

Unter den jüngeren Wiener Medailleuren hat in letzter Zeit Rudolf Marschall (geb. 1873) besondere Erfolge aufzuweisen. Seine Medaillen und Plaketten auf den Kaiser (1900), Papst Leo XIII. (1901, nach der Natur) u. s. w. zeichnen sich durch eine weichere Behandlung, überhaupt einen persönlichen Zug von Anmut aus, der namentlich auch dem allegorischen Teile dieser Arbeiten zu gute kommt. Ein etwas derberes aber sympathisches Element kennzeichnet die Arbeiten von Peter Breithut (geb. 1869) und Franz X. Pawlik (geb. 1865). Josef Tautenhayn jun. (geb. 1868) schließt sich mit Erfolg an. Einige Wiener sind im Auslande ansässig geworden: Heinrich Kautsch in Paris, J. Kowarzik in Frankfurt am Main, R. Mayer in Karlsruhe*).



Abb. 132. Medaille von Peter Breithut.

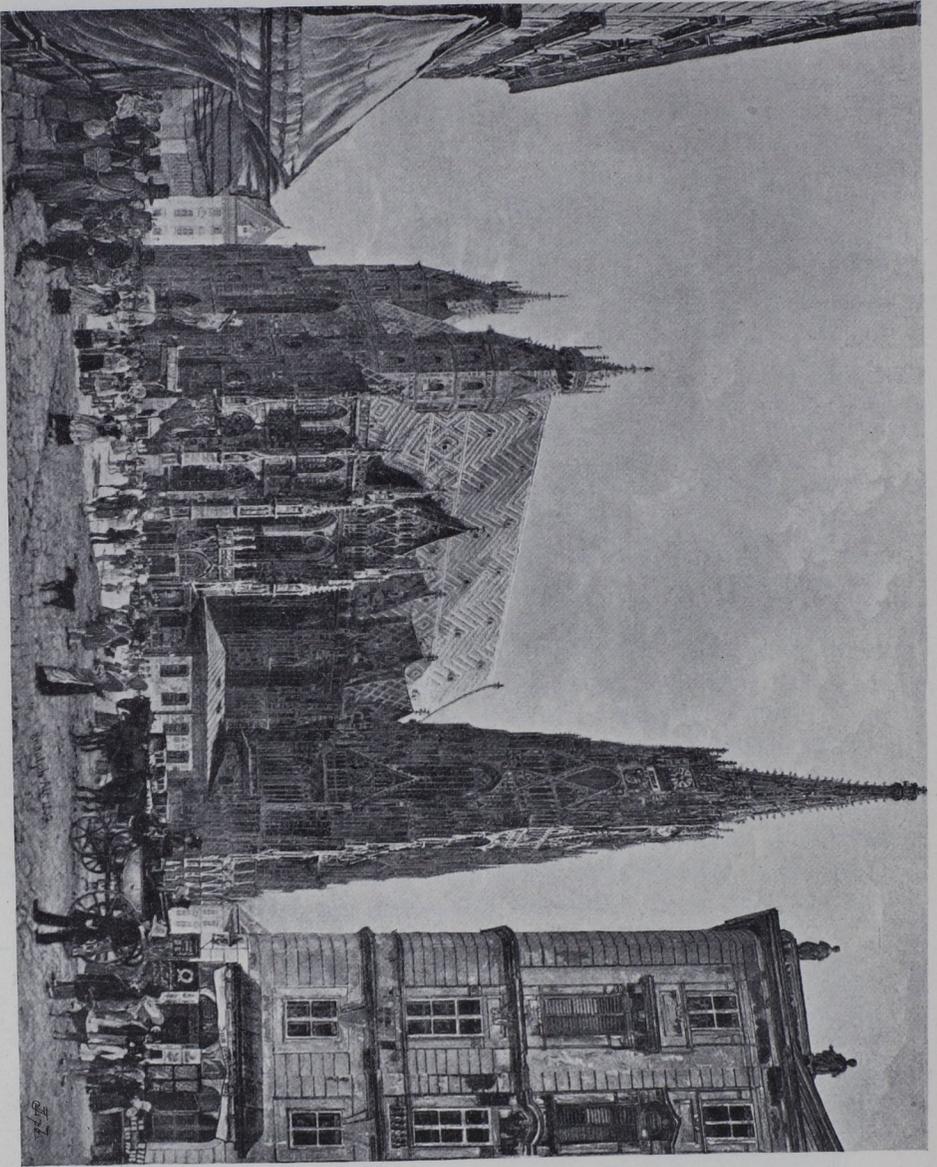
4. Die Malerei.

Der Rückblick auf die Malerei dieses halben Jahrhunderts fällt auf eine ungemein mannigfaltige Entwicklung, als deren Höhepunkte Führich, Kahl, Makart, Feuerbach und Matejko emporragen. Selbst an das Ausland konnte Oesterreich bedeutende Maler abgeben: Eduard v. Steinle an Frankfurt am Main, Schwind, Defregger, Gabriel Max an München, Passini an Venedig und andere mehr. Die muntere Woge der vormärzlichen Wiener Malerei schlug noch weit in die Regierungszeit des Kaisers herein, den, wie erwähnt, als goldlockigen Erzherzog noch der markige Miniaturporträtist Daffinger und sogar Fendi auf seiner großen „Familienvereinigung“ des Kaisers Franz Konterfeit hatte. Der große Autodidakt Ferdinand Waldmüller starb erst 1865, nachdem seine künstlerische Ehrlichkeit ihn die Professur und die Kustodenstellung gekostet. Seine Schrift gegen den Schlandrian des akademischen Unterrichtes, an dem erst die Reorganisation der Akademie im Jahre 1877 etwas besserte, ist noch heute nicht veraltet. Ueberhaupt der ganze Mensch nicht. In seiner Privatmalschule dressierte er keinem Schüler seine Eigenart vom Leibe und nur die Natur galt als Autorität. Und seltsam berührt es heute, wenn man in einer Kritik über die Waldmüller-Ausstellung 1865 den Tadel wegen seines Malens im leibhaftigen Sonnenlichte liest, das seine späteren Bilder so „seltsam grell“ gemacht habe. Wir sehen da bloß mit Staunen und Teilnahme, wie weit er seinen Zeitgenossen voraus



Abb. 133. Medaille von Anton Scharff, Wien.

*) Wiener Medailleure, von A. v. Loehr. Wien 1899. für die ältere österreichische Medaille: Porträtmedaillen des Erzhauses Oesterreich von Kaiser Friedrich III. bis Kaiser Franz II., von Karl Domanig. Wien 1896.



216. 134. Rudolf v. Alf: Der Stefansdom (1832). Delgemälde.

war, mit wirklichen Freilichtversuchen bereits, unter all dem Galeriebraun, das ihn umgab. Er ist nicht der einzige, dem die Nachwelt, nämlich unsere Gegenwart, posthum Recht gegeben. Es wurde bereits erwähnt, wie auf der Schubert-Ausstellung im Herbst 1896 Schwinds Romantik wieder so merkwürdig modern gewirkt hat, nur daß er natürlich mehr zeichnerische als malerische Mittel anwandte, und wie manche Altwiener Genrebilder Danhausers unter ihren Glasscheiben schon förmlich wie bestbezahlte Engländer von heute ausgesehen. Ein Wiener Künstler, der diese ganze Epoche mit ihren drei oder vier umstürzenden Malmoden lebendig durchgekämpft hat, ist noch heute der Altmeister der österreichischen Kunst: Rudolf von Alt (geb. Wien 28. August 1812), der nicht weniger als Neunzigjährige, dabei aber Ehrenpräsident der jungen Secession, deren

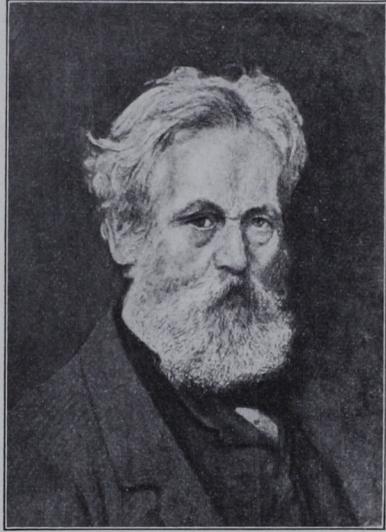
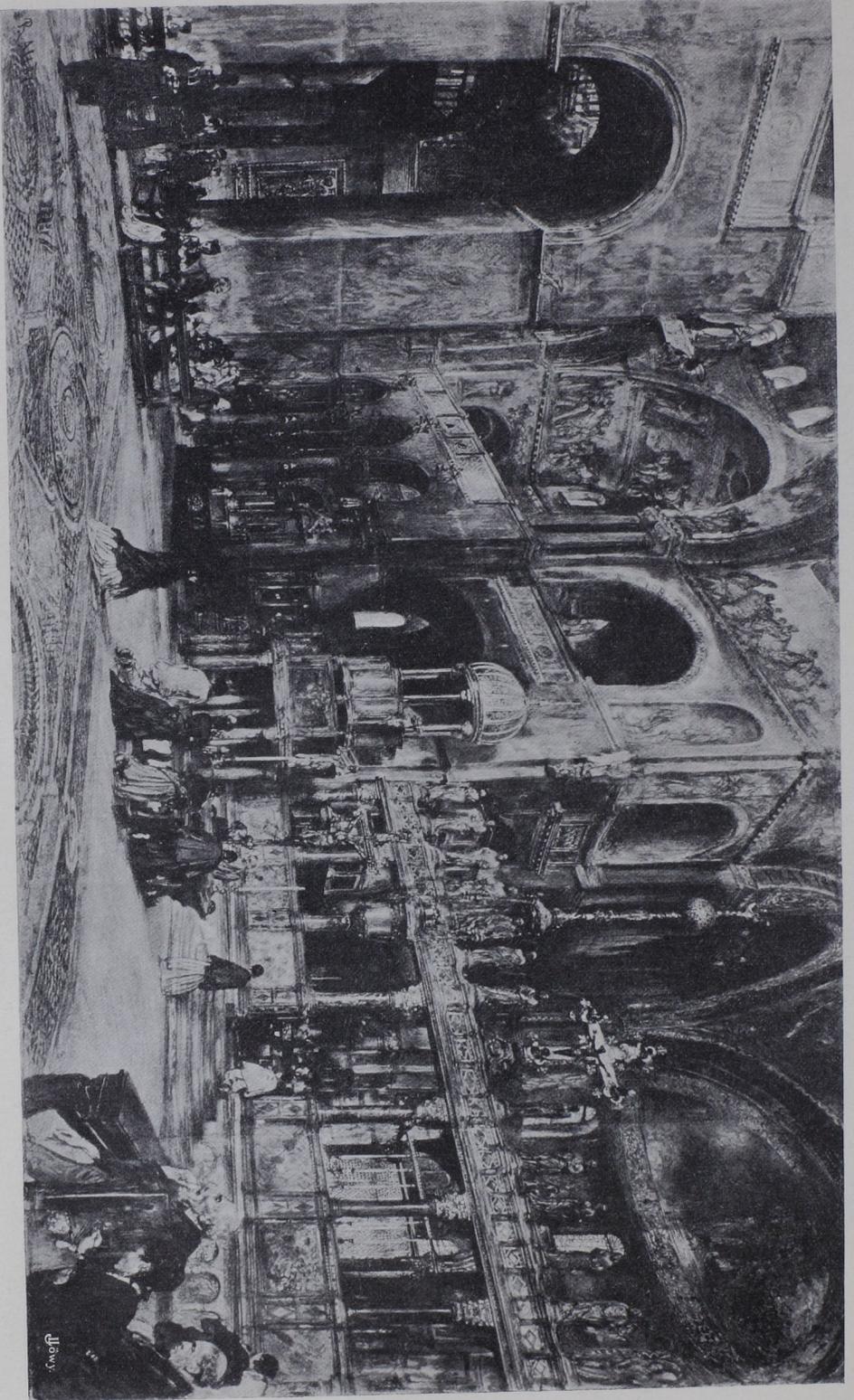


Abb. 135. Rud. v. Alt. Selbstbild.

letzte Ausstellungen er noch mit erstaunlichen Werken geschmückt hat. Seine große Gartenlandschaft aus Goisern (1891 gemalt) mit den hohen Laubbäumen, durch die eine ganz neumodische Sonnenscheibe ihren Lichtnebel sendet, zeigt in diesem eigens studierten Phänomen thatsächlich noch einen Fortschritt zum Neuen. Sein Vater und Lehrer Jakob starb erst 1870. Auch dieser war sehr fruchtbar, die Ausstellung nach seinem Tode wies 388 Bilder von ihm auf. Er ließ sich von Rudolf bei den Guckkastenbildern helfen, die er für den Kronprinzen Ferdinand malte; sie sind noch jetzt in ganzen Stößen vorhanden und Rudolf kann die seinen von den väterlichen nicht mehr unterscheiden. Sein Nachbar in der damaligen Reitergasse der Vorstadt Josefstadt, Professor Skoda, ließ sich von ihm sein „Interieur“ malen und das war der Beginn von etwa 300 solchen Interieurs. An diesen lernte Alt, wie er mir selbst erzählt hat, die Aquarelltechnik. Diese wurde dann seine Hauptkunst. Auf seinen zahlreichen Kunstreisen, die ihn aber nur bis Venedig und Rom, nicht nach Paris brachten, wurde er ein Landschafts- und Vedutenmaler von ausgesprochener und meisterhafter Eigenart. Wimmelndes Detail von Bauformen, Baumschlag und Staffage mit immer gleicher Sicherheit wie aus dem Handgelenk aufs Papier zu schütteln, die kühnsten perspektivischen Effekte ohne alles Vor-konstruieren aus dem Stegreif, unmittelbar aus dem Auge aufzubauen (was erst viel später Fortuny zum Grundsatz erhoben hat), ist ihm von jeher Spaß. Die Hand, die vor Zittern kaum noch schreiben kann, setzt beim Malen die feinsten Einzelheiten so tupfenweise treffsicher hin. So haben ihn die Jahre selbst zum Pointillisten gemacht, eine Not ist bei ihm zur Tugend geworden. An der Schwelle des Alters war sie sogar noch eine Not und seine damaligen Bilder erinnerten an Stickerien in Kreuzstich, aber dann raffte sich dieser bewunderungswürdige Organismus zu einer Nachblüte auf, die eigentlich als eine moderne Erneuerung des



215b. 136. Rundhof v. 211: Innere der Martinskirche. (Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie.)

