhoffte ist gelungen, die Teilnahme des Publikums an Dingen der bildenden, ja der bauenden Kunst ist geweckt. Wem etwa die Architektur zu architektonisch ist, um sich mit ihr anzufreunden, darf sich wenigstens die Möbelpassion gestatten und als Möbelästhetiker dilettieren. Entscheidend für all dieses wurde die Jubiläums-Gewerbeausstellung im Prater (1898), wo das Alte eine Schlacht gegen das Neue verlor. Dort trat auch Ludwig Baumann zuerst in den Vordergrund, der uns dann auf der Pariser Weltausstellung u. s. w. einrichtete. Die Befreiung der Geister machte sich übrigens alsbald in einer Verschiedenheit, ja Gegensätzlichkeit von Strömungen geltend. Aus all dem anfänglichen Schwanken schieden sich bald zwei Hauptrichtungen aus. Einerseits ein Ueberschuß an künstlerischer, malerischer Phantasie (Olbrich), andererseits (Hoffmann) ein Zug zur Besonnenheit, zu praktischem Erwägen, selbst auf die Gefahr hin, nüchtern zu werden. Dem unbewußten Zuviel der ersten Zeit stellt sich beinahe ein bewußtes Zuwenig entgegen. Beide Richtungen locken die entsprechenden Temperamente und haben ihre Extreme. So neigen die Einrichtungsstücke des vielseitigen und erfindnerischen Koloman Moser zu witziger Schwelgerei in Stoffen und Farben, bei dem luxusfrohen Franz Matsch zum malerischen Rausch, und bei Rudolf Tropsch und Josef Urban geht der Formen- und Materialwitz bis zum Ulfigen. In der Schule Hoffmanns dagegen (Otto Prutscher u. a.) herrscht die Logik, die kon-

*) Wien 1900. Mit Einleitung von Ludwig Hevesi.

struierende Vernunft, der praktische Einfall. Dabei braucht die wienerische Appetitlichkeit nicht verloren zu gehen und es stellt sich sogar wieder eine andere Art von Phantasie ein. Auf der äußersten Linken dieser Linie steht selbständig Adolf Loos*), der aus Amerika als nihilistisch angehauchter Zweckmensch zurückgekehrt ist und nach manchem sophistischen Seitensprung jetzt mit einleuchtender Einfachheit einrichtet. (Café Museum, Wechselstuben und andere Geschäftslokale, Privatwohnungen.) Dieser einfachere Typus hat sich dann wieder in zwei gespalten. Der eine hat die internationale Verständlichkeit und Unwiderleglichkeit des Eisenbahncoupés und der Dampfschiffskabine, der andere die naive Selbstverständlichkeit und unbedingte Solidität des lokalen Biedermaier. Der Wert dieses gesunden Lokalstils ist jetzt erkannt und man knüpft gern an ihn an. Man wird ihn hoffentlich nicht kopieren, sondern sich an seiner Ehrlichkeit ein Beispiel nehmen. Abseits der beiden, eigentlich wienerischen Arten steht Franz Matsch mit seinem modern-antiken Speisesaal im Hause des hochverdienten Kunstfreundes Nikolaus Dumba (1830—1900). Matsch ist in antiken Dingen vollkommen heimisch und hellenisiert in diesem Prachtraume (Parkring 4) ungefähr so, wie er die Wolter als Sappho gemalt hat. Wienerische Antike, gemalter Grillparzer aus der Hasenauerschen Curuszeit. Der viereckige Saal, der an einen Wintergarten stößt, ist in poliertem Marmor und Kunstmarmor von hellstem Crème gehalten. Die Formen klingen nur wenig an frühere Architektur an. Ringsum sind Musenscenen mit stilllebenhaftem Beiwerk ganz dünn auf den Marmorgrund gemalt. Als Einfassung des Wintergartens dienen hohe Lorbeerbäume in antiken Dreifußbecken, aus vergoldetem Metall ausgeschnitten und als flache, polierte Appliken der Malerei zugesellt. Der Eindruck ist sehr eigen. Für den Wintergarten hat Matsch auch einen besonders kombinierten Brunnen gearbeitet: Marmorplastik, geschliffenes Krystallglas und zierliche Figurenmalerei auf Marmor. Er ist ein vielseitiger Techniker und hat auch an Beleuchtungskörpern u. dgl. manches Anmutige für den Saal modelliert. Der anstoßende Musiksaal ist von Gustav Klimt eingerichtet (Mahagoni-Empire mit vergoldetem Applikenschmuck) und hat Supraporten von ihm (die Musik, Schubert am Klavier). Und weiterhin öffnet sich das berühmte Makartzimmer Dumbas, in dem sich die ganze Mallust der Caterina Cornaro-Zeit austobt. Dumba hatte Makart vorher eigens nach Venedig geschickt, um sich dort vollzusaugen. Das Ergebnis waren die Wände und Decke, an denen Künste und Gewerbe ein Farbenfest von überquellender Sinnenfreude feiern. Das unbefangene, siegesbewußte Fleisch Paolo Veroneses ist hier ganz von Nerven durchzuckt und variiert sich in einem atlasnen Geglöse und Gestimmer, das ohne Zweifel etwas anderes ist, als was die alten Venezianer ausströmten. Diese drei Dumbazimmer sind an sich schon ein Museum der Wiener Kunst.

Diese Raum- und Einrichtungskunst war hier zunächst zu berühren, weil sie die blanke, elegante Angel war, an der das Publikum sich fing. Groß zu bauen hatten die jungen Leute, mit Ausnahme Baumanns, bei dem festen Ansehen der Alten, noch kaum Gelegenheit. Auch eine starke Persönlichkeit wie Hoffmann kommt

*) Baumann, Tropsch, Matsch, Urban und Loos gehören nicht der Secession an.



Abb. 223. Otto Wagner. Porträtstudie von G. von Kempff.

erst jetzt daran, mit einer Villengruppe auf der Hohen Warte, für Künstler und Kunstfreunde seines Kreises. Der Großbauer dieses aufregenden Tagesanbruchs war Otto Wagner (geb. Wien 1841, Oberbaurat und Professor). Er ist eine scharfe, elastische Natur, fruchtbar und streitbar, triebkräftig genug, um sich und andere zu verzüngen. Er hat die Erbschaft aller vier Baubarone der historischen Schule angetreten, die nach seinem Ausdruck eigentlich Archäologen waren. Seine neue unhistorische Schule will keine Renaissance, richtiger Re-Renaissance, sondern eine „Naisissance“. Er selbst kommt von der allgültigen Renaissance des verflorenen Zeitraumes her, in dem die Bibliothekare eine Kunst der Präzedenzfälle verkündeten. Diese war deduktiv, wie die ganze Aesthetik zweier Menschenalter, die von vorgefaßten Meinungen, von philosophisch erzeugten Dogmen ausging. Unsere induktive Zeit hat, ganz zuletzt, auch die Kunst induktiv gemacht. Sie will nun vom Leben ausgehen, vom Zweck zum Zweck; das ist ihre neue Auffassung von Teleologie. Otto Wagner baute erst Renaissance, aber sie hatte ihre eigenen vernünftigen Züge. Man sieht ihn schon als Materialmenschen, z. B. im farbigen Siedelbau einer Synagoge zu Budapest. Und auch der Zweckmensch kündigt sich an, in großartigen Scheinarchitekturen, die er für den Festplatz des Festzuges und für den Einzug der Kronprinzessin-Braut (Elisabethbrücke) zu errichten bekam. Der Tageswitz besiegelte ihn damals als „Scheinarchitekten“. Das durchaus echte und praktische Haus der Länderbank ist sein damaliges Hauptwerk. Er begann dann eigene Wege zu gehen. Am Anfang des Rennwegs baute er eine Gruppe großer moderner Wohnhäuser, in deren Mitte er sein eigenes Palais (jetzt Gräfin Hoyos-Amerling) stellte. Das ist sein Uebergang ins Moderne. Große Einteilungen, Vermeidung von Säulen u. dgl., viereckige Loggien statt der abgedroschenen Rund-

bogen, die breiten flächen nur mit reichlich verstreutem Relieffornament belebt, wie an gewissen Fassaden der Rokokozeit. Eigentlich war das auch noch ein freies Rokoko. An den Pavillons und Straßenbrücken der Stadtbahn, am „Nadelwehr“ der Donau zu Aufsdorf, an seinen Miethäusern des neuen Wienboulevards wurde er dann ganz, was er jetzt ist. Er wirft alles historische Detail über Bord und knüpft dort an, wo die natürliche Entwicklung der Baukunst abriß, also am Em-



Abb. 224. Otto Wagner: Haus an der Wienzeile in Wien.

pire. Daher auch gewisse Eigenheiten seines Dekors, z. B. senkrecht aufreihung von Elementen, wie in römischen Legionenzeichen, die an Piranesische Kupfertafeln erinnern. Daher auch seine flächenbehandlung, die tafelförmige Entwicklung der flächen, zu deren Bekleidung und Schmuck er aber alle Neuheiten des Kunstgewerbes heranzieht. farbige fliesen in Blumenmustern über ganze Fassaden hin, Vergoldung in reichem Maße, Montierung ganzer Fronten, besonders aber der Dachgebilde, in Metall. Das alles in freien, stark linearen Neuförmigen, von etwas englischem Beigeschmack, in der Inneneinrichtung alle männlichen und weiblichen Handarbeiten der Gegenwart, von der Applikationsstickerei bis zur Hinterglasmalerei

und landschaftlicher Glasscherbenmosaik in seiner eigenen Villa zu Hütteldorf. Das Kanonensfutter der Bewegung war eigentlich Olbrichs Secessionshaus gewesen. Es hatte das Eis gebrochen, nun war die Strömung frei, diese aber kam aus der Wagnerschule. Er hat eine Menge talentvoller Schüler (Josef Hoffmann, Kammerer, Plecnik, Jan Kotiera in Prag, Leopold Bauer, Ludwig, unter den jüngsten Wunibald Deiningger u. a.), deren Arbeiten in dem Bilderwerke „Aus der Wagnerschule“ erscheinen. Dieses Werk ist selbst in der Pariser Bauwelt sehr beliebt. Ebenso hat sein rücksichtslos offenerziges Buch: „Moderne Architektur“ (3. Auflage 1902) weite Verbreitung gefunden und ist eine Art Code Civil der neuen Grundsätze. Nicht minder wichtig sind die großen Entwürfe, die er der Reihe nach ins Leben setzt, ohne zu fragen, ob sie zur Ausführung gelangen. Ein moderne Kirche für Währing hat besonderen Eindruck gemacht. Sie wäre ein kreisförmiger Kuppelbau („Gasometer“ schrie man) mit Campanile, nach allen optischen, akustischen, klimatischen und sanitären Anforderungen des modernen Publikummenschen eingerichtet, bei äußerster Ausnützung des Raumes und Geldes. Ausgeführt wird sie nicht, aber ihr Einfluß machte sich bereits bei der jüngsten Preisausschreibung der Regierung, für billige Dorfkirchen, durchaus geltend. Nicht minder interessant sind seine vollkommen durchgeführten Entwürfe für einen den modernen Ansprüchen genügenden Neubau der Akademie der bildenden Künste, für die Kapuzinerkirche mit neuer Kaisergruft, und erst kürzlich für das Museum der Stadt Wien, wo er in der ersten Konkurrenz widerspruchslos siegte, in der zweiten zu allgemeinem Erstaunen fallen gelassen wurde. Er ist überhaupt noch gar nicht dazu gekommen, einen großen Monumentalbau durchzuführen. Seine Unabhängigkeit beängstigt die Entscheidenden. Er baut auch seine Miethäuser auf eigene Rechnung und sie finden erst hinterher Käufer. Er ist sein eigener Staat und sein eigener Bauherr. In die Physiognomie des modernen Wien wird er sich immerhin leserlich genug eingezeichnet haben. Außer der Stadtbahn noch durch große Kai- und Regulierungsbauten (des Donaufanals und eines neuen Stadtviertels). Er ist der moderne Großbaumeister für die moderne Großstadt, der auch technisch und sogar finanztechnisch auf der Höhe steht. Das meiste freilich, was in Wien wagnerisch aussehen will, ist von seinen Nachahmern und Wettbewerbern gebaut, von seinen geschworenen Feinden sogar, die sich seiner Signatur nach Kräften bedienen.

Unter den jüngeren Kräften dieser Richtung ist noch besonders May Fabiani hervorzuheben. Er hat zuletzt zwei urmoderne Geschäftshäuser gebaut, in denen er nicht anstehet die letzten Folgerungen des Systems zu ziehen. Das Haus der großen Einrichtungsfirma Portois und Fix (III. Ungargasse) gleicht einem spiegelblank geschliffenen, mit Metall montierten Granitblock. Die unteren Geschosse sind massiv in schwedischem Granit gehalten, die oberen Wandflächen mit bräunlichen und grünlichen Fliesen von ebenso hartem Pyrogranit (von Isolnay in Fünfkirchen) belegt. Die Fenster sind einfach eingeschnitten und mit hermetischen Rahmen in Rotguß versehen. An Vorkragendem sieht man nur im Zwischengeschoss eine Reihe großer eiserner Voluten für elektrische Lampen und im Dachgeschoss, das Werkstätten enthält, eine Reihe mächtiger eiserner Spangen, die die Eisenkonstruktion nach außen vertreten. Da dieses Ganze absolut wetterfest ist, braucht es

nicht einmal ein schützendes Hauptgesimse, das also einfach wegbleibt. Das andere Haus ist das der Kunstfirma Artaria (I. Kohlmarkt). Dieses steht im Herzen des eleganten Wien, ist also vornehmer eingekleidet. Die beiden unteren Geschosse sind



Abb. 226. Gustav Klimt: Goldfische.
(Nus Ver sacrum.)

massiv in rotem Marmor, die oberen Flächen mit Platten von weißem Marmor belegt. Die dreifachen Fenster stufen sich, kaum merklich, mit einem Anflug von Erkerform hervor. Oben springt ein breites Vordach aus und schützt die Betrachter der Schaufenster gegen atmosphärische Niederschläge. Auch etwas Weniges an Ornament (eine Art vergoldeter Zahnschnitt, ein Eierstab) ist zugelassen und die mächtigen rotmarmornen Seitenpilaster des unteren Drittels beleben sich durch zwei nackte Kolossalfiguren, von Canciani, die im Hochrelief herausgemeißelt sind. Unter den eigenständigen Köpfen der Richtung ist noch Leopold Bauer (geb. 1872) zu erwähnen, der sich bei verschiedenen Preisbewerbungen durch kühne, das folgerichtige Denken auf die Spitze treibende Entwürfe bemerkbar gemacht hat. In Mähren hat er etliche ultramoderne Häuser gebaut. Mehr zu Kompromissen neigt Franz Freiherr von Krauß (geb. 1865), ein tüchtig durchgebildeter Künstler und flotter Architekturzeichner. Rudolf Dick hatte in Amerika einen großen Erfolg, er gewann den ersten Preis für den Bau der kalifornischen Universität. Schließlich sei Friedrich Ohmann's (geb. Lemberg 1855) gedacht, der jetzt den Burgbau leitet. Er ist Oberbaurat und war Professor in Prag. Obwohl er der Seceßion angehört, die ja keine Richtung ausschließt noch vorschreibt, ist er mehr ein Historiker und hat sich namentlich der Spätrenaissance gewidmet. Wien verdankt ihm bereits die geschmackvolle Wienterrasse am Stadtpark. Er ist ein geklärt Künstler von Phantasie und großer Erfahrung, der

eine Zukunft hat. Seine neuesten Werke sind übrigens schon weit weniger konservativ.

Ueberblicken wir nun die Mitgliederliste der Seceßion, so fällt uns neben Rudolf v. Alt und Otto Wagner, der erst spät beigetreten ist, zunächst Gustav Klimt auf (geb. Baumgarten bei Wien 1862). Er kommt aus der zahmen Schule Kaufbergers und Bergers und ist nachgerade zum enfant terrible des

prüderen Publikums geworden. Seine Deckenbilder im Burgtheater (Thespiskarren, Theater in Taormina, Globe-Theater, Dionysoskultus) zeigen ihn noch mit Grazie auf Schulpfaden wandelnd. Noch anderes in anderen Theatern, (Reichenberg, Fiume, Karlsbad) und Schlössern (Lainz, Sinaia) ist mit seinem Bruder Ernst und Franz Matsch geschaffen; desgleichen die 40 farbenprächtigen Bogenzwickel im Treppenhause des kais. Kunstmuseums. In figurenreichen Aquarellen stellte er den Zuschauerraum des Burgtheaters samt Publikum (1890, historisches Museum der Stadt Wien) und das gräfl. Esterházy'sche Theater zu Totis dar. Das alles ist Frühzeit. Die modernen Gärungskeime traten zuerst in einem weiblichen Sitzbildnis auf, wo die schwarze Gestalt als bizarre Silhouette aus lauter Weiß hervorstach. Mit der Begründung der Seceffion, deren erster Obmann Klimt war, begann eine neue Entwicklung. Alle modernen Einflüsse stürmten auf ihn ein. Englische, belgische, japanische, altgriechische; stilistische, naturalistische, ornamentale. In seinem ersten Ausstellungsplakat und seinem Prachtbilde der goldbehelmtten Pallas Athene sah man Eindrücke der griechischen Vasenbilder und der archaischen Kunst von Hellas. Berührungen mit Franz Stuck konnten nicht ausbleiben. Später überwogen neue Anregungen. Als Aubrey Beardsley und Klinger ihre Salomen schufen, diesen raubkätzartigen Typus einer naiv-lüfternen Nervenrasse,



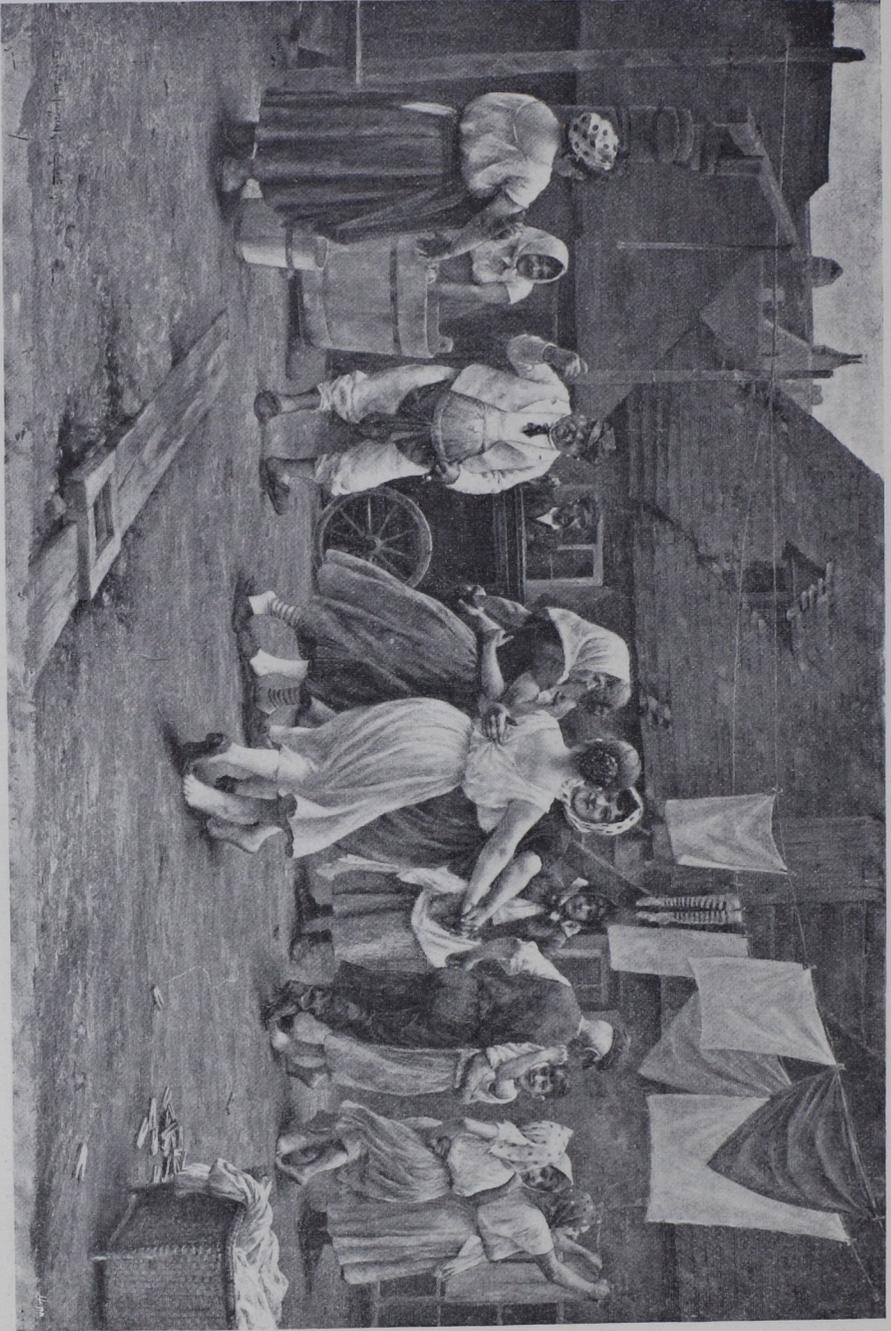
Abb. 227. Gustav Klimt: Judith und Holofernes.

das Weib als samtptotig-scharfkrallige Göttin des Gelüstes, hat er auch diese Dämonin geküßt. Fernand Khnopff hing damals an öffentlichen Wänden und Felicien Rops lag in heimlichen Mappen. Alle diese Elemente muß man sich gegenwärtig halten, um den Ausdruck zu verstehen, den Klimt für eines der Fieber der Zeit, für das Sehnen einiger ihrer Nerven fand. Selbst der Katzenjammer und asketische Rück-