Waw.

alten Alt zu gelten hat. Ein Raffaelli malt heute nicht moderner als er. Um Wien hat sich Alt das große Verdienst erworben, alle geschichtlich oder malerisch interessanten Bauten und Wertlichkeiten authentisch aufgenommen zu haben. Er ist ein malender Chronist der Kaiserstadt, wie es nirgends einen zweiten giebt, und der Stefansturm, den er ungezählte Male gemalt hat, ist der Held seines Lebens. Rudolf v. Alt steht auf der Eingangs- und Ausgangschwelle dieses Halbjahrhunderts österreichischer Malerei. Sein Vorläufer Thomas Ender (1793—1875), der Protégé Metternichs, hatte schon 1817 die Expedition nach Brasilien mitmachen dürfen und reiche Ausbeute mitgebracht. Sein Nachfolger als malender Weltfahrer wurde sein bester Schüler Josef Selleny (1829—1875, gest. im Irrenhause), der Landschaftsmaler der „Novara“-Expedition, dieser aufrichtige Künstler, der selbst sein großes Gemälde: „Insel St. Paul“ nur als genaue Wiederholung der Naturaufnahme durchführte. Selleny war eine poetisch gestimmte und zugleich naturwissenschaftlich interessierte Seele, sichtlich ein Leser von Humboldts „Kosmos“ und „Ansichten der Natur“. Er ist viel botanisch-geologischer als Eduard Hildebrandt und malt eigentlich historische Landschaften, erdgeschichtliche nämlich. Dabei hat er doch eine eigentümliche malerische Stimmung, die mit einem persönlichen Violett, Eisengrau und Rotbraun zum Düsternen neigt, und einen nervösen Vortrag. Er ist viel moderner als Hildebrandt, dessen brillante Effekte etwas vom Theaterprospekt haben. Sellenys Einfluß macht sich auch am schönen Wiener Stadtpark geltend, der vom Stadtgärtner Dr. Rudolf Siebeck 1863 mit Hilfe Sellenyscher Skizzen angelegt wurde.

Am Beginne unserer Epoche stand aber als der Große des Tages, Josef v. Führich (1800—1876). Er besiegte die Prager historische Schule des Cornelianers Christian Ruben, dessen „Columbus“ im Stich viel herumgekommen ist. Die Altlerchenfelder Kirche bot der Führichschule sofort Raum zu großartigem Schaffen. Dieses Riesenwerk wurde eigentlich erst recht gewürdigt, als man zu seinem fünfundsiebzigsten Geburtstage die Kartons auf die Führich-Ausstellung brachte. Man erstaunte über die Lebensfülle seiner Gewandfiguren, trotz aller



Abb. 137. Josef v. Führich. Statue von V. Tilgner.

Hochkirchlichkeit des Stoffes. (Der Inhalt wurde schon unter „Baukunst“ mitgeteilt.) Damals wurde Führich Ehrenbürger von Wien und selbst der Papst sandte ihm seinen Segen. Wie sehr er in der allgemeinen Schätzung gestiegen war, mögen Ziffern beweisen. Sein bestes Oelbild: „Die Begegnung Jakobs und Rahels“, das zuerst 300 fl. gekostet, wurde von Velzelt um 3600 fl. erworben. Der „Gang Mariä über das Gebirge“ war von Urthaber um 500 fl. gekauft worden, die kaiserliche Sammlung erwarb das Bild 1868 um 2511 fl. Mit dem Altlerchenfelder Cyklus besitzt Wien die einzige monumentale Arbeit des Meisters, in der



Abb. 138. Josef v. Führich: Der Gang Mariä über das Gebirge.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

auch seine Ansicht von der katholischen als „echthistorischen“ Kunst zum Ausdruck gelangt. Steinle wünschte sich noch 1884 Glück zu der „Fügung Gottes“, die ihn von Führich losbrachte; das Mittelalter wurde dann sein Lehrer. Und doch waren sie beide die frischesten unter allen Romantikern. Steinles köstlicher Humor wird allezeit erquickend, Führich aber, der als Knabe Schafe hütete, blieb zeitlebens voll ursprünglicher Naturfreudigkeit. Auch die Cyklen, die er später in Wien zeichnete, zum Beispiel die köstliche Legende vom heiligen Wendelin, der ja auch seine Flucht in die Natur bewerkstelligt, sind voll unverfälschten Naturzaubers. Dabei waren sie gewiß nichts weniger als sogenannte Realisten, das heißt Abschreiber der Natur, sondern vollgefogen mit Natur, wie sie waren, konnten sie frei schaffen. Eben wie es den Künstlern jetzt wieder vorschwebt. Bezeichnend genug schrieb Steinle 1880: „Meine besten Porträts habe ich aus dem Gedächtnis

gezeichnet". Und die dreizehn Wendelinbilder zeichnete der Siebziger Führich im Landaufenthalt zu Reichenau in vier Wochen aus dem Kopfe hin, ohne sich nur eine Skizze gemacht zu haben. Die Anregung dazu war, daß Schwinds „Melusine“ in Wien ausgestellt wurde (jetzt in der kaiserlichen Sammlung). Er fuhr hinein und war entzückt. „Das ist ein Künstler! Das macht ihm keiner nach! Wenn ich so was sehe, juckt's mich immer, etwas Aehnliches in meiner Weise zu machen.“ Schwind selber hatte ein fabelhaftes Gedächtnis und arbeitete nur auswendig. Es ist eine Freude für Wien, daß es im Opernhause die Fresken Schwinds besitzt. Der Künstler malte sie 1866, während die Kriegsnachrichten ihn, den guten Wester-



Abb. 139. Josef v. Führich: Jakob und Rahel.

reicher, aufs höchste erregten. Dabei klagte er, daß auch Text und Musik der dargestellten Szenen immer durch seinen Kopf summten. Ihn hinderte das, denn er illustrierte nicht, wie irgend ein anderer, sondern schuf die Gestalten, die zu solcher Musik paßten, frei aus seiner Seele. Er war ein Schaffender, kein Nachschaffender. Nach seinem beliebten Worte: „der Ernst ist die Hauptsache“ führte er diese Bilder auch technisch merkwürdig durch. Sie wirken unendlich leicht und lustig, wie Wasserfarben, denn er nahm wirklich keinen Kalkzusatz zu dem Wasser, in dem er die Farben löste. Er war ein großer Hellmaler, schon damals.

Auch die Schüler dieser Großen — sie seien hier nur kurz wieder erwähnt — arbeiteten tüchtig. In Führichs Art namentlich Leopold Kupelwieser und Franz Dobyaschofsky (1818—1867). Andere gingen zur weltlichen Historie über und schufen zum Teil Treffliches. Der Tiroler Karl v. Blaas wurde ein viel-



Abb. 140. Josef v. Führich: Die Einwohner von Jerusalem sehen vor der Eroberung der Stadt durch Antiochus IV. in feurigen Wolken die Erscheinung einer Reiterschlacht.

erfahrenere Freskant. Die erwähnten Fresken in der Ruhmeshalle des Arsenal's umfassen die Geschichte Oesterreichs von den Babenbergern bis auf Radetzky. Die



Abb. 141. Siegmund L'Allemand: Laudon in der Schlacht bei Kunersdorf.
Original in der kais. Gemäldegalerie in Wien.

Farbe ist schwer und undurchsichtig, aber es ist Kraft in den Bildern und die historischen Momente sind wirksam zugespitzt. (Von seinen Söhnen Eugen, geb. 1843, und Julius, geb. 1845, pflegt der erste das venetianische „Violetta“-Genre, das sich leider immer kunsthandelsmäßiger anläßt, der zweite in kühlerer Tonart das Pferde-



216. 142. Siegmund Willebrand: Eintritt der Dampferelchen Kfiraffiere in die Hofburg. (Nach einer Photographie von D. Zingerer.)

und Reiterbild.) Oesterreichische Geschichte malte noch Karl Wurzinger („Kaiser Ferdinand II. und die protestantischen Abgesandten“) nach Art der neubelgischen Historienmaler. Auch Eduard v. Engerth brachte weltliche Weltgeschichte: „Sieg bei Zenta“, „Krönung Ihrer Majestäten“, beide in der Ofener Hofburg. Die Kaiserräume der Hofoper hat er gleichfalls ausgemalt. Als Direktor der kaiserlichen Gemäldegalerie in der schweren Umzugszeit bewährte er sich nicht, die Bilder mußten sofort wieder vollständig umgehängt werden. Das militärische Historienbild wurde dann durch L'Allemand Onkel und Nefte mit Erfolg weitergeführt. Von Fritz L'Allemand war bereits die Rede. Sigmund (geb. 1840) ist Professor an der Akademie, ein tüchtiger Militärmaler, dessen großes Reiterbild Laudons den Anstoß zu vielen solchen monumentalen Reiterporträts (neuestens auch in Berlin) gegeben hat. Auch Josef Matthias Trenkwald (1824—1898) ist hier anzuschließen, der in den Wiener und Prager Kirchen, aber selbst auf dem Berge Athos dem hohen Stil gedient hat. Das prachtvolle Missale, das der Kaiser dem Papst Pius IX. zu seinem Jubiläum verehrte, hat er ausgemalt. Ein anderes, nicht minder prächtiges Messbuch, von Führich, Kupelwieser, Trenkwald und anderen gemalt, hat der Kaiser der restaurierten Schottenkirche verehrt. An solchen Aufgaben fehlte es der Künstlerschaft nicht. Auch sie selber widmeten 1853 der Kaiserin Elisabeth als Hochzeitsgeschenk ein prächtiges Album, das eine ganze österreichische Bildergalerie im kleinen ist. Noch einige „Historiker“ älterer Observanz werden wohl am besten hier eingeschaltet. Karl Swoboda (geb. Planic in Böhmen 1824, gest. 1870), der in der Loggia des Opernhauses die Graubilder aus „Iphigenia“ auf Goldgrund malte, war eine thätige Natur und gab sich dann in Böhmen der nationalen



Abb. 145. J. M. Trenkwald: Herzog Leopolds des Glorreichen Einzug in Wien nach seiner Rückkehr aus dem Kreuzzuge 1219.
Original in der kais. Gemäldegalerie in Wien.

Strömung hin. Von Kupelwieser kam Johann Till (1827—1894) her, von Friedrich August Wörndle v. Adelsfried (geb. 1829) und der Hamburger Karl Madjera (1828—1875), der in Schmidts Fünfhäuser Kirche malte. Als stärkere Individualität erscheint Ludwig Mayer (geb. Kaniow in Galizien 1854), dessen starre Stilistik und kompakte Farbenflecke den Ausstellungsbesuchern fest im Gedächtnis haften. Sein Hauptwerk sind die Fresken im Gemeinderatssaale des Rathauses, die er durch die Preisbewerbung von 1885 zu malen bekam. Eine Wand

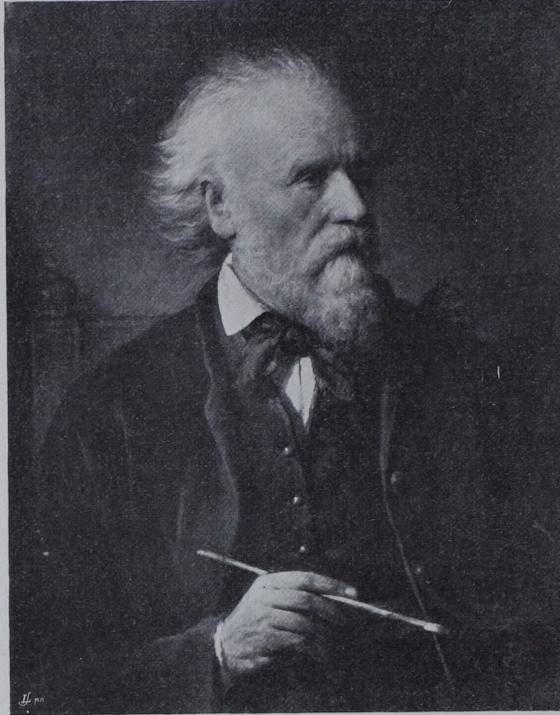


Abb. 144. J. v. Amerling. Selbstporträt.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

mit Szenen Herzog Rudolfs IV. des Stifters, die andere mit der thronenden Maria Theresia inmitten ihrer Mitarbeiter. Als Bildnis- und Schönheitsmaler der ausgehenden älteren Zeit genöß Friedrich von Amerling (1805—1887) einen wohlverdienten Ruf. Mehr noch als Lawrence, bei dem er in London lernte, hat später augenscheinlich das Beispiel Stielers in der Münchener Schönheitsgalerie auf ihn eingewirkt. Als er 1832 sein vortreffliches, für ihn auffallend hart geprägtes Bild des Kaisers Franz gemalt hatte, konnte ihn die Kaiserin Karolina Augusta noch nicht bewegen, den Ausdruck des Gesichtes zu mildern; das wäre „Kindesmord“, war seine Antwort. Später war solche Fürbitte gar nicht mehr nötig. Elegante Zeichnung, etwas erotisches Arrangement und die damals herrschende „Schön-

farbigkeit“ charakterisieren seine Kunst. Auch liebte er Beleuchtungen, in denen diese Bilder schöner Frauen die Wirkungen von Transparenten machten. Er war auch persönlich eine interessante Künstlererscheinung, namentlich wenn man ihn (seit 1858) in seinem alten „Mollardschlößchen“ (Schloß Gumpendorf in der Mollardgasse) sah, das er ganz mit seinen Sammlungen erfüllt hatte. In seinen



Abb. 145. f. v. Amerling: Orientalin.

letzten Lebensjahren bereifte er noch ein großes Stück Welt, vom Nordkap bis nach Aegypten und Palästina, von Schottland bis nach Spanien. Er zählte damals in der Malerei schon lange nicht mehr mit. Bilder wie seine „Lautenspielerin“ oder „Das Mädchen mit den Tauben“ wurden einst maßlos bewundert, interessieren aber auch jetzt durch ihren reinen Zeitstil. Seine ausführliche Biographie hat Ludwig August Frankl geschrieben (Wien 1889). Im Stadtpark wurde 1902 seine Marmorbüste (von Benk) aufgestellt. Sein Mitbewerber und Nachfolger in der Gunst der schönen Klientel wurde der seidenglatte Franz Schrotzberg (1811--1889),

ein gelinder Wiener Winterhalter, dessen Bildnisse an den Wänden aller Adels- und Bürgerpaläste hängen. Er hatte das Glück, die jugendliche Schönheit der Kaiserin Elisabeth malen zu dürfen, was ihn erst recht zum Maler der schönen Welt machte. Sein Schüler Ernst Lafite (1826—1885) setzte ihn dann fort.