schlag blieb nicht aus, Tooropsche Büßerlust und Minnesche Ausmergelungswonne. Er hat das Sinnenleben seiner ganzen Zeit durchgekostet und in seiner Weise gestaltend überwunden. Durch diesen ganzen Irrgarten voll berauschtenden Blendwerks ist er zu sich selbst durchgedrungen. Er ist durchaus ein Selbsteigener; eine Handbreit seiner Malerei wird jeder sofort als Klimt erkennen. Diese nervöse Vibration der Malweise hat kein anderer; diese Durchdrungenheit von Luft, Licht, Silber, Traum. Seine Palette ist neu, sein Spektrum anders. In seinen ganz einfachen Wasser- und Luftlandschaften, vielleicht mit zwei dünnen weißen Birkenstämmchen vorn als „Abschieber“ (repoussoirs sagen die Franzosen) ist ein verhaltenes Atmen und Herzklopfen, wie in seinen Damenbildnissen, die Unsägliches zu verschweigen scheinen. Die Gabe des Ahnenlassens hat Klimt in genialem Grade. Auch seine Technik hat sich in diesem Sinne ausgebildet. Sein „Schubert am Klavier“, in einem Gewoge von Kerzendunst, Blumenduft und Mouffelinrauschen, vom Spiegel geisterhaft widergestrahlt, ist eine solche kleine Welt voll Geriesel und Gestimmer, daß man den Eindruck hat, diese Luft ist voll Musik, das ist lauter sichtbarer Klang. Solche symphonische Farbe vereinigt er gern mit ornamentaler Linie, wie in „Nuda veritas“, der „Judith“, den „Goldfischen“. Es ist keinerlei Wörtlichkeit in der Durchführung dieser Themen, nichts eigentlich Aussprechliches; bloß Sinneseindruck, der sich so ungefähr rhythmisiert. Ein Allegoriker, der auf die Rückseite eines ausdrücklich festgestellten Programms schreibt, ein malender Programmusikant ist Klimt nicht. Darum waren auch die Professoren der Universität mit seinen berüchtigten Deckenbildern für die Aula so unzufrieden. „Philosophie“ und „Medizin“; „Jurisprudenz“ soll noch folgen; die „Theologie“ und das große Mittelbild „Sieg des Lichtes“ sind Matsch zugefallen. Sie fanden das verworren und unverständlich; der Maler wollte nur in seiner Weise malerisch gewesen sein. Es war ein grimmiger Krieg, mit Protesten, öffentlichen Erklärungen, Audienzen beim Minister und Interpellationen im Parlament. Sensation, cause célèbre — und gerade Klimt liegt solches Plusmachen am feinsten. Ein Stimmungsmensch, der gar nicht den Versuch macht, sich über sein Gefühl klar zu werden, sondern diese kostbare Unklarheit hegt und zu verdichten sucht, weil gerade sie das Elementare, Instinktive ist, Offenbarung des reinen Trieblebens. Sensitiv und doch gesund, das ist diese eigene Rasse von Künstlern, an deren Spitze Rodin steht. Jrgend welches Rechnen, etwa auf Sensation, vollends auf unlautere, würde Klimt einfach lahmlegen. Er brächte nichts zu stande. Darum hat man ihm auch mit Unrecht vorgeworfen, daß er es mit einzelnen Figuren seiner letzten großen Bilder auf niedrige Instinkte der Menge abgesehen hätte. Das Thema des Anstößigen in der Kunst ist gerade in den letzten Jahren sattfam behandelt worden. Ich möchte nur darauf verweisen, daß noch kein „Junger“ gewagt hat, ein Bild wie Correggios Jo in der Umarmung der göttlichen Wolke zu malen oder auch nur seine Frau so als Venus im Pelz darzustellen, wie Rubens seine Helene Fourment. Und diese Gemälde hängen unbeanstandet im Hofmuseum und werden selbst von unverheirateten Personen beiderlei Geschlechts in Augenschein genommen. Die jüngste große Arbeit Klimts waren die Fresken eines Saales in der Klinger-Beethoven-Ausstellung der Seession. Die Sehnsucht der Menschheit nach Glück,

als Frieſſtreifen aus hangenden, langenden Gebärden dargeſtellt, durch drei Epiſoden unterbrochen und ſchließlich bei dem Chor der Seligen anlangend: „Freude ſchöner Götterfunken . . . dieſen Kuß der ganzen Welt.“ Die drei Epiſoden ſind: die verelendeten Menſchen flehen um Rettung bei dem goldgeharniſchten „Starken“; ſie müſſen über den Bereich des Unholds Typhoeus und ſeines Hofſtaats von Sünden und Laſtern hinwegkommen; ſie wenden ſich um Troſt an die blumenfarbene Huldgeſtalt der Poeſie. Die höchſt merkwürdige Typhoeus-Scene nahm eine ganze Schmalwand des Saales ein. Typhoeus war als geſchlingeltes Ungeheuer von phantaſtiſcher Schauerlichkeit dargeſtellt, ſein Gefolge als eine Sammlung aparter Weiblichkeiten, ſchwarzer und roter Mähnen, ſchlangengleich geringelter Haare, erotich pointierter Gliedmaßen, mit Gold, Purpur und Krokus durchſetzt, das Ganze fern von allem Naturalismus, ganz ornamental empfunden, ein dekorativer Fleck von faſt beängſtigender Gourmandiſe. Und dieſe ganz merkwürdige Leiſtung war reine Gelegenheitsarbeit und ſollte nach Schluß der Ausſtellung wieder abgeſchlagen werden. Sie iſt ſchließlich doch abgelöst und von einem Kunſtſeinde erworben worden. Zu bemerken iſt noch, daß Klimt vom Profefſorenkollegium der Akademie einſtimmig zum Profefſor vorgeschlagen iſt; hoffentlich wird er im Laufe der Zeit beſtätigt.

Und nun einen raſchen Blick auf die Mißtrebenden. Johann Viktor Krämer iſt ein junger, feuriger Koloriſt aus der Schule Leopold Müllers, in Spanien, Sicilien und Aegypten heimlich. Er begann mit arabiſchen Typen von knallender Sonniſchkeit, malte aber daneben ſehr intereſſante große Aquarelle aus der Alhambra, in denen er alle Farbenpracht in einen hellen, weichen Crémeton zuſammenzufaſſen ſuchte. In Sicilien ging er dann wieder feineren Sonnenverſuchen nach („Verkündigung“ in einen Kloſtergang von Taormina verlegt). Dann lockte ihn der behagliche Norden und er brachte von einem Ausflug nach den Hanſeſtädten und Holland eine ganze Reihe überräſchender Gouachen (Plätze und Säle aus Bremen u. ſ. f.) mit. Dann durchzog er zwei Jahre lang den Orient, von den Nilkatarakten bis Baalbek. Die heiligen Stätten und ihre jetzigen Bewohner regten ſein inniges Gemüt tief an. Er malte in Landſchaft und Genre mit Vorliebe den Parallelismus zwiſchen jetzt und damals. Aber dieſe Bibelſtimmung verdarb ihm ſein durchaus farbiges Sehen nicht. Er malte ſogar Phänomene, wie die Spiegelung des blauen Himmels in den zahlloſen Sandkryſtallen der Wüſte und die finger-tupfenartigen violetten Flecke, die man auf allem ſieht, nachdem man in die untergehende Sonne geſchaut hat. Eine Geſamtausſtellung ſeiner Orientalia in der Seceſſion (1901) war ein großer Erfolg. Joſef Engelhart (geb. 1864) iſt ein friſcher Wiener aus der Vorſtadt Erdberg. Er malte zuerſt urwüchſige Wiener Epiſoden, deren erſte („Die Banda kommt“) von Angeli gekauft wurde. Der „Pülcher“ in ſeiner polizeiwidrigen Eigenart wurde ſeine Lieblingsfigur. In Paris ſtudierte er dann, ſeit 1890, dortige Modernität. Seine Chantantſcenen und Aktſtudien in Paſtell waren voll Pikanterie. Dann ging auch er nach Sicilien und berauschte ſich am Sonnenlicht. Sonnenſtudien (Nacktes im Graſe) beſchäftigten ihn lange. Dann wieder ſtieg er ins Wieneriſche zurück, und zwar lebensgroß, in fecker Temperatechnik. (Komiker Blaſel im grellen Lampenlicht bei verdunkeltem



116. 228. Josef Engelhart: Der Fall auf der Hängkatt.

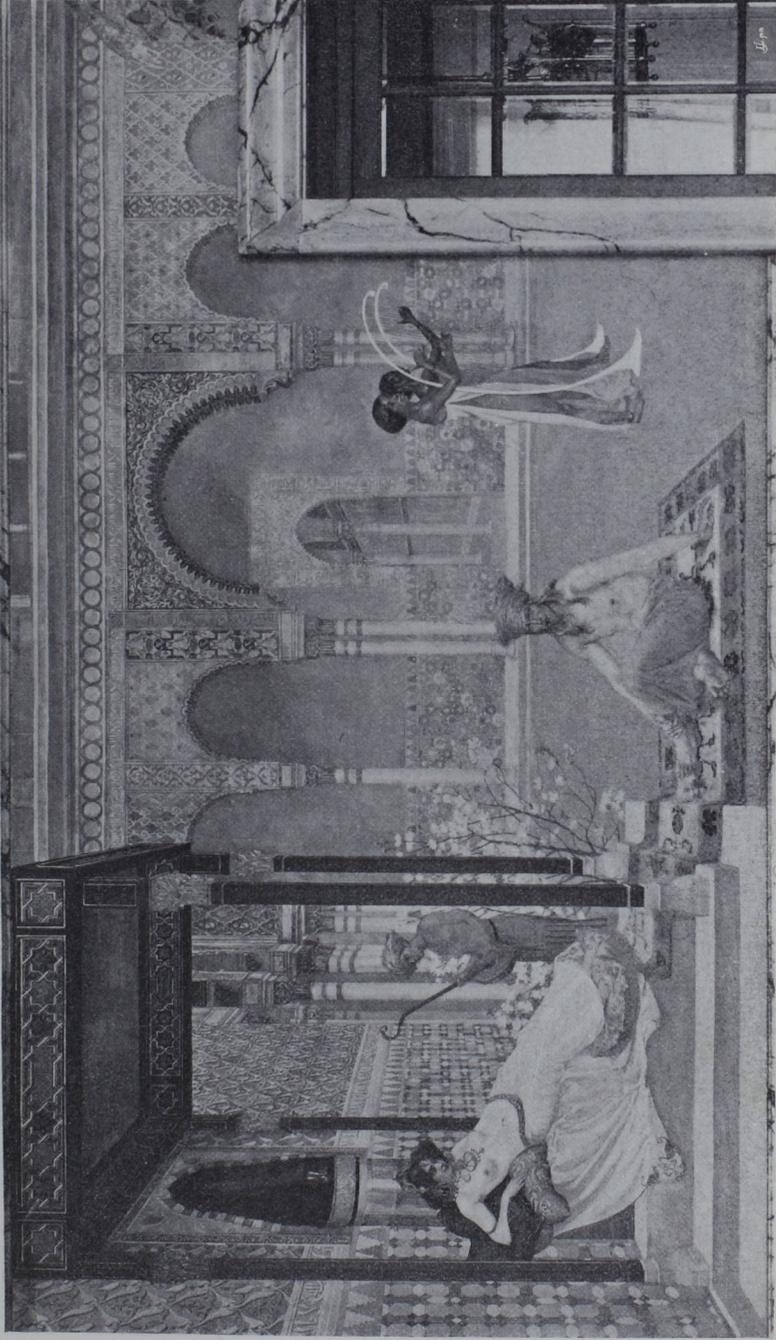


Abb. 229. Josef Engelhart: Wandgemälde aus dem Oberoncyclus im Hause Taufsig (Wien).



Abb. 230. Josef Engelhart: Wandgemälde aus dem Oberencyclus im Hause Cantziga (Wien).

Theatersaal). Mittendurch reizte ihn das Kunstgewerbe, zu dem er eine große Feinschmeckerei im Material und Lust zum handwerklichen Versuch mitbrachte. Zwei Wandschirme von apartem stofflichem und technischem Reiz brachten ihm den ersten Erfolg. Dann folgte ein origineller Kamin, hauptsächlich in Holz und Kupfer, mit zwei großen holzgeschnitzten Figuren von Adam und Eva und einer



Abb. 231. Karl Moll: Ruine in Schönbrunn.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie.

merkwürdigen Arabeske von Schlange. Bei dem Fabrikanten Taussig auf der Schönbrunnerstraße schuf er eins der schönsten modernen Interieurs. Einen Speisesaal, rings mit Szenen aus Wielands „Oberon“, die in pikantester Malweise, auch mit vergoldeten Relieftteilen gehöht, einen festlich heiteren Eindruck machen. In letzter Zeit nimmt ihn sein eigener Hausbau in Anspruch, wo er ganz *con amore* in allen Künsten wirtschaftet. Auf der Gartensfassade sind *al fresco* kolossale Karikaturen

seiner Freunde gemalt. Karl Moll (geb. 1861) ist der vertraute Schüler Emil Schindlers, dem er auch das Denkmal im Stadtpark setzte. Er ist überhaupt der Sauerteig des Wiener Nachwuchses, der unermüdlige Unbahner und Durchsetzer,



Abb. 232. Ferdinand Andri: Slovenen. (Aus Der sacrum.)

ein agitatorisches Temperament, dessen praktischer Idealismus bei aller Neugestaltung die Hauptrolle spielt. Er ist Landschafts- und Genremaler. Sein sonnenflimmernder „Naschmarkt“ und die „Römische Ruine in Schönbrunn“ gehören zum Besten, was die Jungen vor der Secession gemalt haben. Seitdem hat er viel

Modernes versucht. Eine Zeitlang war er im Banne Gotthard Kuehls und malte Bremer und Danziger Interieurs. Dann machte sich die Heimat wieder geltend und er malte bei Schloßhof im Marchfelde einige seiner sonnigsten Landschaften.



Abb. 233. Ferdinand Andri: Begegnung. (Aus *Der sacrum*.)

Zwischendurch aber wieder irgend ein Stubenbild, etwa eine reich gedeckte, mit gelben Narzissen geschmückte Tafel, deren unendliches Stilllebenzeug er mit sonderlicher Virtuosität zu geben weiß. Oder auch, als gewiegter Perspektiviker, den Barockprachtsaal der Hofbibliothek, eines seiner mollischsten Bilder. Als vierter

sei ihnen Ferdinand Andri gesellt (geb. Waidhofen an der Ybbs, 1871), dessen Gebiet das urwüchsige niederösterreichische und galizische Bauernleben ist. Seine kraftvollen Gouachen von den Wochenmärkten, mit ihrem Gewimmel provinzieller Gestalten und Kattunmuster, ein wenig im hitzigen Sonnenschein von Besnards „Markt zu Abbeville“, sind eine neue kräftige Note in der Wiener Malerei. Auch das Ackerland der Heimat liebt er in großzügiger Stillisierung zu geben, wie die moderne Farbenlithographie es sehen gelehrt hat. Letzthin, in der Beethoven-ausstellung, hat er sich als derber, nach Bedarf grotesker Holzschnitzer bewährt.

Einer der Urwüchsigen ist Hans Schwaiger (geb. Neuhaus in Böhmen 1854, Professor in Prag). Er ist ein Chroniken- und Genremensch aus dem 15. Jahrhundert. Spielmannshumor, Rattenfängerlaune, Siebenschwabenschreie, Wiedertäufereien, Chaucer-Scenen sind seine Welt. Galgenmännlein und Alträunchen, Wassermänner und Ewige Juden waren jahrelang sein Verkehr, in seinem abenteuerlichen Holzhaufe in den mährischen Vorkarpathen. Dort hat er auch so einen mährisch-slovakischen Einschlag von Humor angenommen, der bis zum Stil des rohgeschnitzten Bauernspielzeugs und gelegentlich einem Taschenseitelfries führen kann. Er ist in Leben und Kunst ein Original. An der Akademie sagte Professor Trenkwald: „Der Dings hat Talent, aber was er macht, ist sehr sonderbar.“ Und er wurde immer sonderbarer. Sein riesiges figurenwimmelndes Wiedertäuferbild (Aquarell, seine Lieblingstechnik), mit ganzen Lawinen von mittelalterlichen Menschlein, jedes mit einem breiten Holzschnittshumor charakterisiert, entlockte Pettenkofen den beifälligen Spott: „Das ist ein verrückt gewordener Mehlmurmhäfen.“ Wobei übrigens zu bemerken, daß Schwaiger ein viel älterer Wiedertäufer ist als Sattler. Der Künstler hatte bei seiner eigensinnigen Weise lange zu kämpfen und ist eigentlich erst durch die Secession in das verdiente Licht gerückt worden. Neuestens hat er auch in Holland mancherlei gefunden, wie die große Straße in Brügge. Hauffs Ratskellerphantasien sind von ihm illustriert. Sogar Kirchliches hat er gemacht: den Wiesnerschen Motivaltar in Prag, die Fresken in den Kapellen und Schloßhöfen zu Pruhonitz beim Grafen Ernst Sylva-Tarouca und zu Mitterill beim Grafen Georg Larisch. Und wieder ganz anders ist Felician Freiherr von Myrbach-Rheinfeld (geb. Jaleszeczycki, Galizien, 1853). Er war Offizier und machte 1878 den bosnischen Feldzug mit. Schon in seinen Garnisonen, namentlich in Spalato, war die malerische Ergründung des österreichischen Soldaten seine Hauptbeschäftigung. Er versteht ihn, wie ein Soldat den andern. Sein erstes Bild im Künstlerhaufe: „Feuerlinie des 19. Jägerbataillons im Gefecht bei Kremenac“ wurde vom Kaiser sofort bemerkt und gekauft. 1881 ging er nach Paris, wo sein ungewöhnliches Illustrationstalent sich nach Herzenslust ausströmte. Die Weichheit und Farbigkeit des Aquarellisten paart sich da mit dem raschen Allesfassen des Photographen. Die firma Boussod-Valadon (Goupil) ließ von ihm die bekannten militärischen Abenteuerbücher Frédéric Massons illustrieren, Alphons Daudet wollte überhaupt nur von ihm illustriert sein; Loti, About, Bourget, Coppée und viele andere waren ihm verfallen. 1897 wurde er als Professor der Illustrationskunst an die Wiener Kunstgewerbeschule berufen, wo seitdem das Plakat einen besonderen Aufschwung genommen hat. 1899 wurde er



Abb. 234. Hans Schwaiger: Wiedertäufer (Federzeichnung).
(Nach den „Graphischen Künsten“. Gesellschaft f. vervielf. Kunst in Wien.)

Storck's Nachfolger als moderner Direktor der Anſtalt. In dieſer Wiener Zeit entſtand ſein großes Aquarell: „Kaiſerparade auf der Schmelz zu Ehren Kaiſer Wilhelms II., 1897“, das ſeine ganze Geſchicklichkeit in der Wiedergabe von Scenerie, Toiletten, Uniformen, Geſpannen, Volkſtysten zeigt. Einige große Baumlandſchaften zeigen ihn als Baumſchlagforſcher, wie Rudolf Alt es zeitweilen war, aber mit den Mitteln der neuſten Neuzeit. Auch der Algraphie hat er ſich mit Erfolg zugewandt. (Myrbach's Gattin Julie iſt gleichfalls begabte Landſchaftlerin und hat ſich ſogar in Plaſtik verſucht.) Eine beſondere Stellung nimmt Rudolf Bacher ein (geb. 1862). Als Schüler Leopold Müllers hat er einen feſten Unterbau, er iſt eigentlich der hochſolide Figurenmaler in der Seceſſion. Mehrere Porträts alter Damen, das letzte Mal zwei in Straſſentoilette wandelnd, gehören zum Gediegenſten, was jetzt an Wiener Bildniſſen zu haben iſt. Sein ganzes Schaffen hat einen Zug von poetiſcher Innigkeit und jenem unverbrüchlichen Künſtlereifer, deſſen römische Schulung bei einer intimen Natur lebenslang vorhält. So iſt ſogar ſeine Heiligenmalerei nicht veraltet. Der Kaiſer beſitzt ſeine „Mater Dolorosa“. Sein großes Bild „Domine quo vadis“ hat ſtarke Eindruck gemacht. Und dieſe Gemütsiefe paart ſich bei ihm mit einem Humor, der ſeine ganz perſönliche Draſtik hat, aber dem Waſſerſpeierhumor des Mittelalters verwandt iſt. In der Erfindung von unglaublichen Eindwürmern und ſonſtigen amphibisch-mammaliſchen Unweſen iſt er anerkannter Meiſter. Ein Prachtſtück dieſer Art war in der Beethovenausſtellung eine Pfeilerendigung, wo er in einen Würfel ein kauern durch eine Maſke ſchauendes Individuum hineinkomponiert hatte. Auch vier anmutig auf ihren Fernen hockende Kranzträgerinnen zeigten dort ſeine plaſtiſche Begabung. Das Ungetüm über Engelharts Hauſthor iſt der neuſte dieſer Seitensprünge. In Muſeſtunden boſſelt Bacher gern an Goldſchmiedeſachen.

Eine der kräftigſten Naturen der Vereinigung iſt Alfred Koller (geb. Brünn 1864), jetzt Profeſſor an der Kunſtgewerbeſchule. Er iſt der geborene Kunſterzieher und ſeine Schüler lernen gleichzeitig das Schauen und Empfinden. Seine Altſchule hat auch die Aufmerkſamkeit des Auslandes erregt. Als Schaffenden hat ihn zuerſt das moderne Plakat bekannt gemacht. Das für die Slovot-Ausſtellung wurde Tagesgeſpräch und Zeitungsſtoff zugleich. Für die moderne Schrift iſt er meines Erachtens das größte Talent der Zeit, wenn auch neben einleuchtenden Einfällen der Rebus nicht fehlt. Das Thema der vielbeſprochenen „gemeinen Leſerlichkeit“ hat er nach allen Richtungen praktiſch bearbeitet, wobei übrigens im Vorbeigehen betont werden ſoll, daß auch Unleſerlichkeit ein treffliches Plakatmittel iſt. Nur muß es künſtleriſch reizen, ſo daß man nicht vorbei kann, ſondern ſchlechterdings ſtudieren muß. Der Slovot-Fall war das lebendige Beiſpiel dafür. Als ornamentaler Erfinder iſt Koller eine große Kraft, wie eben erſt ſeine Rückwand im Beethovensaal erwieſen hat. Er iſt gegenwärtig mit einem kolofalen Tympanon-Moſaik („Bergpredigt“) für die neue Breitenſeer Kirche (Wien) beſchäftigt, wozu er in Venedig und Ravenna techniſche Studien gemacht hat. Der techniſche Forſcher und Neuerer iſt überhaupt ſtark in ihm. Im übrigen iſt er ſeit langem mit großen landſchaftlichen Aufgaben beſchäftigt. Ein Beiſpiel von fruchtbarer Selbſtverjüngung iſt Wilhelm Bernatzik (geb. 1855), der in Paris bei Bonnat



Abb. 235. Rudolf Bacher: Mater Dolorosa.



Abb. 236. W. Bernatzik: Vision des hl. Bernhard.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

war, also nicht gerade modern sein müſte. Seine ersten Bilder („Vision des heil. Bernhard“, „der Klostermaler“) mit Eindrücken aus dem Stift Heiligenkreuz varierten allerdings eine poetische Ader, bei einer gewissen Derbheit der Hand. Es kam dann abwechselnd Landschaftliches und altwienerisches Genre, immer mit einiger Schwerfälligkeit gegeben, aber leidlich schablonenfrei. Die Seceſſion befreite auch ihn vollends. Gleich seine ersten Wasser- und Waldscenen, mit ganz durchfeuchtetem Grün oder deutlich fühlbarem Zug und Schwall der Strömung hatten großen Erfolg. Dann ging er nach Neunkirchen und lebte sich in die Gede des weiten „Steinfeldes“ und in die Dämmerungen ländlicher Winkelgassen ein. Diese Stimmungsbilder haben ihren eigentümlichen Reiz. Ein mehr auf Mondschein gestimmter Stimmungsmensch ist Ernst Stöhr (geb. St. Pölten 1865), und noch einige Jüngere haben in den letzten Jahren ihre besonderen landschaftlichen Stimmungen gefunden. Besonders sympathisch der Grazer Ludwig Sigmundt (geb. 1860), der sich unter anderem die Welt der roten Dächer eigen zurecht gelegt hat. Dann der Marburger Anton Nowak (geb. 1865), der die Wahrheit mit derberen, aber unbestechlich ehrlichen Mitteln anstrebt; Hans Tichy (geb. 1861), dessen tiefsonige, unkrautreiche Ebenen ein wenig an Hörmanns gute Zeit erinnern. Maximilian Lenz (geb. 1860) ist eines der Originale, auch malerisch, mit seinem Blaufehen. Aber er hat eine starke lyrische Stimmung, von etwas düsterer Tonart, und die Melancholie schreitet durch seine weißblühenden Schierlingsfelder, auf denen am liebsten Abenddämmerung liegt. Im Justizpalast malte er allegorische Deckenbilder von nichtakademischer Frische. In der Beethovenausstellung trat auch er als hochbegabter Plastiker hervor, mit einer Reihe Kupferreliefs (Pan- und Centaurenszenen), bei denen zugleich malerische Patinawirkung angestrebt war, und einem großen Messingrelief (Wettlauf nackter Nymphen), das ihm vielleicht eine neue Laufbahn öffnet. Einer dieser Poetischen ist noch Friedrich König (geb. 1857), dessen sinnige Märchen-

ſcenen immer mehr Boden gewinnen. Er hat eine gewiſſe Verwandtſchaft mit Schwaiger, aber einen gutmütigeren Humor, einen Idyllengeiſt, wie man ihn eher zur Zeit Schwinds hatte. („Der Eremit“ vor ſeiner Klauſe hoch oben im Hochwald,



Abb. 237. Karl Moll: In der Kirche.