Als Nachzügler der älteren Wiener Weise ist hier noch Eduard Swoboda (1814—1902) einzureihen, auch einer der Urzeiße dieser Stadt des Lebens und Lebenswollens. Er malte in ganz Oesterreich-Ungarn herum, Kirchenbilder, Porträts (eine ganze Menge schon auf dem politisch wichtigen Preßburger Reichstage von 1842), auch Genrebilder mit vielen gut erkennbaren Zeitgenossen („Ansicht der Börse in der Grünangergasse“, „Va banque“ in der kaiserlichen Sammlung). Mit Karl Geiger (geb. 1822) malte er das Treppenhaus der ferselschen Börse aus. Und aus der Schule Waldmüllers wuchs hier noch ein ganzer Nachwuchs nach. Der geistvolle Ungar Michael v. Zichy, später Hofmaler in St. Petersburg, war unter ihnen. Und der Pole Leopold Köffler-Radymno (geb. Rzeszow 1827), der sich dann in Paris bildete und große Historien malte („Tod Czarnieki“, „Herzog Alba auf dem Schlosse Schwarzburg“, „Rudolf von Habsburg bei Murten“, tapfer auf den Feind einhauend). Er wurde schließlich Professor in Krakau. Ferner Franz Schams (1824—1883), ein derb-heitere Natur, die auch das Wiener Volksleben von dieser Seite schilderte. Und wieder ganz anders Wilhelm Koller (1829—1884), der dann nach Belgien auswanderte und mit ungewöhnlicher Virtuosität große Kostümszenen („Philippine Welsch“, „Hochzeitszug des Erzherzogs Maximilian in Gent“, Faustepisoden) malte, die bei späterem Auftauchen auf Wiener Kunstausstellungen förmlich überraschten. Er verkam zuletzt und starb in unaufgeklärter Weise auf der Landstraße. Eine harmlose Genrenatur war der Grazer Ferdinand Mallitsch (1820—1900), der sich aber als Landwirt auf seinen „Willkommhof“ zurückzog. Sein Andenken wurde in Graz 1901 durch eine Ausstellung seiner Bilder erneuert. Der nach München ausgewanderte Gabriel Hackl („Josef II. im Invalidenhanse“), der Wiener Eugen Felix (geb. 1837), der dann zu Couture nach Paris ging und sich von der „Bachantin“ auf Porträts zurückzog, Anton Ebert (1835—96) und noch andere gruppieren sich da. Die sympathischste Erscheinung dieser Schule ist Friedrich Friedlaender, später Ritter von Malheim (geb. Kohljanowitz in Böhmen 1825, gest. Wien 1899). Er ist eigentlich der letzte „altwiener“ Sittenmaler, der namentlich in seinen scharf und bestimmt gemalten Studien geradezu an Waldmüller erinnert. In jungen Jahren malte er figurenreiche Lebensbilder, wie den „Kirchtag in Mariabrunn“ und „Im Versatzamt“, wobei er auch Kollegen als Modelle benutzte. Feine Beobachtung der Gemütsbewegungen, tadelloses Verständnis der Figur und eine unverbrüchlich solide Malweise geben seinen Bildern, die weit in die Welt verstreut sind, ihren Wert. Nach dem Krieg von 1866 begann er die Leiden und Freuden des österreichischen Soldaten zu schildern, des Invaliden namentlich, an dem es ja damals nicht fehlte, und diese gemüthlichen, immer gleich sorgfältig gemalten Szenen gefielen so annehmend, daß man von ihm überhaupt nichts anderes mehr haben wollte. So wurde er zum Invalidenmaler gepreßt und als solcher Spezialist. Auch der Kaiser schätzte ihn sehr und unter den Kollegen genoß er wegen seines verlässlichen und

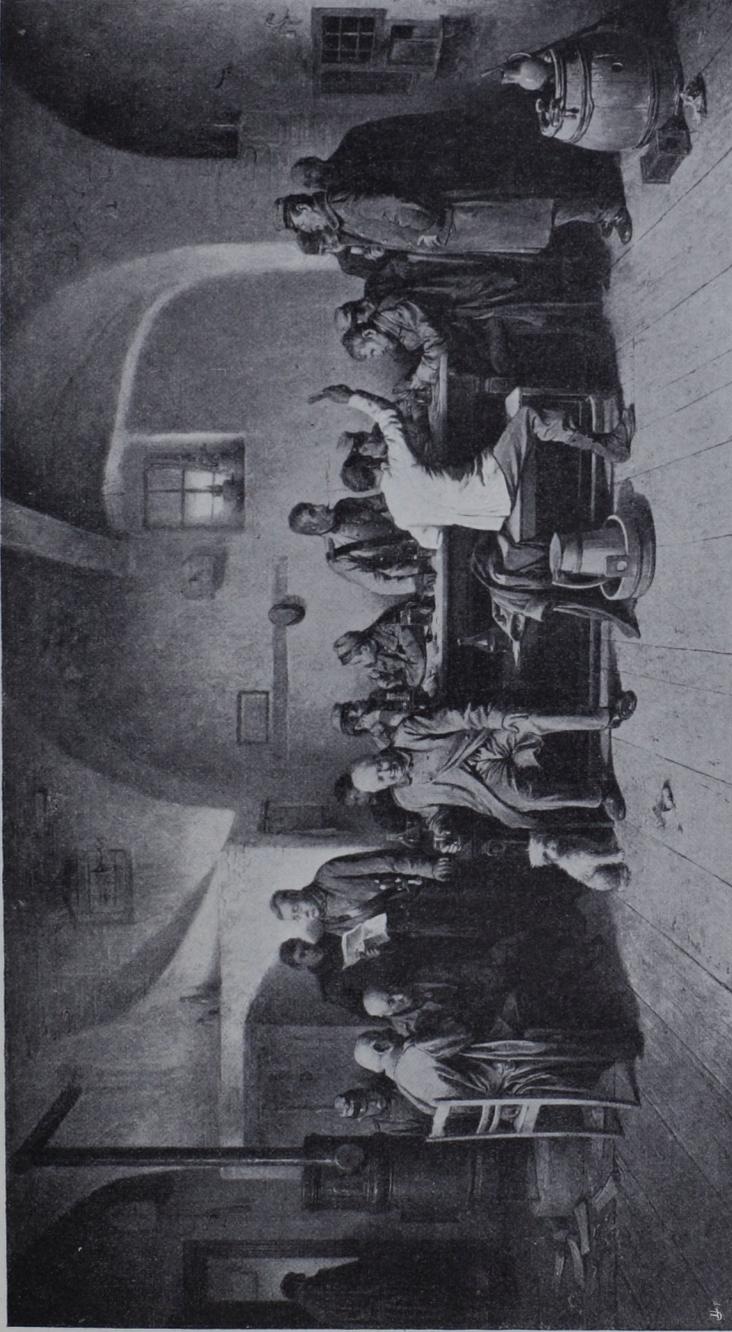


Abb. 146. Friedrich v. Friedlaender: In der Kantine.
Original in der Kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.



Abb. 147. Fr. v. Friedlaender: Im Versatzamt.

gerechten Wesens das größte Vertrauen. Er ist auch der Hauptbegründer der Wiener Künstlergenossenschaft (1869). Sein Organisationstalent kittete die beiden älteren Künstlerbünde „Eintracht“ und „Dürerverein“ zusammen und wußte den Gemeingeist in der Künstlerschaft mit Takt und Energie zu hegen. Der Kaiser schenkte den Baugrund für das Künstlerhaus, für das der Architekt R. v. Stache sich besonders einsetzte. Diese Schöpfung aus eigener Kraft wurde dann für manchen ausländischen Verein vorbildlich. Den Wiener Künstlern war es bis dahin kümmerlich genug ergangen. Die fünfziger Jahre namentlich waren die reine Verzweiflung. Man muß das bei August Schäffer lesen, der diesen Zustand noch mitgenossen hat. Die Maler mußten schon zufrieden sein, wenn der Kunsthändler Düsseldorf, der ihre Bilder „Kistenweise nach Amerika schickte“, 10 bis 30 Gulden für das Stück bezahlte. Der winzige Kunstladen des alten Asperl im Sparkassengebäude oder die Malrequisitenhandlung von Halls Witwe, deren Geschäftsführer Seyfert ein Herz für Gemaltes hatte, waren Zufluchtsstätten bei jedem schlechten Wetter, wenn auch das Honorar schier ganz auf Materialien aufging. Die That Friedlaenders und seiner Gruppe machte diesen Zuständen ein Ende. Friedlaender lebte in seinem alten, ganz altwienerischen Vorstadtfamilienhause auf der Masleinsdorferstraße die letzten Jahre als Gefangener seines Beines, das ihm bei einem Wagenunfall überfahren worden. Der Prinzregent von Bayern besuchte ihn dort, so oft er nach Wien kam, und saß auch noch an seinem Sterbebette. Zwei Töchter und ein

Sohn Friedlaenders sind gleichfalls Maler: Camilla, eine sehr geschätzte Stilllebenmalerin, hat sich seither in ein Kloster zurückgezogen; Hedwig ist namentlich im Pastellporträt ein geschmackvolles Talent; Alfred, lange Zeit in München und Rom ansässig, ist Genremaler von ausgesprochen romantischer Stimmung und rastlos suchender, etwas pessimistisch-kritischer Phantasie.

Doch andere Richtungen gingen nebenher und kamen hinterdrein. Der neuartige Monumentalbau Hansenschen Gepräges fand sich seinen Maler in Karl Rahl (1812—1865). Diese Krafnatur erster Ordnung ging auf römische Form und venetianische Farbe aus. Derbe Lebenslust schwellt alle seine Gestaltungen. Der richtige Mann für weithin wirkende Fresken. Ueber seine Figuren der Künste am Heinrichshof schrieb Cornelius: „Derbe Damen sind's allerdings, aber sie sind doch schön trotz aller fast zu starken Lebenslust. Es ist doch immer eine eigene Stimmung drin. . . Dann sind alle frisch und eigentümlich, die hat er nicht abgeschrieben.“ 1850 an die Akademie berufen, mußte er bald wieder gehen, seine Natur streckte sich zu titanisch für diesen schwachen Rahmen. An Privatschülern fehlte es ihm nicht. Den großen Baugedanken Hansens lieb er die Farbe, in Athen wie in Wien; Hellas gab die Motive her. Der kolossale Athener Fries war in der Farben-skizze 1865 in Wien zu sehen; auch so staunte man über diese heroische Phantasie. Er wurde nicht ausgeführt, erschien aber im Kunsthandel, mit erklärendem Text von Ludwig Speidel.

In den fünfziger Jahren malte er für Hansen in den Palais Sina, Todesco (Parismythe), am Heinrichshof (die Künste und anderes). Das Stiegenhaus des Waffensmuseums hat gewaltige Allegorien von ihm; anderes für das Arsenal scheiterte am Zopf. Sein Orpheusvorhang für das Opernhaus wurde nach seinem Tode von den Schülern Bitterlich und Griepenkerl ausgeführt; er selbst kommt darauf unter den Abgeschiedenen vor, mit Van der Nüll, Sicardsburg und anderen. Rahls Spur geht tief in Wien, er hat die Malerei gewaltig aufgerüttelt und ins Ideale gesteigert. Seine Schüler schwärmten für ihn und bildeten eine

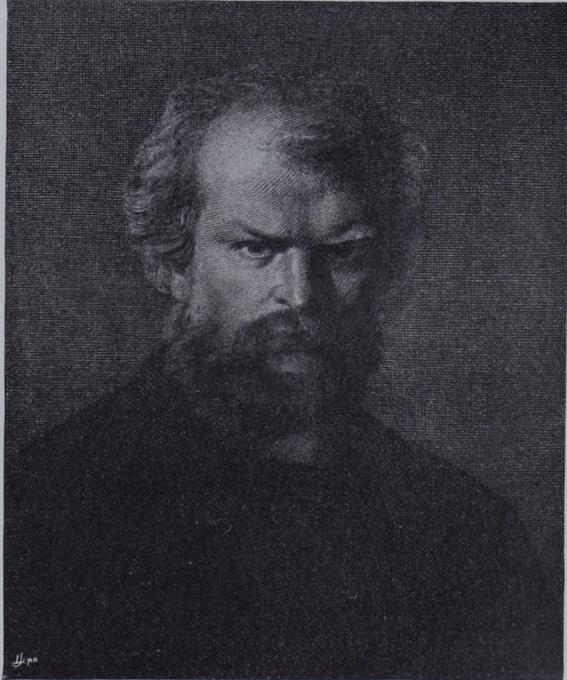


Abb. 148. Karl Rahl. Nach einem Stich von V. Jasper.



Abb. 149. Karl Rahl: Der Empfang Manfreds in Luceria (1254).
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.



Abb. 150. Karl Rahl: Karton zum Mittelbilde des Hauptvorhanges in der Hofoper.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

förmliche Sekte, die seine mächtige Tradition, allerdings mit schwächeren Händen, noch eine lange Strecke weit in die Zukunft trug. Sein bedeutendster Schüler ist Karl Lotz (geb. Homburg 1833), der in Budapest wirkt; sein Hauptwerk ist das kolossale Deckengemälde („der Olymp“) im Zuschauerraume des dortigen Opernhauses. Auch Moriz Than, ein Ungar, ist dahin übergesiedelt und hat hauptsächlich Wandbilder aus der ungarischen Geschichte und Sage (in der Redoute u. s. f.) gemalt. Plastisch und malerisch begabt war Ed. Bitterlich (1834—1872), der den Meister auf dem Totenbette malte, für das Grabmal auf dem Schmelzer Friedhofe, das ihm Hansen auf eigene Kosten errichtete. Bitterlich malte auch, zum Teil mit Eisenmenger, im Palais Sina, im Speisesaal des Grand Hotel, im Schloß Hörnstein des Erzherzogs Leopold. Außerdem machte er Kleinplastik für den Bronzeindustriellen Klinkosch, ja er bewarb sich selbst um das Schillerdenkmal, natürlich mit einem hochantiken Schiller, der die Lyra im Arm trug. August Eisenmenger (geb. 1830) malte unter anderem den Aesopvorhang für das Augsburger Theater; der Aesop trägt Rahls Züge, die übrigens in Gassers Büste am kräftigsten wiedergegeben sind. Eisenmenger hat auch im Rathause große Allegorien gemalt und einen Fries auf der Treppe zur Festloge im Burgtheater. Als Professor der Akademie hat er gute Zucht gehalten. Der Dritte in ihrem Bunde war Christian Griepenkerl (geb. Oldenburg 1839), den Hansen auch für Athen beschäftigte (acht große Szenen aus der Prometheus sage in der Aula der dortigen Akademie der Wissenschaften) und der einen Teil der Rahlschen Entwürfe für die Hofoper ausgeführt hat. An Temperament steht er seinen Schulgenossen bedeutend nach. Aus der Rahlschule gingen noch der venetianisch angehauchte Porträtmaler Gustav Gaul (1836—1892) und der Rahlsbiograph Aug. George-Mayer (1834—1889) hervor, aber auch der klassische Landschaftler Josef Hoffmann (geb. 1831), der in den Museen naturhistorische Wandbilder malte und in den letzten Jahren durch die Ausstellungen der malerischen Früchte seiner Weltreisen viel Aufmerksamkeit erregt hat. Diese Tausende von Aquarellen und Zeichnungen entsprechen ganz seiner Erziehung zum Cyklischen. Auch Hansen hatte ihn gelegentlich so beschäftigt; in Hörnstein malte er den Gartensaal mit einem ganzen System von Jagdabenteuern des Schloßherrn aus, über Wände und Thüren weg, wie Giulio Romano im Palazzo del Te.