„Der Märchenprinz“ unter den Bäumen voll echt goldener Äpfel). Zur Beethovenausstellung hat auch er überraschende Kupferreliefs (Prometheus u. a.) beigeſteuert. Bei Otto Friedrich (geb. Raab 1862) äußerte ſich die Stimmung lange Zeit in frommen Genreſtoffen („heil. Elisabeth“, „Tiſchgebet“, „Tanoffa“); ſeither iſt er weltlicher geworden und geht ſogar ins Theater, mehr des Lichtproblems



wegen, um Galeriepublikum in den trügerischen Beleuchtungen des Lokals zu studieren. Ein Märchenhafter und Legendarischer ist ferner Maximilian Liebenwein (geb. 1869), der in Aquarell und Gold alte Ritter und verkannte Prinzessinnen mit immer noch wachsender Liebe darstellt. In Rudolf Jettmar (geb. Sawodzin 1869) ist ein anderer Malzeichner oder Zeichenmaler, auch Radierer, von allegorischer Gemütsverfassung hinzugekommen. Er wandelt am steilklippigen Rande des Jenseits und verkehrt mit nackten Riesen und Dämonen, bei heroischen Gewitterlüften. Ein großes Schwarz- und Weiß-Talent, hat er auch schon seine Erfolge, trotz gelegentlicher Gebrechen seiner Altzeichnung. In Ferdinand Schmuizer (geb. 1870), dem Träger eines berühmten Stechernamens aus der Rokokozeit, ist gleichfalls ein Radiermeister jetziger Artung herangewachsen, wie die licht- und schattenstarken Bildnisse Rudolf Alts und Paul Heydes zeigen. Seine letzte Passion sind die ganz großen Platten (Reiterin 1 m 20 cm hoch), er arbeitet jetzt an einer 1 m 50 cm hohen, die das Joachim-Quartett darstellt. Zu den halbgraphischen Talenten von großer Findigkeit gehört ferner Josef M. Uchentaller, dessen Seceffionismus sich jetzt etwas zu stark in englischen Wirbeln bewegt; er ist für alles, was flächendekor heißt, ausnehmend begabt. Den letzten Jahren gehörte noch die Entwicklung von Wilhelm Eist (geb. 1864) und Heinrich Knirr an. Bei dem Namen Eist denkt man zunächst an Waschblau, mit dem das Landvolk sein Weißzeug „bleibt“. Seine lebensgroßen Gruppen solcher Leutchen, in ihrem appetitlichen Sonntagspuz, auf dem Kirchgang oder Liebespfade, sind in einer gewissen lusttonigen Blässe auffallend wahr. Knirr dagegen, der in München lebt, hat sich erst kürzlich als mitteleuropäischer Whistler oder John Sargent entpuppt, der das weibliche Attituden- und Toilettenporträt mit schneidiger Eleganz zu behandeln beginnt. An das Ende dieser malenden Reihe sei Adolf Böhm (geb. 1861) gestellt, weil sein Können in allerlei Grenztechniken hinüberschlägt. Er ist voll technischen Instinkts und dürfte eigentlich alles treffen, was man von ihm verlangt. Sein kolossales Tiffanymosaik (Herbstlandschaft im Wienerwald) für die Villa Otto Wagners ist bereits erwähnt. Bei der Ausschmückung des Seceffionshauses wirkte er kräftig mit. Er treibt auch Keramik und hängt in seinem Wohnort Klosterneuburg allerlei kunsttechnischen Problemen nach. Nebenbei ist er einer der vernünftigsten Lehrer für Ornament und Kunstgewerbe.

Einige Bildhauer dieser Gruppe haben sich in den letzten Jahren gleichfalls bemerklich gemacht. Neuestens der aus München zurückgekehrte Wiener Richard Luksch (geb. 1872), eine Kraftnatur von fast spekulativer Phantasie. Sein „Wanderer“ hat die Kunstfreunde lebhaft beschäftigt. Ein nackter Mann, lebensgroß, in Eichenholz geschnitzt, mächtig auschreitend über grauen Felsboden, der sich unter seinen Tritten



Abb. 238 u. 239. Vignetten von Rudolf Jettmar.

in lauter äffende Leiber und Häupter zusammenballt, in männliche, weibliche, über die er im Kampf ums Dasein und um Genuß hinweggeschritten. Er waltet förmlich in Gewissensbissen. Es ist darin eine starke Gabe der Charakteristik und ein ernstes, ausgereiftes Handwerk. In der Kleinplastik hat der Künstler mit Bronzen und farbig glasierten Porträtstatuetten sehr gefallen. (Seine begabte Gattin Elena, geb. Makowsky, eine Russin, hat einen zur Verwegenheit neigenden Farben- und Formensinn und fällt gern ins Experiment.) Alfonso Canciani (geb. in Brazzano, Küstenland, 1865) ist gleichfalls auf das Phantastische aus; sein Entwurf zu einem Dante, von ragen-



Abb. 240. Richard Lufsch: Der Wanderer.

dem Felsen auf Verdammte niederblickend, ist ein malerisch wirksamer Aufbau. Othmar Schimkowitz (geb. Steiermark 1860), als Urheber eines Gutenbergentwurfes schon erwähnt, hat viel Material Sinn und etwas Unternehmendes, dem es bisher an den richtigen Aufgaben fehlt. Er war einige Zeit in Amerika und hat dort bei einem Wiener Bildhauer, dem in der Heimat nie bekannt gewordenen Karl Bitter, gearbeitet. Bitter ist ein Kaufmannssohn aus dem Wiener Bezirk Rudolfshaus (geb. 1867) und ging (1889) militärmüde übers große Wasser. Er hatte bei Kühne und Hellmer gelernt, doch mehr Weyrs Vorbild befolgt. Drüben machte er sich zunächst durch zwei eiserne Ghibertithüren bekannt, mit denen



Abb. 241. Emil Orlik: Japanerin.

er einen Preis gewann. Es sind die Astor memorial doors an der New-Yorker Trinity Church, mit zahlreichen Reliefs und New-Yorker Porträtköpfen, darunter auch seinem eigenen. Eine preisgekrönte Reiterstatue Washingtons folgte und die Ausstellung in Chicago war von ihm ausgeschmückt. Er zählt jetzt zu den ersten amerikanischen Bildhauern.

Auch andere Kronländer sind an der Secession beteiligt. Prag vor allem durch Emil Orlik (geb. 1870), einen der fruchtbarsten und eigentümlichsten Darsteller jetzigen Kleinlebens. Er ist eigentlich ein graphisches Naturell und hat vom Kupferstich und von der Radierung bis zum japanischen Farbenholzschnitt alles Einschlägige mitge-

macht. Zum Teil ist es ihm sogar Erlebnis geworden, denn er war anderthalb Jahre in Japan, um dort, mit eingeborenen Künstlern angefreundet, die Geheimnisse ihres Farbendruckes zu erlauschen. Seine Drucke sind denn auch ungewöhnlich gut, wengleich nach japanischem Kunstgefühl durchaus europäisch geartet. Mehr noch hat er, nach eigenem Bekenntnis, von Böcklin gelernt, vor allem jenes Ausgestalten eines Bildes im Kopfe, das dadurch zum inneren Erlebnis wird. Er hat manches Thema zehn Jahre im Kopfe getragen. Auf seine Arbeiten läßt sich ganz gut das japanische Wort „omoshiroi“ anwenden, von dem er selbst gelegentlich schrieb, daß es dem Japaner etwas bedeutet, was Elemente von interessant, pikant, amüsan und genial hat, also etwa „Charme“. Diese Eigenschaft haben seine farbigen Lithographien, für die er immer besondere Tonschwebungen findet, seine originellen Plakate, Adressen, Vignetten, Bücherzeichen und was es sonst noch an laufender Graphik giebt, aber auch Genrebild, Landschaft und Porträt, wie er sie in allerlei kombinierten Techniken und mit allen Feinheiten des Druckes (in Tönen, in Gold) herstellt. Doch all dies ist nur der sprühende Schaum der großen Woge, in deren Kurve sich seine Thätigkeit bewegt. Er ist, meist in Pastell, Gouache und Aquarell, der gründlichste Studienmaler; pikant im Genre, feingestimmt in der Landschaft. Edinburg ist einer seiner Lieblingsplätze, das er in allen Beleuchtungen gemalt hat, auch mit einer „richtigen Prager Luft“, wie er mir sagte. Und köstlich sind seine Kleinstädtereien aus mährisch-böhmischen Krähwinkeln; der altwäterische Uhrmacherladen mit behäbigen Spießbürgern in Nankingwesten und Pepitahosen, die gelbgetünchten Einkehrwirts Häuser und grüngetünchten, von Brückenstegen überspannten, schlauchartigen Haushöfe. Zu allen diesen Dingen gehört viel Liebe. Eine Orlik-Ausstellung in Wien (1902) hatte einen großen Erfolg. In Prag wirkt jetzt auch Rudolf v. Otten-

feld als Professor (geb. 1846 in Verona). Er gilt gewöhnlich als ehemaliger Offizier, ist aber eigentlich Sohn eines österreichischen Stabsoffiziers, der bei Königgrätz fiel. Sein großes Bild „Die österreichisch-ungarische Artillerie bei Königgrätz“



Abb. 242. Karl Ritter: Bronzethür an der Dreieinigkeitskirche in Tem-Norf.

hat als Landschaft einen mächtigen Zug und eine graue Harmonie von historischer Bedeutsamkeit. Sein Bild: „Erzherzog Karl und die Leiche des Generals Marceau“ gehört zu den besten Historienbildern einer unhistorisch gewordenen Zeit. (Beide in kaiserlichem Besitz.) Ottenfeld hat alles durchstudiert, was zwischen Dal-

mation und dem Kaukasus liegt, auch die gleichzeitigen Kriege in diesen Ländern. Ein Prager Professor ist auch Maximilian Pirner (geb. Schüttenhofen 1854), dessen Historien und Allegorien sich mit Vorliebe im Mythischen und Transzendenten bewegen. Trilogische Visionen über Tod, Ewigkeit, Ruhm, durch symbolistisches Rahmenwerk zusammengefaßt, sinnbildliche Sensen, Glorienscheine, Nebelschleier, überall ein Zipfel des Chaos. Sein erstes Auftreten war 1885 der Cyklus von zwölf Pastellen: „Dämon Liebe“. Später kam ein Cyklus: „Mythologische Mesalliancen“; Klinger'sche Vorstellungskreise werden gestreift. Die Dinge sehen freilich alle etwas präpariert aus, es fehlt das persönliche „Nuß“. Auch Paris hat aus Böhmen und Mähren glänzende Talente bezogen. Eudek Marold (1865—1898) war einer der geistreichsten Aquarellisten des eleganten Lebens.. Das frou=frou des mondänen Boudoirs, die Toilettenmanöver des Salons, das Publikum des Turf, der Bäder, der Cafés, diese ganze Welt, in der man sich nicht langweilt, schilderte er jahraus jahrein mit einer liebenswürdigen Fingerfertigkeit, die aus 18. Jahrhundert (Lavreince) erinnern konnte. Sein früher Tod wurde wehmütig empfunden. Alphons Múcha (geb. Eibenschütz, Mähren, 1860) verdankt seine Laufbahn Sarah Bernhardt, deren bevorzugter Plakatmaler er seit „Ghismonda“ ist. Früher illustrierte er mit dem Aufgebot alles alten Schulwissens; so mit Rochegrosse das große Werk „Scènes et épisodes d'Allemagne“ (bei Colin); Fensterstürze, Martinswände, Wormser Luther'scenen in figurenreichen Holzschnitten von gründlicher Durchführung. Später befreite er sich in jeder Hinsicht. Seine 132 Farbenlithographien für „Isée princesse de Tripoli“ sind ganz modernromantisch, wie Grassets „Quatre fils Aymon“, aber graphischer, da er jede Textseite mit einer fort-, um- und durchlaufenden Linie förmlich verschnürt. Mit einem Draht vielmehr, denn es ist wie eine Reminiscenz an die Drahtbinderei seiner Heimat, daß sich ihm sogar die Haarlocken seiner Frauenköpfe in langausgezogene