In die Herrschaft der Rahlschule platzte jedoch, einem Meteor gleich, das Farbengenie Hans Makart (1840—1884) hinein. Rahls schwermonumentale Farbe wurde verdunkelt von den phantastischen Feuerwerken, die dieser kleine, stille, dämonische Zauberer abbrannte. Eine Zeit, wie die Makartzeit, wo eine ganze Großstadt, ihre Gesellschaft, ihre Kunst, ihre Mode, ihr Ausstattungswesen, ja selbst ihr Theater in den Bann eines einzigen Künstlers gerät, ja seinen Rausch teilen muß, und wo dieser Rausch sogar ins Ausland übergreift, das ist eine der glänzendsten Episoden der modernen Kunstgeschichte. Makart war eine seltene dekorative Kraft. Sein Atelier im Gußhause war an sich ein Meisterwerk, so daß man ernstlich daran dachte, es als Ganzes zu erhalten. Rudolf Alt, Charlemont, Pepino, noch andere haben es mit Wonne gemalt. Sein Festzug zur silbernen Hochzeit des Kaiserpaares (1879) ist der großartigste, der je stattgefunden; schon

die 35 Skizzen dazu bildeten einen Streifen von 300 Fuß Länge. 27 kolossale Festwagen bewegten sich darin, mit glänzend kostümierter Begleitung. Die Festzüge wurden durch dieses Unternehmen in ganz Europa wieder modern. Die prachtvollen Architekturen, die Makart im Aufriss und Durchschnitt zu seinem Privatvergnügen malte, sind weitere Beweise, welchen Nutzen das monumentale Neu-Wien aus seiner unvergleichlichen Begabung . . . hätte ziehen können. Seine



Abb. 151. Hans Makart.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

Phantasie ging immer ins Großartige, Prachtige, Ueppige. Schon 1866 schrieb er an seine Mutter: „Es ist doch eine wahre Götterlust, auf so großer Leinwand herumschwirren zu können, ich werde mich befeißigen, nichts Kleines mehr zu malen.“ Und ein andermal: „Da geht's die Leiter auf und ab, ich habe nicht viel Waden zu verlieren.“ In Ermangelung von großen Aufträgen erging er sich auf eigene Gefahr in ungeheuren Tableaux, von einem malerischen Temperament, wie es seit Tiepolo kaum mehr vorgekommen. Von den „Modernen Amoretten“ (1868, Graf Palffy), die ihn bekannt machten, bis zum „Frühling“ (1884) war es ein ununterbrochener



Abb. 152. Hans Makart: Triumph der Ariadne.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

farbenrausch. „Die sieben Todsünden“ (Horace Landau, Florenz), „Caterina Cornaro“ (Berliner Galerie), der „Einzug Karls V. in Antwerpen“ (Hamburger Kunsthalle), die „Abundantia“-Bilder (Pinakothek), „Bacchus und Ariadne“ (kais. Galerie Wien),



Abb. 153. Hans Makart: Romeo und Julia.
Original in der kais. Gemäldegalerie in Wien.

die „Kleopatra“-Scenen, die „Jagd der Diana“, die „fünf Sinne“ (mod. Galerie Wien) u. s. f.; dazwischen glanzvolle Apparat-Porträts (Graf Edmund Zichy, Gräfin Duchatel, Charlotte Wolter als Messalina, Frau von Teschenberg und andere), Genrebilder, Landschaften, Stillleben von verschwenderischer Saftigkeit. Jedes solche Bild an der Wand war wie ein Fenster, das sich in eine andere Welt voll sinnlichster Pracht

öffnet. In eine Welt, wo das Auge das Organ für alle Schwelgereien und Blasiertheiten wird. Wo Illusion herrscht, Feerie, tolles Wunder, und ein unverantwortliches Kind dieses ganze Sinnenmärchen regiert. Leider wurde sein Bilderschmuck für das Treppenhaus des kaiserlichen Kunstmuseums nicht mehr vollendet; nur die Lünetten (berühmte Künstler mit ihren berühmten weiblichen Modellen zusammengeordnet) und die lichtstrotzende Studie zum Deckengemälde („Sieg des Lichtes“) sind erhalten. Makarts Leistung bildet den Höhepunkt der koloristischen Evolution unserer Malerei, im Sinne der absoluten Farbe. Daß er darüber Zeichnung und Charakteristik vernachlässigte, wurde ihm immer wieder vorgeworfen, oft in der philisterhaftesten Weise. Es wurde ihm überhaupt immer alles vorgeworfen, und dennoch behielt er immer Recht, auch der Gesellschaft gegenüber. Er war auch gesellschaftlich ein Mittelpunkt, er veranstaltete fürstliche Feste und ein Hofstaat umgab ihn. Schüler hat er keine gebildet; was er konnte, das war eben nicht zu lehren. Dennoch war er für andere Künstler überaus anregend, er zog Talente ans Licht (Eduard Char-



Abb. 154. Hans Makart: Der Sieg des Lichtes über die Finsternis. Skizze.
Original in der kais. Gemäldegalerie in Wien.



Abb. 155. Mafart im Atelier. Nach einem Gemälde im Besitze von H. O. Miethfe
(wahrscheinlich von E. Charlemont).

lemont, Hans Schwaiger und andere) und teilte mit ihnen sogar sein Atelier. Hier und da fand sich ein Schüler in partibus, wie Gustav Wertheimer (geb. 1847), der mit unausgegorenem Farbentalent im Makartformat „Kleopatra“-Scenen und dergleichen extemporierte. Er ist seit Jahren ein Pariser geworden. Es war ein Trauertag für Wien, als Makart starb, erst 44 Jahre alt (3. Oktober 1884).



Abb. 156. Hans Canon: Graf Wilzeffsches Votivbild (Mittelstück).

Die Farbe um der Farbe willen — bei seinen Zeitgenossen stufte sich dieser Satz denn doch sehr mannigfaltig ab. Man betrachte Canon (Hans Straßkiripfa), die sichtbarste Figur neben ihm im malerischen Wien (1829—1885). Ein langbärtiger Kraftmensch mit Pumphosen und rotseidenem Piratengürtel, machte er schon persönlich Eindruck auf das Publikum, und die allegorischen Männer, die



Abb. 157. Hans Canon: Der Kreislauf des Lebens. (Deckengemälde.)

malerei für Salonwände, aber doch von derberem Gerüst. Später wurde er ein Niederländer. Schon sein „Rüdenmeister“ (1866) hat etwas von Snyders und Jordaens in sich. Bald tauchte er ganz in die Originalquelle ein; er gab sein ganzes Eigen an Rubens weg. Das wurde sein Ruhm und sein Verderben. Je mehr er von der Nachahmung der unnachahmlichen Manier des Vlamen freibleibt, desto genießbarer ist er. Mit der „Loge Johannis“ auf der Wiener Weltausstellung hatte er eine gewaltige Note angeschlagen; Rahl schien darin eine höhere Farbenstufe erstiegen zu haben, eine quasi-tizianische, die ihm vorgeschwebt. Der prächtige kleine Hausaltar für seinen Beschützer, den Grafen Hans Wilczek, hat etwas Quattrocento-Element. Dann wurde er immer mehr ein nachgeborener Rubensschüler, ein verspäteter Jordaens. Sein riesiger „Kreislauf des Lebens“ an der Decke des Treppenhauses im naturhistorischen Hofmuseum ist in der Art der Amazonenschlacht komponiert und stark mit unklarer Naturphilosophie geschwängert. „Fressen und Gefressenwerden“, sagte er mir selbst. Als Bildnismaler nahm er eine wichtige Stellung ein, ging aber oft in nachgedunkelten Galerieton unter. Wo er mehr Lokalfarbe behielt, wie in gewissen Damenporträts (Gräfin Dubsky, Baronin Bourgoing, Gräfin Schönborn u. s. f.), war er meisterhaft breit und ausgiebig. Gegen sein Ende hin betrieb er mit derselben Wirkung eine wuchtige Primamalerei. Jedenfalls hat er wesentlich dazu beigetragen, die Wiener Malerei auf dem geistig erhöhten Niveau der Wiener Wiedergeburtszeit zu erhalten. Wie Makart, hat auch er keine Schule gegründet. Aber er befruchtete

er später malte, waren oft förmliche Selbstbildnisse. Auch in Canons Form und Farbe lebte ein monumentaler Zug, er malte echt großwienersisch. Er kam von allerlei Abenteuern her und hatte sich selbst gemacht. Anfangs grenzte er mehr an Amerling, sein mit lustiger Buntheit aufgetafeltes Fischermädchen (1859) war ja solche Schönheiten-

nicht einmal einen Kreis, was Makart in hohem Grade that. Um Makart schlossen sich große und kleine Talente zusammen, darunter Karl Leopold Müller, der Tiermaler Karl Rudolf Huber, der Genremaler Franz Rumpler, die Landschaftler Emil J. Schindler und Robert Ruß; selbst Lenbach spielte von München aus herein und machte sogar Makarts denkwürdige Expedition nach Aegypten mit. Durch diesen Zusammenschluß erlebte das Künstlergefühl als solches im Wien der siebziger Jahre eine gesellschaftlich anregende und auch künstlerisch nicht unfruchtbare Steigerung. Es wurde dem Publikum imponiert, zum ersten Male, und die Kunst wurde seitdem selbst in der reinen Erwerbssphäre „höher notiert“. Abseits dieses Kreises standen als Einzelgrößen nur Canon, der mit Makart um den Rang des „representative man“ in der Wiener Malerei stritt, der edle, anspruchslose Pettenkofen und Alois Schön.

Von Wichtigkeit für die Entwicklung der Wiener Farbe wurde da namentlich die Gruppe der Orientalisten. Außerlich nicht zusammengehörig, sind sie durch

gleiches Streben untrennbar verschmolzen. Wie die Franzosen ins Land der Sonne gingen, um Licht und Farbe zu holen, Delacroix nach Marokko, Fromentin, Diaz, Vernet nach Algier, so gingen die Wiener Farbensucher nach Aegypten. Leopold Karl Müller (1855—1892), der „Aegypter“ genannt, war acht Jahre lang Karikaturenzeichner des Wiener „Figaro“ gewesen, ohne malerisch zu verdorren. Pettenkofen wies ihn auf die Farbe des Südens hin, um die er dann mit zäher Ausdauer rang. Eine Zeitlang unterlag er, wie sein großer „Markt zu Tanta“ zeigt, dem Einflusse Makarts, der ihm aber schadete. Seine Eigenart ist es, die Farbenpracht des Orients nicht großartig zusammen zu ballen und wieder zu entfalten, sondern das milde Spiel des Sonnenlichtes in seinen alltäglichen, idyllischen



Abb. 158. Hans Canon: Die Loge Johannis.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.



Abb. 159. Karl Leopold Müller. Büste
von V. Tilgner.

italienische Stoffe. Zu Beginn der siebziger Jahre erregte sein „Fischmarkt zu Chioggia“ große Hoffnungen. Das Bild, mit seinen tiefen Schattenmassen, durch welche von außen

Stimmungen, den blaugrauen Reflex des Himmels auf spiegelnder Menschenhaut wiederzugeben. Diese Haut stellte er schließlich in seinen Einzeltypen mit eigentümlich zurechtgeschliffener Feinheit und Wahrheit dar. Ebers, der Ägyptenkenner, den er auch illustrierte, würdigte all das am meisten. Müllers Hauptbilder („Lagernde Karawane“, „Abend vor Kairo“ und andere) stellen sich noch höher, wenn man sie mit denen deutscher Ägyptenmaler vergleicht; Karl Werners Nilbilder sind mit ihnen verglichen trockene Veduten, die algerischen Szenen Gents' werden hart und bunt. In neuerer Zeit hat Müller in Karl Wilda (geb. 1854) einen trefflichen Nachfolger gefunden, und zuletzt ist in dieser Richtung noch Alfons Meilich (geb. Klosterneuburg 1865) zugewachsen, der kürzlich bei altarabischen Entdeckungen viel genannt wurde. Auch Alois Schönn (1826—1897) ging solche farbige Wege, doch verlegte er sich mehr auf



Abb. 160. K. E. Müller: Kamelmarkt.

her die prächtigsten Reflexe spielen, ist für damals ein großer Fortschritt. Noch andere Bilder („Sommertheater in Chioggia“ und dergl.) folgten, in denen die blauesten Himmel und ein honiggelbes Sonnenlicht ihr schönes Anwesen trieben. Schönn war von



Abb. 161. K. E. Müller: Aesusa.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

unermüdlischem Schaffensdrang und füllte seine Bilder auch gern mit volksmäßiger Staffage; aber eine gewisse Schwerfälligkeit hinderte ihn am letzten Aufschwung, er behielt meist etwas Eingedicktes und Unfreies. Im Auftrage der Regierung hat er auch einige große Veduten aus Wien gemalt („Freiung“, „Am Schanzl“), mit



Abb. 162. K. E. Müller: Kleinfrämers Mußestunden.



Abb. 163. Alois Schönn: Römisches Winterfest.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

wienerischem Volkstreiben. Knapp vor seinem Tode, in seinem letzten Bilde („Kirchweih zu St. Lucia“) machte er eine interessante Schwenkung zu kühler Frische; es war zu spät. Der Bedeutendste war freilich August Karl v. Pettenkofen (1822—1889), ursprünglich „Pettenkoffer“, der mit Leopold Müller unter einem gemeinsamen Grabdenkmal (von Tilgner) ruht. Pettenkofens Anfänge waren recht vormärzlich. Artaria besitzt ein Bild von ihm: „Heimkehr eines Wienerers nach der Revolution“, mit dem ersten Blick hinab auf die Vaterstadt, das ist noch mehr gezeichnet als gemalt und voll rein lokalen Gemüts. In großen lithographischen Werken behandelte er zunächst „Das kaiserliche und königliche Militär“, in dem er selbst als Kadett gedient. Im Gefolge desselben zog er dann nach dem aufständischen Ungarn. Das Nämliche that Schön, der einmal sogar als Spion gefangen wurde. Und in der Sonne Ungarns, unter dem glänzenden Himmel des Alföld, ging Pettenkofen das Geheimnis der Farbe auf. Dort wurde er zum größten Genremaler der Monarchie. Er fand, daß auch die Theiß ein kleiner Nil ist und ebenso malerisch zerklüftete Ufer von hartgedörtem Schlamm hat. Die braunen Hirten in ihren weißen Gatyen, wie sie so über die Pusta sprengten, erschienen ihm wie Araber in ihren Burnussen. Und die himmlischen Phänomene waren sogar entschieden weniger einförmig als im Niltale. Die kleine Theißstadt Szolnok wurde sein Hauptquartier. Sie befand sich damals noch in sehr urwüchsigem Zustande und bot ihm Stoff zu massenhafter Arbeit. Wie oft hat er, seit 1853, den „Markt zu Szolnok“ gemalt, mit der kalkweißen Mariensäule inmitten des bunten Gewühls von Volk, Gespannen und Obstpyramiden. Er hat Szolnoker Märkte aus allen Entwicklungsstadien seiner Farbenkunst; einige davon gehören zu seinen besten Bildern. Die künstlerischen Anregungen, denen er folgte, waren französisch. Charlet, Raffet, Horace Vernet hatten den französischen Soldaten lithographisch verewigt. Pettenkofens „Scenen aus der Ehrenhalle des k. k. Militär-Fuhrwesenkorps aus dem Jahre 1849“ (1851) konnten sich daneben sehen lassen. Dieser lithographische Ton ist auch die Farbe seiner ersten ungarischen Bilder, deren Tonleiter sich in äußerst feinen, malerisch vornehmen Graubeiten bewegt. Einige sind wahre Meisterwerke,



Abb. 164. August v. Pettenkofen: Der Markt in Szolnok.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

zum Beispiel der „Verwundetentransport“ oder das miniaturfeine „Russische Biwak“. Er bevorzugte stets die kleinen Formate, wie Meissonier, der seit seinem ersten Pariser Aufenthalte (1852) Einfluß auf ihn bekam. Sein Bild: „Nach dem Duell“ wurde gewöhnlich für Meissonier gehalten. Aber Pettenkofen gab alles saftiger und breiter. In den sechziger Jahren bewerkstelligte er den Uebergang zur tiefen Farbe, die er dann bis zur höchsten Leuchtkraft steigerte. Ein Stallmeres voll



Abb. 165. A. v. Pettenkofen: Das Rendez-vous.

Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

sommerlich warmen Schattens, mit einem Burschen in weißem Linnen an der Thüre, wo ihn die grelle Sonne bescheint — das ist wohl das stärkste in dieser Richtung. Es war eine Prachtkunst, die er nun betrieb; sie überquoll von elementarem Lichtreiz und Schattenzauber. Erst 1870 kam er nach Venedig, wo er dann so heimisch wurde. Dort und im weiteren Italien malte er ungezählte Studien von größter Frische. Diese Scenen aus den Küchen und Werkstätten, Straßen und Höfen waren voll des Augenblicks, er malte alle Launen des Zufalls mit. Und das machte auch seine Farbe bunter; die tieftonige Atelierfarbe der holländisch



Abb. 166. A. v. Pettentsojn: Der Apotheker.
(Sammlung Kobmeyr.)

geschulten Franzosen wich einer mehr freilichtmäßigen, moderneren Auffassung. Und diese wieder ganz zuletzt einer vierten oder fünften Manier, die als Mosaik heller Flecke von Lokalfarbe berührt. Ueberhaupt war er keiner, der verknochern konnte. Ein unverbesserlicher Grübler und Zweifler, war er immer weniger mit sich zufrieden. Verschlossen, stolz, einsam, immer unterwegs — er hatte in Wien nicht einmal eine Wohnung, nur ein Atelier in der Akademie — war er der Sonderling unter den Wiener Malern. Nebenbei sei bemerkt, daß viele mit seinem Namen bezeichnete Bilder, die ihm auch sehr ähnlich sehen, von seinem Bruder Ferdinand herrühren, der sich ganz in seine Weise hineingearbeitet hatte, dann aber von ihm bewogen wurde, anders zu signieren, und die Signatur „Ferdinand“ wählte.

So war der farbige Realismus in Wien tatsächlich zu einem farbigen Idealismus geworden, der in Makart gipfelte. Der Ungar Munkácsy und der

Pole Matejko waren gleichwertige Träger des nämlichen Prinzips. Bei beiden trat noch das nationale Element mächtig in den Vordergrund, und bei Matejko die historische Tendenz, die Seele aller polnischen Kunst. Schon Arthur Grottger (geb. Ottyniowice 1837, gest. Amélie-les-Bains 1867) hatte den nationalen Schmerz als Kunststoff gestaltet. Seine ergreifenden Szenenreihen aus den Leiden Polens („Warschau“, „Polonia“, „Lituanien“, „Der Krieg“ im Besitz des Kaisers) haben noch einen romantischen Zug, der bei Matejko ein historischer wurde. Auch seine Hand gab die Fackel weiter, in eine stärkere, denn in seinem Todesjahre 1867



Abb. 167. Jan Matejko. Selbstbildnis.

tauchte auf der Pariser Weltausstellung Matejkos „Warschauer Reichstag“ auf. Grottger ist eine ergreifende Erscheinung. Auf der polnischen Kunstausstellung zu Lemberg 1894 machte er diesen Eindruck. Da sah man auch, wie tief die Poesie Schwinds bei ihm haftet; selbst wenn er etwa seine Abenteuer mit dem Kameraden Maszkowski in Reihen von Bleistiftblättern darstellt. Er war eine tiefelegische Chopin-Natur und weckte zärtliche Sympathien. Der Generalmajor Graf Alexander Pappenheim wurde ihm ein zweiter Vater. Graf Johann Palffy nahm ihn 1864 mit nach Venedig, wo er mit Feuereifer nach Bellini und Tizian malte. Als Kolorist kam er heim und haufte namentlich beim Grafen Stanislaus Tarnowski in Sniatynka. Er verlobte sich mit Wanda Monné, die man auf der



Abb. 168. Jan Matejko: Des Künstlers Kinder.



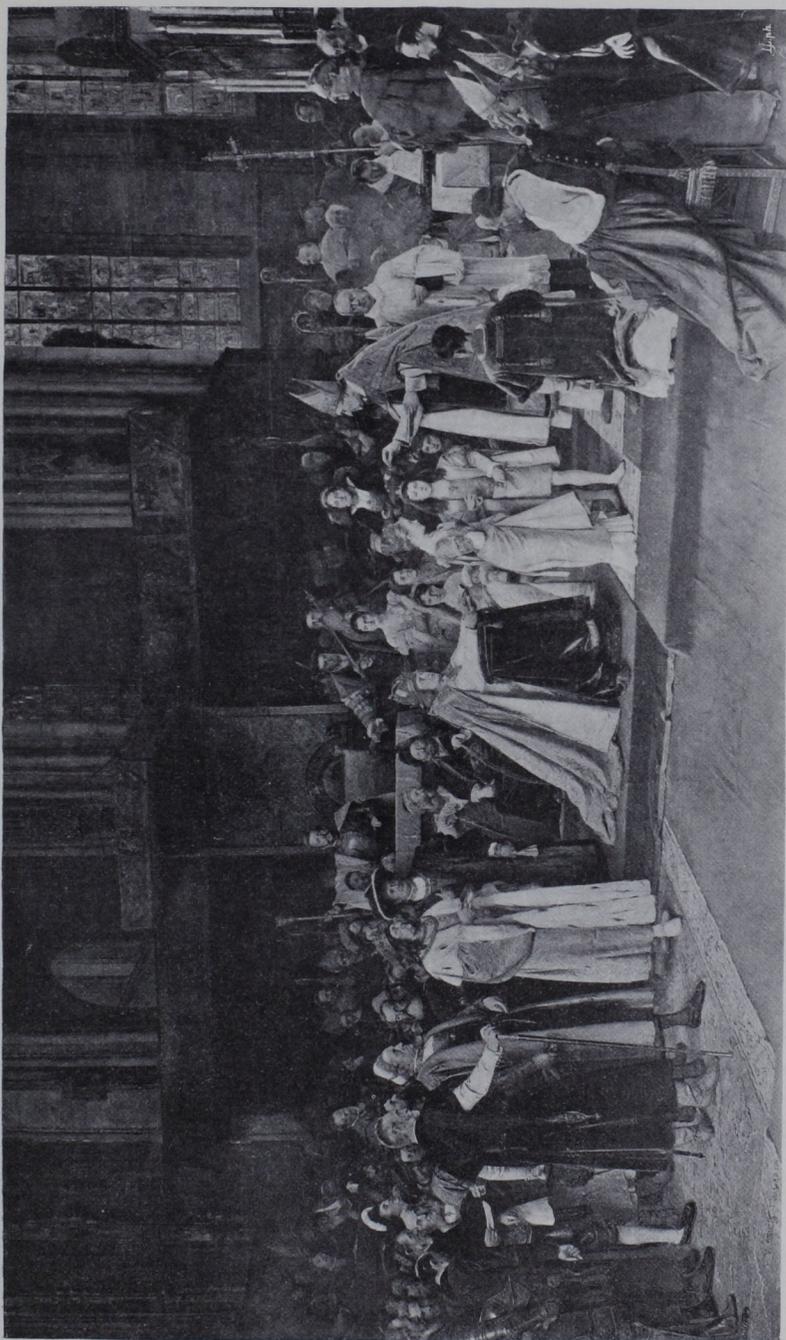
216b. 169. Jan Matvejevič: Kocginisto bei Zaclanice.

7



Abb. 170. Jan Matejko: Der Reichstag zu Warschau 1773.
Original in der Kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

Lemberger Ausstellung so oft von ihm gemalt sah und der sein Cyklus vom Kriege gewidmet ist, mittelst einzelner versteckter Buchstaben, die zusammen „Dla mej Wandy“ (für meine Wanda) bedeuten. Er starb als Bräutigam. Jan Matejko (geb. Krakau 1838) wandelte nicht in Grotzgers „Thal der Thränen“, sondern war ein Kämpfer und schwang den Pinsel wie ein Schwert. Sein „Reichstag“ schlug wie eine Bombe ein, denn die historische Malerei war für Mitteleuropa durch Pilotys hohle Kleiderpinselerei längst entseelt und entgeistigt. Nun füllte sie sich plötzlich mit flammender Leidenschaft und einer gewaltthätigen Tendenz, deren politischer Sinn, indem er scheinbar auf Vergangenes zielte, die Gegenwart traf. Es war politische Protestmalerei, aber von so starken malerischen Eigenschaften, daß Freund und Feind die neue Erscheinung anerkannte. Die folgenden großen Bilder verstärkten noch den Eindruck; nennen wir bloß die „Lubliner Union“, die „Russischen Gesandten vor Stefan Bathory“, die „Schlacht bei Tannenberg“, die kolossale „Huldigung Herzog Albrechts von Preußen vor König Sigismund von Polen“, diese Symphonie in drohendem, zornigem Rot, den nicht minder riesigen „Entsatz Wiens durch Johann Sobiesky“, den er dem Papste verehrte und der nun im Vorsaale der Stanzlen Raffaels durch seinen heftigen Kolorismus die Augen für alle alten Fresken stumpf macht. Das alles und anderes mehr war mit der nämlichen heroisch übersteigerten Farbe gemalt, meisterlich in der nationalen Charakteristik und einem stürmischen Draufgängertum, aber auch zum Teil in Folge fataler Kurzsichtigkeit von Jahr zu Jahr verworrener. In dem Riesenbilde der „Jungfrau von Orleans“, wo das ganze Gewimmel durch zahllose stählerne Häkchen untrennbar zusammengeheftet erscheint, erreichten diese Mißstände ihren Gipfel. Wie gern er in nationaler Charakteristik herumbohrte, zeigt eine Folge von fünfzig polnischen Königsbildnissen, zum Teil erfundenen, die für die Diversifikation in Bleistift ausgeführt wurden und trotzdem nicht langweilen. Mit seinen letzten Kräften malte er die Krakauer Marienkirche aus, die Umgebung jenes Hochaltars, dessen lebensstrotzende Figuren, von Veit Stof in Holz geschnitten, auf ihn so weckend gewirkt hatten. Ein sitzendes Selbstbildnis von heroischer Kraft, das Matejko hinterlassen hat, ist wie das Selbstbekenntnis einer Gewaltnatur, die vielleicht zum mittelalterlichen Kriegsfürsten geboren war, aber moderner Maler wurde. Matejko starb 1893 als Direktor der Kunstschule zu Krakau. Michael Munkácsy geht uns als Ungar hier nur indirekt an durch den Einfluß, den seine berühmten großen Wandergemälde auf den Tschechen Vaclav Brožík ausübten (geb. Neuhütten bei Beraun 1851, gest. 1899 als Professor in Prag). Brožíks geistiges und farbiges Temperament reicht für solche Maßstäbe nicht aus, während er häuerliche Szenen aus Nordfrankreich in ruhiger Tonart mit einer hübschen Bastien-Lepageschen Technik durchführt und, seltsamer Widerspruch, das höfische Leben des 18. Jahrhunderts mit einer ultraglaten Feinpinselerei zu schildern liebt. Die Anregung zu den reisenden „Wandbildern“ erhielt er von seinem Schwiegervater, dem welt- und kunstkundigen Charles Sedelmayer in Paris (einem Wiener), der auch Munkácsys Manager war. Diese Kunstgroßhändler oder Großkunsthändler sind eine ganz charakteristische Erscheinung der siebziger und achtziger Jahre. Sie haben zwar durch sogenannte



266. 171. Duclav Brozoff: Tu felix Austria mibe.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

Sensationsbilder und Reklamemalerei größten Stiles das Publikum amerikanisiert, aber mitunter Ersatz für mangelnde große Staatsaufträge geboten. In Wien haben namentlich Georg Plach (1818—1884) und nach ihm H. W. Miethke (geb. 1834) Verdienste um Kunst und Künstler. Sie gingen über das landläufige Versteigerungsgeschäft hinaus und regten das Schaffen an. Makart verkaufte ihnen viel, Miethke war die längste Zeit sein fester Anker, wie auch der Emil Schindlers, des Radiermeisters William Unger und anderer. Sedelmayer also und Munkácsy waren die Quellen von Brožík's großer Historik. Der „Fuß vor dem Konzil in Konstanz“ (im Wege einer Geldsammlung angekauft, jetzt im Sitzungsfaale des Prager Rathhauses) ist das beste dieser wandernden Bilder, trotz eines überwiegenden Schwarzgrau; sein jüngstes noch größeres Gemälde einer „Doppelhochzeit im Hause Habsburg“ (Tu felix Austria nube, in der kais. Sammlung) ist mit äußerster Sorgfalt durchgearbeitet, aber bunt und hart. Unter den Pragern, die um diese Zeit das historische Genre nationaler Färbung im größeren Maßstabe pflegten, ist noch Franz Ženišek (geb. Prag 1855) zu nennen, dem es aber an Urwüchsigkeit fehlt. Keiner der Böhmen erreichte den etwas älteren Gallitschüler Jaroslav Czermak (1831—1878), der der neubelgischen Farbe eine eigene halb heroische, halb melancholische Glut abgewann. Seine Lebensbilder aus den südslavischen Ländern, bis Montenegro hinab, wo er längere Zeit Gast des Fürsten Danilo war, sind



Abb. 172. J. Czermak: Lomnický auf der Prager Bücke.

romantische Ethnographie, die sich eine erotisch anmutende farbige Tonart geschaffen hat.