Abb. 245. Emil Orlik: Markt in Grodef (Radierung).

und sich durcheinander ringelnde Golddrähte verwandeln. Als Plakatist ist er der „afficheur blanc“, nach Chéret'scher Buntschedigkeit. In der That ist er ganz national geblieben und die Pariser stellen einstimmig fest, daß er gar nichts Pariserisches angenommen hat. Deswegen darf er auch hier einen breiteren Platz beanspruchen. Seine eigenste Phrase ist der große ornamentale Halb- oder Dreiviertelfreis, den er als Nimbus um seine Hauptfiguren zieht. Aus diesen heraus läßt er sie sich entwickeln, wie — si licet componere — Raffael die Madonna di Foligno. Und das alles hat etwas archaisch Steifes, Byzantinisches, Heraldisches; auch die Blumen sind wie an Draht gezogen. Im ganzen eine eigentümliche Erscheinung. Ein ganz modernes Landschaftstalent ist Vaclav Radimský (geb. Kolin 1868), der in Paris oder vielmehr in der Normandie lebt. Er war nur ein Jahr bei Lichtenfels und dann viel in Italien. Im Maler-Neß Giverny (Normandie) hat er sein schwimmendes Atelier. Er malt alles im Freien, vor der Natur, während die Neo-Impressionisten mit Vorliebe im Atelier auswendig malen. Eine große Ausstellung bei Mithke (1900) zeigte einen frischen, zu Wagnissen aufgelegten Naturforscher der Stimmung, mit behender, stenographischer Handschrift, die auf rasch einsaugendem Gipskreidegrund das flüchtige hascht. Die gelben Ginsterhalben der Falaisen bei Sassetot, die weißblühenden Margueritenfelder, die Morgennebel, grauen Tage und Sonnenspiegelungen sind mit einer Art unbesonnener Sicherheit gegeben.

Andere Talente haften treu an der heimatischen Scholle und nährten ihre Kunst mit slavischem Volkstum, mit Heimatssonne und Volksfarbe. Denn diese giebt es wirklich. Man werfe nur einen Blick auf eine polnische Volksscene, sogar auf eine ältere, etwa einen Wochenmarkt von Hippolyt Lipinski. Die milchweißen Halinafarben der Tracht allein geben schon eine weithin kennbare Note. Oder man sehe die Knallfarben der Kürbisse, Melonen und weißen Kopfstücher bei dem Kroaten Nikola Masic, der doch auch schon ein älterer und zwar Münchner ist. Die Malerei der Steppenvölker liebt besonders einen matten Pilzton, mit den lustigen Farben von allerlei Beeren gehöhlt; das sind Produkte von Pilz- und Beerenländern. Auch der junge Volksmaler Toza Uprka in Hroznova Lhota bei Ungarisch-Hradisch (Mähren) läßt dies deutlich erkennen. Die Farben dieses Bauernsohnes (geb. in Knezdub, Mähren, 1862) haben etwas Vegetabilisch-Leichtverdauliches, sie erinnern an hellgrünen Lattich, rote Rüben und goldgelbe Maiskolben mit einzelnen roten und blauen Sprenkeln. Sie heften sich freilich zunächst an die Kleiderstoffe und diese wurden auch in jener mährisch-slovakischen Welt von Urzeiten her mit Pflanzenfarben gefärbt, deren Eindruck das Auge ererbte. Und dieses Kunterbunt von naiver Farbenlustigkeit massenhaft, gleich publikumweise hinzusetzen und in der breit ergossenen oder spitz zustechenden Sommer Sonne halb zerfließen zu lassen, ist das Lieblingselement Uprkas. Diese Bilder erinnern oft an eine Flamme an hellem Mittag; sie lodert und man merkt es kaum. Uprkas brillante Farbenbelustigungen haben sofort viel Beifall gefunden. Diese slovakischen Kirchweihen und Wallfahrten, Feldarbeiten, Brautzüge und Hirtenfeuer sahen noch so ungemalt aus. Man glaubte ein neues Lied zu hören, wenn man sich auch mitunter an Millet erinnerte. Selbst im Pariser Salon (1894)

hielt sich Uprka tapfer. Allerdings malt er die Dinge stark ins Schöne, häßliche Mädchen z. B. scheint es in seiner Heimat überhaupt nicht zu geben. Schade, daß seine Bäume und Bauernhäuser nicht auf der Höhe der Figuren stehen. In der Prager Seceſſion, dem Klub „Manes“ (gegründet 1887), hat ſich das junge czechische Talent feſt zuſammengeſchloſſen. Einzelne ſind in Wien längſt geſchätzt, ſo der Bildhauer Stanislav Sucharda (geb. Neu-Paka 1866), der ſich ſchon 1892 ſeinen

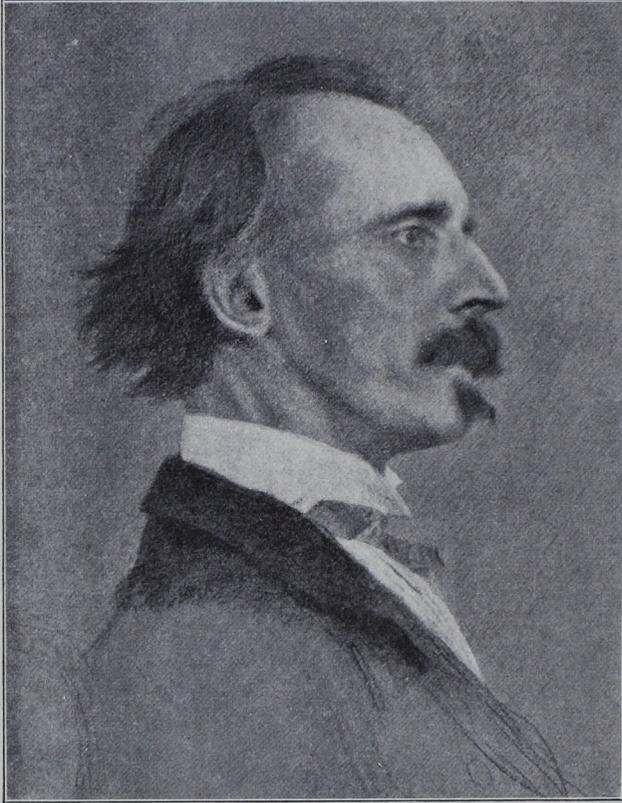


Abb. 244. May Svabinský: Bildnis des Malers Manes.

Reichelpreis holte. Er iſt eine harmoniſche, ſymmetriſche Natur, die ſich in knappen, klaren Formen bewegt und mit ihrer Luſt am Deutſamen an Schwindsche Tage denken läßt. Große Aufgaben ſind ihm biſher nicht geworden; es ſcheint, daß ſein Palacký-Denkmal, deſſen allegoriſche Figuren er mit einer Art ſtaſiſchem Witz ſchwebend und fliegend erhält, ausgeführt wird. Dann kamen die Stimmungsmaler Antonin Slavicek (geb. 1870), zunächſt von Mařak erzogen, und Antonin Hudecek (geb. 1872), deren vorurteilsloſe Naturempfindung und ungewohntes Farbſehen raſch Anerkennung fand. Dieſes pulverig einher ſtäubende Grün (wie Grünſpanſtaub) und Roſtbraun Hudeceks, ſeine eigentümlich trocken nebelnden

Lüste, dann die unbedenkliche Skizzierlust Slaviceks, die sich der Struppigkeit der Erscheinungen zu freuen scheint, das alles machte neuartige Flecke an den Wänden der Kunstausstellungen. Neuestens haben sich beide Künstler noch wesentlich verfeinert, Hudecek in Italien, Slavicek auf den feuchten Spuren Albert Baertsoens. Als der „Manes“ dann in corpore kam, freute man sich der lebendigen Zeichnung Mar Svabinskys (geb. Kremier 1873), der den berühmten Zeitgenossen so scharf auf den Typ rückt und auch beim Malen nicht versagt. Und in seiner „armen Gegend“, wo das bildsaubere Bauernkind auf lustiger Höhe in Heidekraut sitzt, fühlte man es so national und klimatisch wehen. In seiner jüngsten Entwicklung sieht man ihn zu einem unfehlbaren Bildnismeister erstarrt, und zwar in jener selbsterfundenen Technik, die aus grober Federzeichnung und ausgiebigen Farbenhöhungen eine koloristische Wirkung braut. In Jan Preisler lernte man, einstweilen nicht recht genau, ein Stückchen slavischer Seele kennen, etwas Folklore aus nicht zu ferner Fremde. Jedenfalls schwankt er noch zwischen mancherlei ausländischen Secessionen. Die urwüchsigste Erscheinung war jener nachgeborene Hussit, der Kreuzfestschnitzer Frantisek Bilek (geb. 1872), der geniale Tendenz-Barbar, unter dessen Händen sich ein blutrünstiger Naturalismus zusehends stilisiert, archaisiert, byzantinisiert. Diese Schmerzensmänner und „Opfer des Krieges“, die mit Benützung natürlicher Holzknorren und Wurmstiche gearbeitet scheinen und die auch gern ihren national-politischen Neben Sinn haben, erschreckten die Leute so, daß sie sie geschwind lobten. Jedenfalls ein merkwürdiges plastisches Temperament, das sich nur ja nicht an Rodin verschenken soll, wozu er allerneuestens Mühe macht. Auch der schon erwähnte Wagnerschüler Jan Kotiera gehört dem „Manes“ an.

Auch der Beitrag der Polen zur modernen Kunst ist nicht gering. Als ein Teil der Sammlung des Grafen J. Milewski in Wien ausgestellt wurde, stieg die Schätzung dieses Elements bedeutend. Vieles vom Besten, so die merkwürdigen schwarzgrünen Naturen und Architekturen Alexander Gierymskis, ist zwar nicht österreichisches Polen, liegt also für uns beiseite. Die Krakauer Kunstschule, deren Professoren meist auch der Wiener Secession angehören, ist jetzt ganz modern. Ihr Direktor, als Matejkos Nachfolger, ist Julian Falat (geb. Tuszglowy, Galizien, 1853). Er ist durch und durch malerisch. Kühn in der Auffassung und genial in der Handschrift. Als Schneemaler ist er ganz hervorragend, trotz der jüngsten Norweger. Sein Schnee im Sonnenschein war neu. Noch in München malte er jenen vollen Niederblick vom Erker auf die dick beschneite Dächerwelt, die richtige Purzelbaumstimmung. Seine vielen Krakauer Ansichten und Jagdscenen haben einen eigenen Wurf. Der deutsche Kaiser, den er auch öfters als Weidmann gemalt hat, ist sein besonderer Schätzer. Er hat auch eine Reise um die Welt gemacht. Der Ukrainer Jan Stanislawski (geb. 1860) giebt die Schwermut der Steppe mit voller Unmittelbarkeit wieder. Leon Wyczolkowski (geb. Warschau 1852) ist ein symbolistischer Romantiker, der vor keiner Phantastik zurückscheut. Auch ist ihm jedes Materiale recht. Sein Gefreuzigter im Dom auf dem Wawel ist aus Elfenbein geschnitten und hat echtes Haar; die Wolken des Himmels sind aus Silberblech getrieben; über das Ganze geht ein Schleier von schwarzer Gaze und ein buntes Glasfenster giebt das Licht. Ein energischer Maler des polnischen Jornes

und Schmerzes ist Jacek Malczewski (geb. Radom 1855), dessen „Etappen“ auf dem Wege nach Sibirien, mit verschickten Studenten (1878), sehr bekannt geworden sind. Er ist durch und durch national und auch die Muse, die er dem Bildnis des Dichters Adam Asnyk beizieht, ist eine barfüßige Polin mit Flügeln an den Fersen. Theodor Arntowicz (geb. Kronstadt 1859) hat neuerdings das größere Publikum durch gewisse teintschöne Frauenköpfe in Pastell gewonnen, aber auch inhaltsreichere Bilder gemalt. Die stärkste Lebens- und Farbenkraft ist Josef Mehoffer (geb. Ropczyce, Galizien, 1869). Obgleich er bei Bonnat war, könnte man doch seine Damenbildnisse in ganzer Figur oder lebensgroßen Theatrischen nach ihrem wuchtigen, tiefbrünetten Farbcharakter für spanische Bilder ersten Ranges halten. Maler und Bildhauer ist Wacek Szymanowski (geb. Warschau 1859), dessen kraftvolle Plastik jetzt unter Rodinschen Einfluß geraten scheint. Und als neu-mystisch gestimmter Bildhauer ist in Krakau der Bauernsohn Boleslaw Biegas (geb. 1876) aufgetaucht, der sich in dunklen Phantasien und hageren Sphingrätselfn ergeht. Die Einflüsse (Rodin, Coorop, Minne) liegen auf der Hand, doch hat der Künstler glücklicherweise auch einen Zug eigener Tollheit.

Und nun wären in Wien noch zwei Gruppen jüngerer und jüngster Künstler zu würdigen, die ganz im frischen Luftzug der Zeit leben. Die eine ist der seit drei Jahren bestehende Hagenbund, der sich in der Jedlitzgasse ein sehr modernes Heim geschaffen hat. Sein Architekt ist der schon erwähnte Josef Urban (geb. 1872, Hasenauerschüler), ein vielseitiges, rasch aufnehmendes und ausgehendes Talent, dessen Schick sich immer mehr klärt. Er arbeitet seit Jahren in Gemeinschaft mit dem Maler Heinrich Lesler (geb. 1863) und sie haben unter anderem den Wiener Rathauskeller eingerichtet. Die Modernität ist in diesen Räumen noch etwas genähsig und unsicher, aber sie sind vom Talent berührt und waren für das amtliche Wien etwas Neues. Die Wandbilder Leslers, aus einer ritterlich-höfischen, teils poetisierenden, teils repräsentierenden Vergangenheit, in den Kabinetten aus dem Musik- und Theaterleben „Altwiens“, sind mit bemerkenswerter Anmut aus dem Nermel geschüttelt. Lesler ist ein zierlicher, aquarellhafter Hellmaler, der alle Finger voll Technik hat, auch wohl entlehnt und sich anlehnt, an Boutet de Monvel besonders, an Vogeler mitunter. Niemand verübelt es ihm, denn er hat genug Eigenes. Ebenso wird man bei Urbans Architekturen zu Leslers Märchen und Idyllen den Einfluß Grassetts nicht verkennen. Aus dieser so international gewordenen Sphäre heraus haben sie u. a. das prächtige farbige Bilderwerk: „Musäus, die Bücher der Chronika der drei Schwestern“ (Berlin 1900). Es enthält 52 Bilder von größter Mannigfaltigkeit der romantischen und idyllischen Scenerie und besonders auch der Farbenstimmung. Ihr letztes derartiges Werk sind zwölf Monatsbilder mit Märchen Szenen. Wien hat in diesen modernen, aber auch schon in vormodernen Jahren viele großangelegte Bilderwerke hervorgebracht. Es sei nur auf die der firma Gerlach und Schenk verwiesenen („Allegorien und Embleme“ u. s. f.), in denen eine ganze Reihe jetziger Berühmtheiten (Stuck, Klimt, Moser, Engelhart) ihre Sporen verdient haben. Die Originale, ein paar tausend Blätter, sind in Bausch und Bogen von der Stadt Wien erworben. Lesler ist kürzlich, als J. Fur' Nachfolger, zum Ausstattungskünstler des Burgtheaters ernannt

worden. Unter den Mitgliedern des Hagenbundes fallen zunächst die Landschaftler, meist Lichtenfelschüler, auf. Sie variieren jeder in seiner Art das moderne Stimmungsbild und haben sich seit ihrem Zusammenschluß merklich vertieft. Etliche bilden eine Kolonie in Dürnstein an der Donau. Die stärksten sind, nach dem jetzigen Stande, Hans Wilt (geb. 1867) und der mittlerweile wieder ausgetretene Alfred Joff, der von der Schönleber-Nachahmung in silberblauen Riviera-Brandungen zu gesunder Heimatlichkeit zurückgekehrt ist. Eduard Kasparides (geb. bei Mährisch-



Abb. 245. Heinrich Lesler: Aus den Illustrationen zu Andersens Märchen von der Prinzessin und dem Schweinehirten. (Verlag der Gesellschaft für vervielf. Kunst.)

Trübau 1858) hat sich schwer entwickelt und schließlich in einer phantastisch-stilistischen Gegend mit schwarzgrünen Laubmassen und ungewöhnlichen Sonnen- und Mondeffekten festgesetzt. Hans Ranzoni (geb. 1868) ist erst seit wenigen Jahren zu dem großen und ernstesten Landschaftsstil gelangt, der jetzt überrascht. Rudolf Konopa (geb. 1864) befaßt sich mit der Ergründung der zarteren, kühleren Lufttöne und unerwarteten Reflexe. Max Suppantšitsch (geb. 1865), Eduard Ameseder (geb. Czernowitz 1856), der eine Zeitlang Schönleber nachahmte, Gustav Bamberger, einst Architekt, schließen sich an. Raimund Germela (geb. 1868) hat eine neue Pariser Keckheit auf der Palette, auch in dortigen Chantantzen mit und

ohne Kampenlicht, die an Lunois' Farbenlithographien erinnern. Franz Thiele (geb. Friedland 1868) hat ein Stück altes und neues Rom in sich, mit dem er aber nicht ins Heroische gehen darf. Er ist soeben zum Professor in Prag ernannt worden. Als Porträtmaler dieser Gruppe ist Ludwig Ferdinand Graf (geb. 1868) hervorzuheben. Er war bei Leopold Müller, dann in Paris bei Julian, experimentierte viel in Freiluft, Freilicht, Pointillismus, ist jetzt einstweilen



Abb. 246. Ludwig Ferdinand Graf: Wiener Kinder.

bei einem niedlichen modernisierten Altwien angelangt, als sähe man Miniaturporträts von dazumal in Lebensgröße übertragen. Er hat seinen eigenen schlankmachenden Linienzug und jeden Tag eine andere Farbe, bei ausgesprochener Vorliebe für das Pastell. Auch die Landschaft oder ein Stadtbahnbild ist ihm angenehm, wenn sich ein Witz der Farbe machen läßt. Das größte Original des Vereins ist aber Wilhelm Hejda (geb. 1868), der malende Bildhauer und modellierende Maler. Er war von Anfang her ein ganz Wilder und von allen Ausstellungen selbstverständlich ausgeschlossen. In Landschaft und Porträt ging er farbig bis zu jedem Erzeß, aber diese Erzeße haben heute alle ihren Sinn. Er sieht die Natur oft ganz plakatmäßig, oder auch als hätte er knapp vorher in die

Sonne geschaut und sähe nun alles komplementär. Und dazwischen kamen Wald- und Wiesensachen von eigentümlicher Zartheit der Tonschwebung, die selbst Widersacher versöhnten. Seine Plastik entsprach dieser Malerei. Anfangs entsetzte man sich vor seinen Eindwurmsscenen, in denen gerade der „Wurm“ am Ungetüm unnachahmlich zäh und glitscherig gegeben war. Erst der Ausbruch der Secession verschaffte ihm im Künstlerhause die Medaille, eine Art Trotzmedaille, um zu zeigen, daß man auch schon Wildes vertrug. Dann folgten andere schauerliche Werke, namentlich die farbige Plastik: „Der Menschheit letzter Sproß“. Der Tod,



Abb. 247. R. Germela: Spanische Tänzerin.

auf todmüder Mähre durch einen Morast von Verwesung reitend, über Könige, Venuße und verzweifelnde Mütter hinweg, den letzten Menschen-Säugling in den Armen. Hejda ist ein Meister im Bemalen seiner Plastik und überhaupt ein technischer Tausendkünstler. Er hat sich sogar eine neue Art polychromes, nach Bedarf graviertes, vergoldetes und inkrustiertes Flachrelief erfunden, das eigentümlich wirkt. An der Fassade des „Hagen“ sieht man ein Kolossalrelief dieser Art, in Gelb, Grün, Gold und Glascabochons, „Pallas Athene die Künste beschützend“, während Volk jeder Art, mitten aus dem Leben kopiert, huldigen will. Bei allen seinen Sachen ist man durch eine Menge hübscher Einfälle amüsiert. Er hat auch schon an manchem großen Denkmal (in Ungarn) mitgewirkt, hat eine

bisher ungestillte Sehnsucht, einen Bau als Werk der Gesamtkunst zu schaffen und macht nebenher, im Halbschlaf, moderne Möbel. Die andere elastische Begabung des „Hagen“ ist Gustav Gurschner (geb. Mühlendorf, Bayern, 1873). Er tummelt sich mit allen Arten von Schick im Kleinplastischen, namentlich Metallen, ist nie um ein pikantes Motiv oder auch nur eine neue Variante fremder Einfälle verlegen. Das Musée Galliera in Paris hat von ihm einen in Wien stadtbekannt gewor-

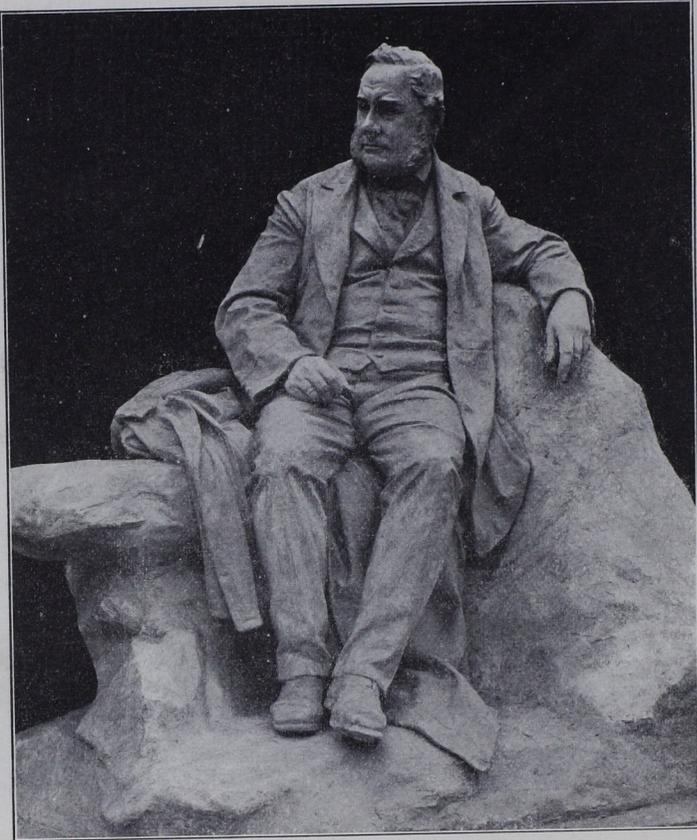


Abb. 248. Hans Rathausky: Denkmal Adalbert Stifters in Linz.