Und noch eine bedeutende Gestalt ist zu erwähnen, die mitten in der trunkenen Makartzeit als etwas ganz anders Geartetes, unverstanden und angefeindet, durch die monumentale Malerei Wiens ging. Es ist die ebenso zierliche, als tragische Gestalt Anselm Feuerbachs (geb. Speier 1829, gest. 1880), der ein Jahr vor seinem Tode schrieb: „Glaube mir, in fünfzig Jahren werden meine Bilder Zungen bekommen und sagen, was ich war und was ich wollte.“ Er hat schon jetzt Recht. Ein moderner Kämpfer von heute war er schon 1869, als sein „graues“ Gastmahl des Plato in München den Hohn der Pilotyaner erregte. Feuerbach war kein eigentlich farbiger, wenigstens nicht in unserem südlicheren Sinne. Und doch suchte er zeitlebens die Farbe „mit der Seele“, wie seine Iphigenia die Heimat. In Venedig und Rom raffte er sie zusammen und die große Form dazu, und das alles wollte er mit dem Geiste von heute erfüllen. Ein Naiver, das heißt ein künstlerisch Starfer, hätte sich ein solches Programm nicht zurechtgedacht, sondern zurechtgemalt. Vielleicht scheiterte er daran, daß er aus einer so denkenden Familie kam; ein Abkömmling von Gehirnen, nicht von Sinnen. Er wurde 1873 an die Wiener Akademie berufen, aber er und Wien blieben sich fremd. Der Kampf um sein malerisches Programm, den er in großen Gemälden führte, fand hier, wie in Deutschland, wenig Verständnis. Heute würde man das „Urteil des Paris“, das in der Hamburger Kunsthalle hängt, besser schätzen, und vollends die „Medea“, deren Meereslandschaft eine Art Böcklinschen Wurf hat. Was Feuerbach jedenfalls geschadet hat, war sein Drang, heroische, dramatisch bewegte Szenen zu malen, sogar Amazonenschlachten und Titanenstürze. Gelingen sind ihm eigentlich nur die stillen Stimmungen: die sehnüchtige der Iphigenia, die poetisch-feinschmeckerische des Hafis, die ahnungsvolle des jungen Dante, die trauernde der Schackhschen Pietà. Trotzdem ist es wertvoll für Wien, daß es seine Deckenbilder in der Akademie der bildenden Künste besitzt, denn sie sind eine große Anregung, ins Edle zu streben. Das erst 1893 enthüllte Riesenbild des Titanensturzes (8,30 Meter hoch, 6,40 Meter breit) ist eine Frucht zwanzigjähriger Zusammenraffung und Selbstverdichtung. Schon das giebt ja zu denken, denn solche Riesensachen soll nur einer unternehmen, der sie mühelos aus dem Ärmel schüttelt. Die großen Großmaler haben sich damit nicht zwei Jahrzehnte gequält, sondern es aus der sicheren Technik ihrer Zeit heraus naiv heruntergehandwerkelt. Die Freudigkeit eines nicht zweifelnden und nicht zaudernden Arbeitens aus dem Vollen ist dann auch das unmittelbar Erhebende an dem Eindrucke auf den Beschauer. Er fühlt sich von einer Naturkraft berührt und in ein freieres Sein emporgetragen. Uebrigens hat Feuerbachs kurze Lehrthätigkeit in Wien gute Frucht getragen. Seine Schüler sind immerdar Pfleger des Edlen geblieben. Er starb als Schwindsüchtiger einsam in seinem Gasthofszimmer zu Venedig, ein Opfer des Kampfes um die neue Kunst. In seinem Buche: „Ein Vermächtnis“ (Wien 1882), das jetzt besonders lesbar erscheint, ist viel Melancholie seines Lebens ausgedrückt, noch mehr freilich schüchtern angedeutet. Die Kritik hat ihm zeitlebens weh gethan. Als das Beste, was über ihn geschrieben worden, preist er



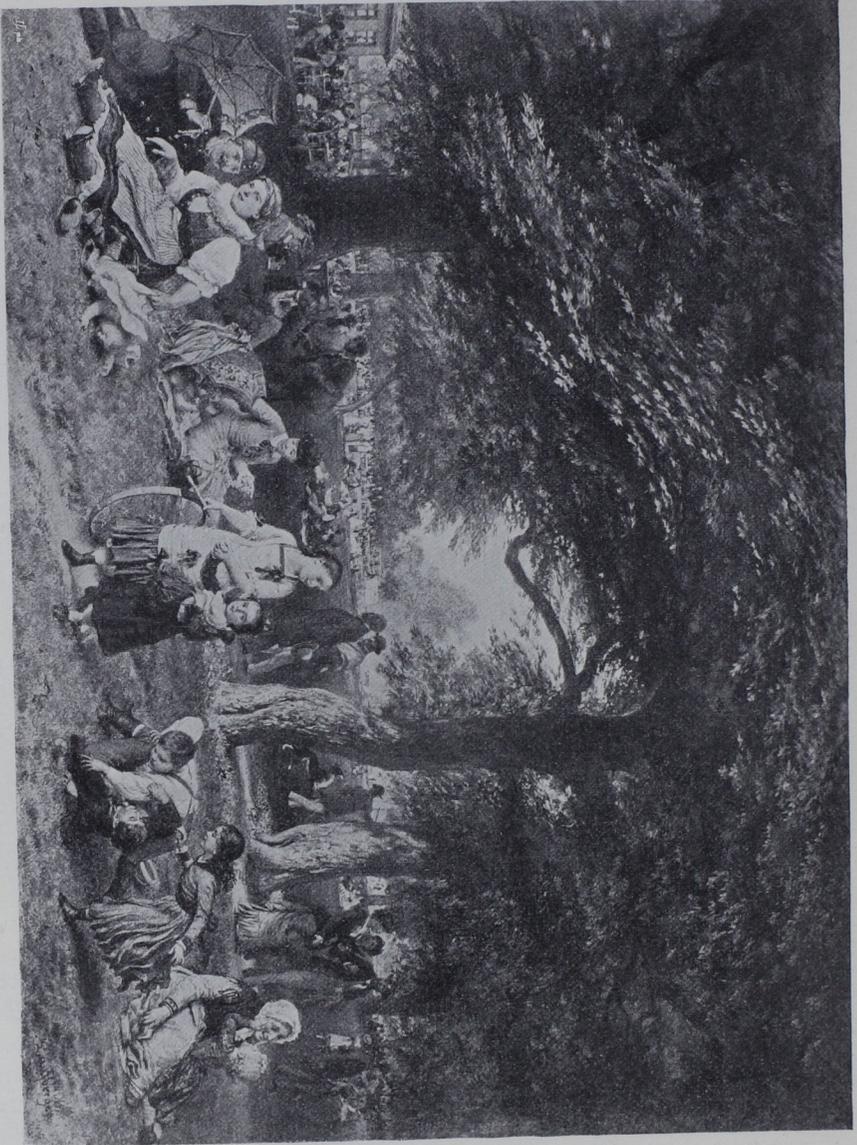
Abb. 173. Anselm Feuerbach: Titanensturz. Deckengemälde in der Aula der k. k. Akademie der bildenden Künste zu Wien.

folgenden Ausspruch eines Berliner Kunstrichters: „Wenn man vor einem Feuerbachschen Bilde steht, so weiß man nicht, was man sagen soll.“ Nach der Tragödie Feuerbach möchte man beinahe das Satyrspiel Romafo folgen lassen. Auch Anton Romafo (geb. Uggersdorf bei Wien 1834, gest. Wien 1889) war ein Verfolgter der Kritik. Verworrene Lebensführung hatte wohl auch seine Kunst verwirrt, aber er war von Hause aus ein großes Talent. Er kam von Rahl her, hatte aber immer schulwidrige Neigungen. In den sechziger Jahren sah ich von ihm ungarische Erntebilder, wo die Figuren tiefblaue Schatten auf gelbe



Abb. 174. A. Romafo: Die Lieblingshenne.

Stoppelfelder warfen. Er wagte das schon damals. Aus den siebziger Jahren erinnere ich mich an eine Volksmadonna (in ganz irisierenden Farben), auf welche Pius IX. sagte: „Die heißt gar nicht Maria, sondern Giuseppina.“ Er hatte das Zeug zum Secessionisten. Er malte eine kleine Amazonenschlacht als unentwirrbaren Knäuel ritterlicher Rüstungen in zierlichster Ausführung; ein Handgemenge toller Harnische und Lanzen. Oder den Triumphzug eines Imperators, nachts bei Fackelschein und Scheiterhaufenlicht; alle Gebäude, Menschen, Rosse aus Schokolade und an den Rändern vergoldet. Der Kaiser besitzt sein Bild: „Tegetthoff auf der Kommandobrücke bei Lissa“; nichts als feurige Rauchwolken, ein paar Mastspitzen und eine krampfhafte schwarze Uniformfigur, mit ausgespreizten



215b. 175. Ferdinand Knauthberger: Scene aus dem Wiener Prater.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

Beinen auf der Brücke stehend, die Hände in den Taschen, alle Nerven des Augenblicks im Gesichte. Psychologisch wahr bis an die Karikatur. Er war eine geniale Anlage; seine großen Landschaften und Damenstücke in Aquarell, die auf der historischen Ausstellung von 1898 zum Vorschein kamen, erregten Staunen. Er lebte jahrelang in Rom und machte die ganze Erotik einer ultrarömischen Ehe durch, in der sogar ein Doppelselbstmord vorkam.

Im Gefolge der monumentalen Malerei hat sich auch die mehr dekorative reichlich ausgebildet. Eine emsige Thätigkeit entwickelte Ferdinand Laufberger (geb. Mariaschein, Böhmen, 1821, gest. Wien 1881), seit 1868 Professor an der Wiener Kunstgewerbeschule. Seine größeren Arbeiten haben jedoch zuviel äußerliche Kalligraphie im Leibe, und damit hängt wohl zusammen, daß er besonders geeignet war, das von Semper hochbewertete Sgraffito wieder einzuführen. Als Zeichner von kleinbürgerlichem Humor war er schätzbar; einige seiner figurenreichen Lebensbilder aus früherer Zeit (Prater) steckten voll kleiner Beobachtungen. Einmal malte er sogar das Publikum im Pariser Louvre. Der Vorhang für die komische Oper (das abgebrannte Ringtheater) war von ihm. Auch mehrere österreichische Banknoten rührten von ihm her und waren neben den von Führich gezeichneten die besten. Unter den neueren Künstlern dieser dekorierenden Richtung hat sich Julius Berger (geb. Neutitschein 1850, Professor) durch sein fünfzehneinhalb Meter langes Deckengemälde im „Goldsale“ des kaiserlichen Kunstmuseums bemerkbar ge-

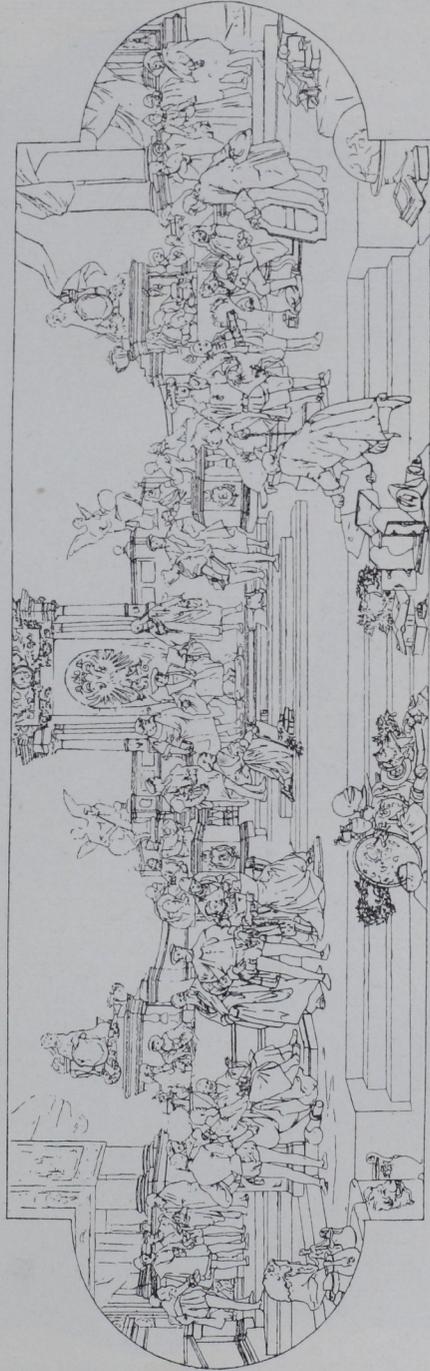
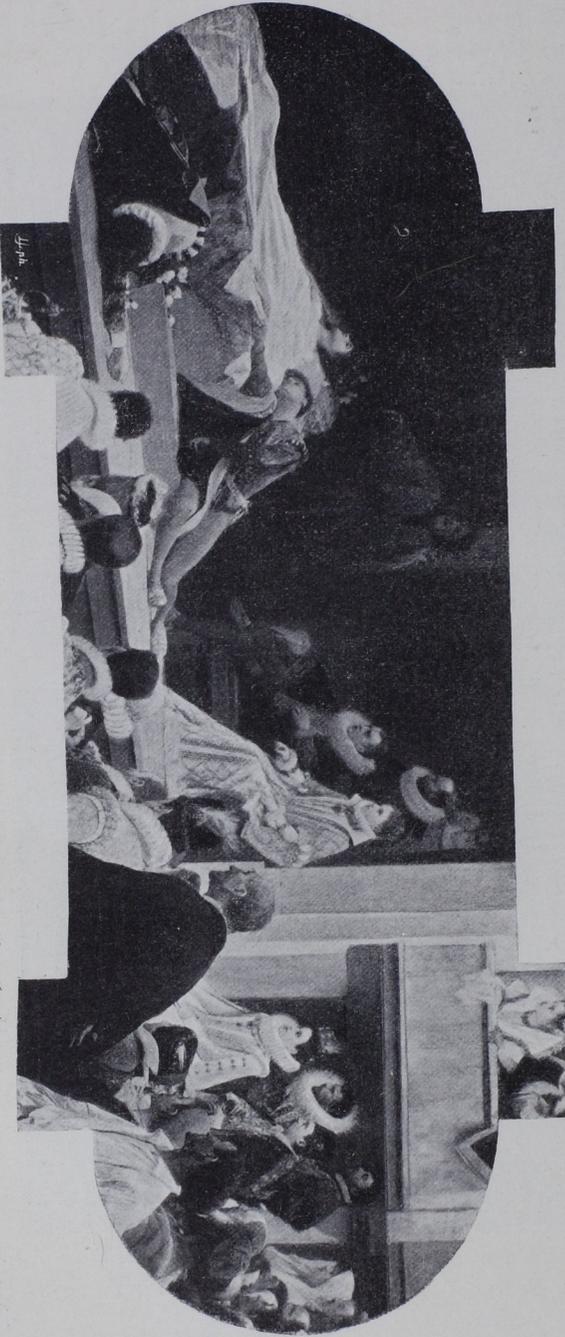


Abb. 176. J. Berger: Die Mäcene des Hauses Habsburg. Deckengemälde im Hofmuseum. Nach einer Federzeichnung von G. v. Kempf.

Abb. 127. Gustav Klimt: Das Shakespeare-Theater. Deckenbild. Burgtheater.



macht. Es stellt auf einem gebauten Schauplatz die „Mäcene der bildenden Künste im Hause Habsburg“ dar. Kaiser May I. und sein Kreis bilden die Mitte. Die Figuren sind lebensgroß, die Behandlung fließt „elegant“, die Farbe ist hell. Alle moderne Tendenz fehlt, wie bei ihm überhaupt. Sein letztes Bild, eine Ansicht seines Ateliers, ist das Neufßerste an altschulmäßigem Malen des Punktes auf jedem i. Die Brüder Gustav (geb. 1862) und Ernst Klimt (1864—1892) haben mit Franz Matsch (geb. 1861) — sämtlich Kaufbergerschüler — die Treppenhäuser des Burgtheaters mit Deckengemälden versehen, in deren warmem Ton ein Nachklang der Makartzeit fortwirkt. Noch reicher, ja prächtig klingt dieser in ihren Zwickelbildern für die Treppenhalle des Kunstmuseums an. Neuerdings haben Gustav Klimt (Ernst starb früh) und Matsch die Deckenbilder für den Festsaal der Universität übertragen bekommen. (Ueber Gustav Klimt wird erst bei der Secession die Hauptsache zu sagen sein.) Matsch malte für das Achilleion auf Corfu, für das Jagdschloß in Lainz (mit beiden Klimt) und für das rumä-

nische Königsschloß in Sinaia. Er ist eine fruchtbare Phantasie, mit etwas starkem Hang zum Brillanten und Süßen. Sein riesiges Mittelbild für die Decke der Aula („Triumph des Lichtes“) ist eine Musterkarte seiner Blendungskünste. Dabei ist er sehr vielseitig und voll technischer Einfälle, auch für Plastik und Kunstgewerbe. Diese Arbeiten werden später zu besprechen sein. An den Decken des Burgtheaters finden wir noch den Prager Professor Adalbert Hynais (geb. Wien 1854) mit zwei helltönigen Zusammenstellungen österreichischer Bühnendichter; übrigens giebt seine zierlich durchgebildete Pariser Technik ihr bestes an den kleinen, mutwillig detaillierten Camaieu-Einlagen der Logenbrüstungen. Zwei Plafonds im Burgtheater sind von Karl Karger (geb. 1848), der einst den Südbahnhof und den Graben nebst all ihrem Publikum mit zierlicher Handfertigkeit abgebildet. Er ist in allerlei Techniken gewandt und hat manches Virtuose zu künstlerischen Festgeschenken an den Kaiser, den Kronprinzen Rudolf u. s. f. (Albums) beige-steuert. Er ist Professor an der Kunstgewerbeschule und hat eine ganze, eigenartige Schule gegründet, mit der er seit Jahren an der Ausschmückung einer Grazer Kirche arbeitet. Von Josef Fuy (geb. 1842) ist der allegorische Hauptvorhang des Burgtheaters, eine etwas unruhige Temperascene, mit Charlotte Wolter als tragischer und Katharina Schratt als komischer Muse. Fuy ist ein Kostümtalent und Makart vertraute ihm die ganze Schneiderei des Festzugs an. Eine der interessantesten Gruppen desselben, den Jagdzug des Grafen Breuner und anderer Jagdherren, hat er dann als kolossales friesartiges Aquarell gemalt. Er wurde zum Leiter des Ausstattungswesens am Burgtheater ernannt und beherrschte die Kostümfrohe Zeit der „Historien“ Dingelstedts. Ein schweres Gehirnleiden hat kürzlich seinem Wirken ein Ende gemacht. Sein Zeitgenosse an der Hofoper als Leiter des Ausstattungswesens war Franz Gaul, der Bruder Gustavs (geb. 1837). Ursprünglich Schlachtenmaler, wurde er nachgerade ein Kostümgelehrter und glücklicher Sammler



Abb. 178. Karl Karger: Auf dem Südbahnhof.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.



Abb. 179. J. Gaul: Herzog von Grammont in Karlsbad. 1864.

gegen die sich die Herbheit der Secession stemmt. Eine besondere Stelle unter den Dekorateurs nehmen die Brüder Franz (1840—1890) und Karl Jobst (geb. 1835) ein, die in Kirchen und Burgen das Mittelalterliche pflegen. Ihre Thätigkeit in Fresko, Glasmalerei u. s. w. geht durch die ganze Monarchie (Stefansdom, Votivkirche, Sühnhaus, Umbras u. s. f.), sie sind die eigentlichen Fortsetzer der Führickeit.

Im Uebergang vom Geschichtsbild zum Sittenbild stoßen wir, an gesonderter Stelle, auf Julius v. Payer (geb. Schönau bei Teplitz 1842), den Entdecker von Franz Josefs-Land. Schon die Reihe kleiner Landschaften, die gleich nach seiner Heimkehr auf Grund seiner Skizzen durch Adolf Obermüllner ausgeführt wurden, weckte im Publikum großes Interesse für die künstlerische Seite seiner Polarthaten. Als er später, in München und Paris gebildet, selbst zum Pinsel griff, um zunächst Franklins Schicksal zu malen, hatte er sich in der ersten „Bai des Todes“ durch ein



Abb. 180. J. Gaul: Mitglieder des Burgtheaters unter Laube.

solcher Dinge. Beide Hoftheater machten unter dieser Leitung eine glänzende dekorative Epoche durch, das Burgtheater zunächst seine Makartzeit. Makartsche Nachklänge rauschen auch durch die Malereien Eduard Veiths (geb. Neutitschein 1858) im Deutschen Volkstheater und noch anderen Theaterstätten (Prag, Berlin). Er hat eine starke malerische Ader, die ihre Wirkungen hauptsächlich auf einen üppigen, doch müden Crémeton aufbaut. Eine gewisse Schnellfertigkeit und Stegreifweise schadet ihm, doch ist er auch der feinsten zeichnerisch-malerischen Durcharbeitung fähig, wie in seinem „Jungbrunnen“, der mit allen modernen Pfeffern Englands gewürzt ist. In diese Sphäre der Tonpikanterien und aparten Würzen gehört noch Alois Hans Schram (geb. 1864), der unter anderem das Café Habsburg ausgemalt hat. Er ist der Süßeste in einer ganzen Gruppe von Malerisch-Süßen,



Abb. 181. J. M. W. Turner: Laube unter seinen Schauspielern.

zähes Braun durchzukämpfen. Er überwand es und auch sein ursprüngliches Spitzigmalen, und schon die selbsterlebte Scene „Nie zurück!“ (1892, kaiserliche Galerie) und noch mehr die zweite „Bai“ zeigen ihn auf bedeutender künstlerischer Stufe. Der Verlust eines Auges durch einen ärztlichen Zufall war für ihn gerade in der ersten künstlerischen Entwicklung ein schwerer Schlag; er mußte dann neu sehen lernen. Das bürgerliche Sittenbild wurde an der Schwelle der siebziger Jahre



Abb. 182. Ed. Veith: Der Jungbrunnen. (Photographie-Verlag von Franz Hanfstängl.)

durch Eduard Kurzbauer („Die ereilten Flüchtlinge“), das kostümierte durch Heinrich v. Angeli („Der Rächer seiner Ehre“), größtenteils mit Münchener Mitteln, auf eine beträchtliche Höhe gehoben. Kurzbauer (1840—1879) kam zu



Abb. 185. Eduard Kurzbauer: Leni.

Piloty, wurde aber bald sehr selbständig. Er ist der intimste österreichische Erzähler seit Waldmüller und ein Kolorist von ungewöhnlich wohliger Frische. Sein früher Tod, an Karies des Kiefers, wurde sehr beklagt. Angeli (geb. Wedenburg 1840) wandte sich bald dem Bildnis zu. Der meist in Venedig lebende Aquarellist



Abb. 184. Eduard Kurzbaner: Die ersten Flüchtlinge.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

Ludwig Passini (geb. Wien 1832) wuchs sich rasch zu dem bedeutendsten Genremaler neben Pettenkofen heraus. Seine feine Beobachtung des Volkslebens und die samtige Weichheit seiner in alle Tiefen gehenden, auch der Blut fähigen Farbe gaben ihm ungewöhnlichen Wert. Bilder wie „Die Kürbisverkäufer von Chioggia“ oder die Brücke mit den vielen Neugierigen hatten durchschlagenden Er-



Abb. 185. Heinrich v. Angeli: Jugendliebe.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

folg. Eine verwandte, doch etwas härtere venezianische Art hat Emanuel Stöckler (geb. Nikolsburg 1819). In Venedig fand auch Cecil van Haanen (geb. 1844) seine oft bestechende Genrekunst. In den siebziger Jahren namentlich konnte er sich mit den eleganteren Genremeistern des zweiten Kaiserreiches messen. Bilder, wie seine „venetianischen Perlenfasserinnen“ reichen doch über den Tinetta-Stil hinaus, wenn auch diese ganze, dem Bourgeoisgeschmack angepasste Welt nach Palette und überhaupt Métier schmeckt. Ein lebenswürdiges, sauberes Talent kündigte sich dann in Franz Rumppler an (geb. Tachau 1848), versank jedoch in



Abb. 186. Ludwig Passini: Kürbiserfänger von Chioggia.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

einer Professur, um erst zwanzig Jahre später in Miethkes Salon plötzlich mit der ganzen bunten Ernte dieser Zeit aufzutauchen. Es war eine angenehme Ueerraschung, obgleich die persönliche Note des Künstlers sich nicht so stark erwies, als seine Aufnahmefähigkeit und technische Durchbildung. Der Einfluß Pettenkofens ist am öftesten zu spüren, aber auch die Betrachtung eines altdeutschen Bildes hat ihn manchmal angeregt. Ist Rumplers Gebiet das Zierliche, so lebt Hans Temple (geb. Littau, Mähren, 1857) im Robusten. Er hatte, nach allerlei Genreversuchen, die praktische Idee, das zeitgenössische Bildnis genremäßig einzukleiden. Er begann dies eigentlich mit einer „Schubertiade“, die den Komponisten im Kreise seiner



Abb. 187. Franz Rumpler: Kinderreigen.

Freunde am Klavier zeigte. Dann ging er zu Wiener Künstlern über, die er in ihren Ateliers malte. Der Radiermeister William Unger, in scharfer Arbeitsbeleuchtung, gelang ihm besonders. Die Bildhauer Benk, Tilgner, Weyr, Scharff, Zumbusch folgten, wobei Menschen und Gipse interessant gegeneinander gestellt waren. Das Beispiel Edouard Dantans in Paris ist nicht zu verkennen. Noch andere elegante Interieurs mit Bildnissen lagen dazwischen. 1898 folgte ein ähnlicher Porträtkreis im Makartzimmer Nikolaus Dumbas. Auch die Hochzeit des Herzogs Ernst von Koburg hatte er gelegentlich in der Rückschau zu malen. Das Kaiserjubiläum von 1898 gab Veranlassung zu dem bildnisreichen Bilde der Eröffnung des Krupp'schen Theaters in Berndorf. Bei seiner handfesten Art fällt ihm die Beherrschung solcher Massen modischen Details nicht ganz leicht.

Und noch einige ganz verschiedene Eigenarten sind zu nennen. Der in Paris lebende Eduard Charlemont (geb. Znaim 1848) ist ein eleganter Delikatessenmaler von idyllischer Stimmung. Seine drei großen Deckenbilder im Buffetsaale des Burgtheaters (der auch landschaftlich pikante Sommernachtstraum das beste) zeigen die anmutigste Aktbehandlung und Vortragsweise. Der nach München geratene Franz Simm (geb. 1853) fand mit seinen appetitlichen Altwien-Scenen



Abb. 188. Hans Temple: William Unger in seinem Atelier.

aus der Liebeslaube und Kinderstube viel Beifall. Genetzte weiße Zwirnhandschuhe, faden für faden mit dem Pinsel nachgenetzt, waren das erste, womit er die Wiener bestach. Dieser Zauber hat freilich seither nachgelassen. Er hat auch in Tiflis, für ferstel, dekorativ gearbeitet. In München hat auch der Böhme Franz Doubek (geb. Budweis 1865) seiner kräftigen Eigenart Geltung verschafft, desgleichen der Bozener Alois De lug (geb. 1859, jetzt Professor in Wien), ein Eindrucks-maler, der zuerst mit aufgehängter Wäsche einen freilichterfolg erzielte, aber großen Stoffen von ernster Stimmung zustrebt. Der 1860 in Temesvar geborene, jetzt in

Rom ansässige Adolf Hirschl-Hirémi, der von altrömischen Szenen („Vitellius“) ausgegangen, wurde immer mehr vom Meere angezogen, das er in heroischer Stilisierung und oft auch halbmythischer Staffierung zu geben liebte. Dabei lebt ein starkes, aber ganz persönlich gefärbtes Naturgefühl in ihm, wie er denn einer der besten Zeichner unter den Jungen ist. Seine Färbung steht mit Vorliebe auf hartem Violett, Grün und Grau, die er in eine düstere Harmonie bringt. Was man heute neu-romantisch nennt, war er schon vor zehn Jahren. Sein großes Bild „Die Seelen am Acheron“ faßt diese Bestrebungen einmal so recht zusammen.



Abb. 189. A. Delug: Märzwind.

In einzelner („Antike Hochzeit“) verrät er die Bekanntschaft mit Alma Tadema. Dagegen ergeht sich Eduard Lebiedzki (geb. Bodenbach 1862) in fein verschleierte Stimmungen moderner Art. Ein Kreuzigter mit Engeln war echt poetische Malerei. Auch Empirekostüm reizte ihn zeitweilig. Lebiedzki hat unter anderem die Rahlischen Bilder an der Fassade der Athener Universität ausgeführt. In den letzten Jahren arbeitete er an dem langen Mosaikfries für die Säulenvorhalle des Reichsratsgebäudes (huldigende Künste, Wissenschaften und Gewerbe). Zarte getragene Stimmungen sind auch die Sache Alexander D. Goltz' (geb. 1857), dem man das Erbteil Feuerbachs noch deutlich ansieht. Er experimentiert viel, wozu dieses Gebiet des Unbestimmten ja anregt, aber es sind ihm Bilder von echt

lyrischem Reiz gelungen, mit schönen Frauen im Grünen, einem Lied in der Luft und dem Abendrot auf der Natur. Unter dem kleinen gangbaren Genre (Konopa, Jewy, Kinzel, Heßl, Gisela, Baron Merode, Anton Müller und andere), das sich erst in eine Art Vormärzlichkeit zurückgearbeitet hatte, jetzt aber die Modernen einzuholen sucht, ragt Isidor Kaufmann (geb. Arad 1853) durch seine Studien aus dem israelitischen Leben hervor. Sie haben in den letzten Jahren eine Formvollendung und technische Sauberkeit erreicht, die man immer würdigen wird. Rudolf Swoboda (geb. 1859) hat gelegentlich durch augentäuschende Japanereien verblüfft und in Indien viel Apartes für Königin Viktoria gemalt.



Abb. 190. A. Hirschl-Hirémy: Winter.