denen Thürklopfer. Als Polychromer ist hier ferner der Bildhauer Hans Rathausky (geb. 1858) anzureihen, dem man den Zeitgenossen Tilgner und Frampontons ansieht. Als Gäste des „Hagen“ sind in Wien Karl Mediz (geb. Wien 1868) und seine Frau Emilie Mediz-Pelikan (geb. in Döcklabruck, Oberösterreich) bekannt geworden. Karl Mediz arbeitete in Dachau unter Uhde und in Paris bei Julian, dann viel im belgischen Malerdorf Knocke. Emilie war in Salzburg die letzte Schülerin Albert Zimmermanns gewesen und dann auch nach Dachau und Knocke gegangen. Jetzt leben sie in Dresden. Dort sah man 1890 ein großes Gemälde von Karl Mediz mit elf lebensgroßen Figuren in den langen hellgrünen

Gewändern der Gottscheerinnen. Emilie Mediz erregte alle diese Jahre her Aufmerksamkeit durch ihre Terrassen am Meer, mit weitem Fernblick zwischen blühenden Bäumchen, deren Rinde mit mikroskopischer Genauigkeit gemalt war. Dieses Mikroskop ist beiden gemeinsam. In Wien sah man zuerst das große Bild Karls: „Die Eismänner“. Vier lebensgroße Figuren in Tiroler Eodenkleidern von altertümlichem Schnitt, dunkel abgehoben von einer blendendhellen Firmwelt. Etwas Dürer-Leiblsches ist in den vier Riesen, die trotz des mächtigen Gesamteindrucks bis auf das letzte Härchen am Knie und bis in die letzte Masche der Wadenstrümpfe detailliert sind. Das Ganze etwas Knorriges, durchaus Aufrichtiges, Deutsches, zu dem die laufende Jahreszahl gar nicht paßt. Das Bild wurde von der Regierung erworben. Beide Künstler sind auch im Porträt stark, der Gatte insbesondere, der ganz minutiös durchstudierte Bildnisse von Dresdener Persönlichkeiten, in verschiedenen Manieren, gezeichnet hat.

Die zweite der erwähnten Gruppen ist der Aquarellistenklub der Genossenschaft bildender Künstler. Den meisten Namen sind wir schon im Bisherigen begegnet. Nachzutragen ist der gewandte Gouachist Karl Pippich (geb. 1862), der sich zuerst durch Wiener Ansichten von den Bauten der Wienregulierung, im Ton mitunter etwas zu schmutzig, bemerkbar gemacht hat. Es folgten flimmrigere Veduten (Naschmarkt) in Sonnenschein oder Schnee, ab und zu auch eine große Feldzugsepisode aus Bosnien. Die Wiener Vedute hat auch in Joh. N. Geller (geb. 1860) und Ernst Graner (geb. Werdau 1865) gute zierliche Vertreter. Heinrich Tomec (geb. Prag 1863) hat sich in den letzten Jahren eingehend mit den Farben des Herbstes beschäftigt; gewisse bengalische Allüren scheinen überwunden. In Ludwig Koch (geb. 1866) ist ein sehr flotter Militärepisodist nachgewachsen und hat den sportbewanderten Ottokar Walter (Praterfahrten u. dgl.) überflügelt. Ein Einsamer aus älterer Zeit ist Franz Jverina (geb. Hrotowitz, Mähren, 1835), der geschätzte Aquarellist und Federzeichner, der einst die größten Zeitschriften mit Illustrationen aus den südslavischen Ländern (Bosnien, Montenegro) versorgte. Er hatte sich einen eigenen faserigen, ruppigen Stil gemacht, der gut zu den dargestellten Zigeunereien paßte. Und einsam schafft auch Vaclav Sochor in Citolib (Böhmen), der sich aus dem Westen einen tüchtigen militärischen Realismus heimgebracht hat. Sein ungeheures Schlachtbild: „Der große Kavalleriekampf bei Strezetic“ (1900) ist eine ganze Sammlung muskulöser Motive; das farbige Temperament leuchtet weniger ein.

Und nun tritt, um diese gedrängte Uebersicht zu schließen, noch ein Mann herzu und stellt sich an das Ende der Reihe, als flügelmann gegen die Zukunft hin. Ein starker, stiller, gesunder Mann; einfach und ganz und neu. Es ist Giovanni Segantini, der am 28. September 1899 unerwartet starb, in jener rauhen Hütte auf dem Schafberg, hoch über der Höhenwelt des Engadin. Er war noch nicht 42 Jahre alt und hatte eine Welt entdeckt, und eine Kunst, diese Welt darzustellen. Er war 1858 in Arco (Südtirol) geboren. Erst hütete er die Schafe, dann malte er sie; und den Menschen zu den Schafen, und den Himmel zu den Menschen. Sein Leben war ein fortwährendes Aufsteigen zum Himmel. Physisch, von der milden Hügelwelt der Brianza zu den Hochsitzen von Savognin und Soglio

di Bregaglia, bis zu jener letzten Hütte, 2700 Meter über Meer. Und auch geistig und sittlich ein Emporschweben, eine Läuterung zum hohen, reinen Menschen, zum selbstgewordenen Künstler. Aus der Mailänder Schulweisheit arbeitete sich Segantini — der Name hieß noch bei seinem Vater Segatini — stufenweise zu jener Anschauung und Wiedergabe der Natur durch, die ganz sein eigen geworden und geliebt ist. Vom realistischen Nachschaffen zum stilistischen Neuschaffen des Erlebten, zur Humanisierung der Natur. Die höchste Treue zur Wirklichkeit führte ihn zum geheimen Sinn der Erscheinung, zur Symbolik des Sichtbaren, zur Seele der Körperwelt. Das Verhältnis des Menschen zur Scholle war damals schon durch Millet malerisch ausgedrückt, das Verhältnis des Körpers zum Geiste durch Watts eigentümlich neu formuliert. Segantini war der Zeitgenosse beider. Sie



Abb. 249. Giovanni Segantini: Im Stall.

nahmen den Knaben in die Mitte und führten ihn freundlich an der Hand bis zu dem Punkte, wo sein eigener Höhenpfad begann, wo sie ihm nicht mehr folgen konnten. Man denke an die beiden Typen „Heuernte“ und „Die Liebe an der Lebensquelle“. Dann that sich ihm eine ganz neue, noch unbetretene Welt auf. In der dünnen Luft von Maloja erwuchs eine neue Malerei, die sich an den Grenzen der Schöpfung bewegte und naturgemäß über diese hinausgriff ins Ungreifbare. Von jener warmen Stallscene „Die beiden Mütter“ bis zu der scharfen Schneefühle der „schlechten Mütter“ führt ein Hochpfad, nur gangbar für Bergziegen und Segantini. Hier wird die Natur zur Vision und auf dem letzten verküppelten Baum sitzt der „Lebensengel“ mit dem Kindchen im Arm. Dieses ganze Idyll und Epos an der Schneegrenze der Civilisation, dieses ganze Drama des Menschen im Alleinsein mit der Natur hat Segantini in Episoden und Panoramen gemalt. Sein letztes Werk, das riesige Dreibild („Natur — Leben — Tod“) war der

Abschiedsblick, den er ahnungslos auf dieses von ihm ererbte Reich warf. Er ist ganz und gar darin, samt seiner Symbolik, denn das Bild „Tod“ ist die vor-gemalte Vorahnung seines eigenen Endes in der Schneeeinsamkeit, und samt seiner berühmten Stricheltechnik, denn der ungeheure goldene Fächer der himmelhohen und himmelbreiten Sonnenstrahlung im Mittelbilde ist zugleich das unglaubliche Virtuosenstück dieser Vortragsweise. Sein Malen mit zerlegten Farben, in starken, dünnen Strichelchen, deren Zwischenräume er mit den komplementären Farben ausfüllte, ist unbewußte „Induktion“, die Methode einer naturwissenschaftlich denkenden Zeit. Die naive Systematik, mit der er dabei vorging, kommt offenbar geradenwegs aus dem Instinkt. Das Prinzip selbst aber lag um die Zeit dieses technischen Umschwunges (1892) schon in der Luft, überall wurde kühn pointilliert und überhaupt „divisioniert“. In Mailand selbst erregte 1891 Gaetano Previati das größte Aufsehen, ja einen kritischen Bürgerkrieg mit seiner verwegenen Stricheltechnik, die auf den größten Leinwänden die Farbe wie bunte Platzregen nieder-rauschen ließ. Auf der venezianischen Kunstausstellung 1901 füllte Previati einen ganzen Saal mit derartigen Bildern, die auch seinen Weg zu dieser Technik erkennen ließen. Das Verhältnis Segantini-Previati ist übrigens noch nicht klar-gestellt. Allerneuestens (Studio, Oktober 1902) wird als Anreger beider und noch anderer der Mailänder Maler Tranquillo Cremona genannt, der denn als eine Art Hans von Marées

zu gelten hätte. Es wird übrigens versichert, daß Segantini schon als ganz junger Mensch sein aller-erstes Bild, ein Kirchen-motiv, in aller Unbefangenheit und Hilfslosigkeit des Anfängers so farbenweise zusammengestrichelt habe. Schade, daß dieses Bild verschollen ist. Jedenfalls hat er sich alsbald der gangbaren Schulweise bequem und ist in dieser schon be-rühmt gewesen, als der kritische Zeitpunkt 1891—1892 für ihn und seine Technik eintrat. Wie er das Strichelsystem aus-gebildet hat, als ein genialer Optiker der Malerei, ist es allerdings noch etwas ganz anders Ueberzeugendes, ja Unwiderlegliches, als die



Abb. 250. Giov. Segantini: Liebespaar.

tapferen Versuche Previatis, der seiner Strichelei später mehr Mannigfaltigkeit zu geben versuchte, indem er seine Pinselschraffen in den verschiedenen Teilen des Bildes senkrecht, quer oder schief streichen ließ. Der tragische Tod Segantinis wurde von der ganzen Kunstwelt als harter Schlag empfunden. Die österreichische Regierung hat dem Künstler in dem ungewöhnlichen Prachtwerke: „Giovanni Segantini, sein Leben und sein Werk“ (der erschöpfende Text von Franz Servaes, Wien 1902) ein litterarisches Denkmal gesetzt.

So schließt dieses Jahrhundert österreichischer Kunst mit einem ganz und gar modernen Künstler, der über jede Schule hinaus ist und nur an die Natur und an sich selbst erinnert. Er ist nicht mehr bloßes Morgenrot neuer Kunst, sondern schon der erste siegreiche Sonnenstrahl. Allem Zweifel und Tadel zum Trotz vollzieht sich auch in Oesterreich auf der ganzen Linie eine Wiedergeburt des Wollens und Könnens. Eine Muse nach der anderen geht unter die Modernen und das 20. Jahrhundert wird viel zu thun haben, um alle die Versprechungen zu halten, die in diesen letzten Jahren gemacht worden.

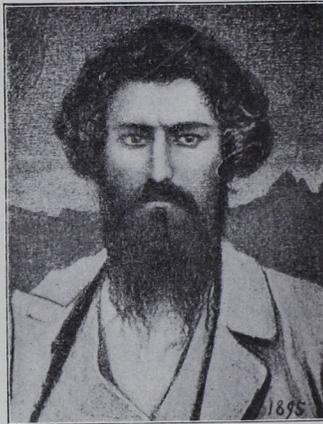


Abb. 251. Segantinis Selbstbildnis.