Besondere Anerkennung haben auch einige Polen gefunden: Peter Stachiewicz (geb. Nowosiołki 1858), Schüler von Seitz in München, für seine hochpoetischen Marienlegenden von zarter Grau-Grau-Technik, Zygmunt Ajdukiewicz (geb. Witkowie 1862) für seine nationalen Genrebilder und einen Zyklus brillanter Illustrationen zum Leben Kosciuszkos, Hippolyt Lipinski (geb. Neumarkt, Galizien, 1848, gest. Krakau 1884) und Thaddäus Rybkowski (geb. Kielce, Russisch-Polen, 1848) durch Orts- und Lebensbilder aus ihrer Heimat. Wojciech Kossak ist eine Art Haudegen des militärischen Genrebildes und Porträts („General Chlopicki und sein Stab“ und andere). Julius Kossak (geb. Wisnicz, Galizien, 1824) war bei Horace Vernet und Franz Adam ausgebildet, mit der Feder und im Aquarell ein temperamentvoller Pferde-, Jagd- und Soldatendarsteller. Er steht noch mit einem



21bb. 191. 21. Ширди-Ширэмы: Сел. Дачица. (Знак Фотогр. Унион, Мюнден.)

Fuße in der Generation von 1851 und 1848. Adalbert v. Kossak (geb. 1857) folgt mit Passion dieser Ueberlieferung. Ein Held jener Sturmjahre war Peter Michalowski (geb. Warschau 1801, gest. bei Krakau 1855), nach 1848 Verweser des Großherzogtums Krakau, als Maler bei Charlet gebildet und sehr vielseitig; seine Reiterstatue Napoleons I. sollte sogar im Hof des Louvre aufgestellt werden, doch kam die Julirevolution dazwischen. Bei Waldmüller, Kaulbach und Cogniet bildete sich Franz Tępa (geb. Lemberg 1828, gest. 1889), der viele hervorragende Polen porträtiert hat. Als Maler der Krakauer Architekturen bewährte sich Alexander Gryglewski (1835—1879). In Franz Żmurko (geb. Lemberg 1858) hat man auch im Westen einen phantastischen Koloristen kennen gelernt. Der in



Abb. 192. A. D. Goltz: Christus und die Frauen.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

Paris lebende Jan Styka (geb. Lemberg 1858) ist bei uns durch derbkräftige Porträts und die effektvollen Illustrationen zu Sienkiewicz' „Quo vadis“ bekannt. Seine Madonna, als „Königin von Polen“ dargestellt, hat seinerzeit viel politischen Staub aufgewirbelt.

Im Porträt haben sich auch in Wien selbst einige bedeutende Künstler hervorgethan. Heinrich v. Angeli (s. oben) ist frühzeitig der Maler der Höfe geworden. In Oesterreich, Deutschland und England hat er die Höchsten und Allerhöchsten gemalt. In jüngeren Jahren bestach er durch eine Frische, die das Burschikose streifte. Selbst die Königin von England ließ er, das blaue Band um die Brust, resolut auf den Beschauer lostreten. In der Markartzeit kehrte er die dekorative Seite mehr hervor und war wohl der eleganteste Toilettenmaler der Monarchie. Sein kleineres Bildnis der Kronprinzessin von Preußen (Kaiserin

Friedrich) war ein Kabinetstück von geschmackvoller Galanterie des Pinsels. In späterer Zeit trug er den glatten Neigungen der vornehmen Kundschaft mehr als billig Rechnung, doch kamen inzwischen auch frischere Werke, wie das Bildnis Stanleys für die Königin von England und ein Bild der Kaiserin Friedrich. Seine eigentümlich fein pointierte Zeichnung und nach Belieben brillante Farbgebung sind Eigenschaften, die mitunter über seine weniger löblichen Tagesneigungen hinwegdauern. Seit einer Reihe von Jahren lebt auch Leopold Horowitz (geb. Kaschau 1845) in Wien. Sein erster Wiener Erfolg war das Genrebild: „Gedenktag der Zerstörung Jerusalems“ (Weltausstellung 1873) mit jüdischen Typen aus Warschau. Er hat auch seither manches Lebensbild gemacht, doch ist das Porträt seine Stärke geworden. Er zählt seit seinem überaus vornehmen Bildnis der alten Fürstin Sapieha (1885) zu den ersten Meistern des Faches. Es war noch ganz koloristisch gemalt, auf Ton hin, mit breit schwimmendem Vortrag. Später ging er zur positiveren Form über und erreichte in der Stehfigur Franz Pulszkys eine Plastik, wie sie nur Herkomer hat. Dabei wurde er immer mehr Psycholog und ergründete ein Gesicht bis in seine letzten Regungen. Man denke an die Augen des blaugebrüllten Koloman Tisza und an so viele andere Augen seither, die des Kaisers nicht ausgeschlossen. Das Tisza-Bild war übrigens auch in seinem kalvinistisch simplen, provinzmäßigen Habitus, mit dem abgetragenen grauen Röcklein und sonstigem Zubehör, ungewöhnlich charakteristisch. Es kam unmittelbar nach dem brillanten magnatischen Galaportät Tiszas von Julius Benczur. Auf der polnischen Kunstausstellung zu Krakau im Jahre 1887 sah ich zahlreiche Horowitzsche Bildnisse polnischer Persönlichkeiten; er hatte nach 1870 jahrelang in Warschau gelebt. Sie hatten eine etwas kühle Sachlichkeit und waren nichts weniger als Vollblut, obgleich das Kostüm zu farbigem Erzeß verführen konnte. Erst später war er so überraschend erstarkt. Das Meisterstück seiner tonigen Richtung ist das Brustbild der Frau Dr. Anton Löw; von einer fatten, wohligen Harmonie unbestimmt zwischen Braun und Grün schwebender Elemente, die an das mittlere Stadium Rembrandts erinnern können. Aber nicht minder wertvoll ist der Gegensatz dazu, das Bildnis der schönen Gräfin von der Gröben, in schwarzer Toilette mit elfenbeinartig festem, poliertem Fleischtone, wie er ihn seither vielen eleganten Damen gegeben hat. Auch das Sitzbild seines Töchterchens ist ein ganz gediegenes Muster dieser Weise. Den Kaiser hat Horowitz wiederholt gemalt, einmal in Gala für ein englisches Regiment, das letzte Mal in häuslicher Schlichtheit zur goldenen Hochzeit des Erzherzogs Rainer. Mit Aufsehen erregender Frische trat zu Ende der achtziger Jahre der Krakauer Kasimir Pochwalski in Wien auf (geb. 1856, jetzt Professor in Wien). Er ist bei Matejko, Seitz und in Paris gebildet. Eine ganze Reihe eleganter Herrenbildnisse (Graf Leo Pininski u. a.) zeigten gleich anfangs eine angenehme Schneidigkeit und dabei eine an Bonnat erinnernde Kunst, der modernen Kleidung künstlerischen Schick zu geben. Er wurde dann breiter und malerischer in verschiedenen polnischen Kostümporträts (Fürst Czartoryski u. a.), dann wieder neigte er zu jägerischer Derbheit. Auch auffallend trockene Jahrgänge kamen. Zuletzt zeigte sich in einem Bildnis des Kaisers eine moderne Lockerung seiner Malweise. Jedenfalls ist er ein tonangebender Herren-



Abb. 195. Leopold Horowitz: Kaiser Franz Josef.

maler; im Damenbildnis hält er noch bei Versuchen. Seine Landsleute Thaddäus (geb. Krakau 1852) und Zygmunt Ajdukiewicz konterfeien gleichfalls die elegante Welt, Thaddäus hat sich durch pikant behandelte Reiterporträts, Manöverbilder und dergleichen einen internationalen Namen gemacht, Zygmunt 1898 in



Abb. 194. E. Horovitz: Bildnis seiner Tochter.

dem großen Schönbrunner Huldigungsbilde der österreichischen Jagdherren eine ganze Heerschau eleganter Bildnisfiguren abgehalten. Amtliche Porträts wurden von Fritz Allemänd, Eisenmenger, dem Canonshüler Viktor Stauffer (geb. 1853) u. a. nach Bedarf geleistet. In neuester Zeit hatte Julius Schmid (geb. 1854, jetzt Professor) trotz einer gewissen Trockenheit Erfolg, namentlich mit dem kleinen

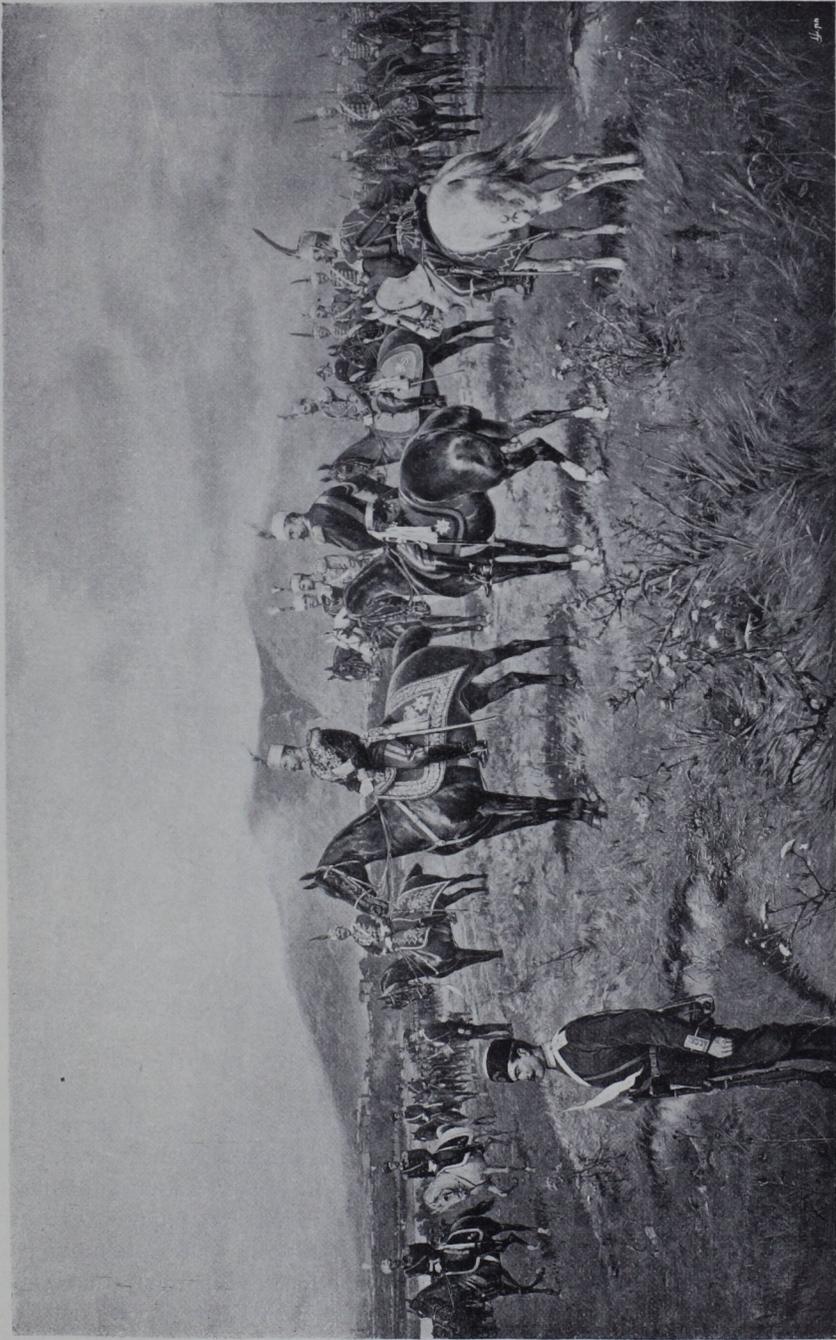


Abb. 195. Th. v. Abjukienicz Fürst Ferdinand von Bulgarien auf der Parade.

Bildnis der Baronin Ebner-Eschenbach in ihrem Arbeitszimmer, mit ihrer Uhrensammlung (s. ihre Novelle: „Lotti die Uhrmacherin“) als Hintergrund. Zu besonderer Beliebtheit gelangte das Pastell durch die gefällige Kunst Karl Fröschls (geb. 1848), der namentlich Damen und Kinder auf das Appetitlichste hin darzustellen weiß. Der Geschmack des Publikums spielt dabei leider arg mit und die



Abb. 196. Josef Kriehuber. Selbstbildnis. Lith.

letzten Jahre stehen künstlerisch gar zu tief. Bei Gelegenheit, so in dem feinen Kniestück der Erzherzogin Marie Valerie, aus ihrer Mädchenzeit, war er auf der Höhe des 18. Jahrhunderts. Clemens von Pausinger (geb. Salzburg 1855) geht die nämliche Bahn, doch liegt seine Hauptstärke in der koloristischen Pikanterie der weiblichen Toilette. Josef Koppay (geb. 1857) ist in letzter Zeit, neben dem Ungarn Philipp László, von den höchsten Kreisen besonders bevorzugt; seine Haupteigenschaft ist der eigentliche Chic. Auch Dr. Karl Bunzl hat autodidaktisch eine namhafte Höhe der Charakteristik und Technik erreicht. Der feine Zeichner Michalek,

der derbere Trentin, der gerne zuckende Mehoffer, der Triestiner Schwarzvirtuose Arturo Rietti, die als Kindermalerin besonders geschätzte Hedwig v. Friedlaender, der vielseitige Gottfried v. Kempf schließen den Kreis der Pastellisten, dessen Ueltester noch immer der alte Georg Decker (geb. Budapest 1818) ist. Im Aquarellbildnis hat sich Josephine Swoboda (geb. 1861) am englischen Hofe ausgezeichnet. Der Grazer Eduard Kaiser (geb. Graz 1850, gest. 1898), noch der älteren Generation angehörig, war in der Kriehuberzeit einer der Meister des lithographischen Schnellporträts. Er wandte sich später dem Aquarell zu und lieferte meisterliche Kopien alter Meister; für das große Kopienwerk der Londoner Arundel Society war er in Italien ein



Abb. 197. J. Kriehuber: Matinee bei Liszt. Lith.

Vierteljahrhundert lang thätig. Der unbestrittene Meister der Porträtlithographie, auch von den Franzosen nicht übertroffen, war freilich Josef Kriehuber (1801—1876). Was Rudolf Alt für die Wiener Vedute, war Kriehuber für das Wiener Tagesporträt. Er hat alles abkonterfeit, was seiner Zeit Namen hatte, den ganzen Hof und Adel, Armee und Klerus, Wissenschaft, Kunst und Kuriosität. Er hat ein Bildniswerk von etwa 5000 Blättern hinterlassen; die größte Sammlung davon, etwa 2500 Nummern, befindet sich auf Schloß Hörnstein, sie wurde von Erzherzog Leopold der Witwe abgekauft. Kriehuber hatte alle wienerischen Eigenschaften: scharfen Treff, elegante Hand, Geschmack in der Anordnung und gewisse Virtuositäten, wie die geistreiche Charakteristik von Blick und Haar. Er zeichnete unmittelbar nach der Natur auf den Stein und verbesserte fast niemals. Nur in besonderen Fällen, zum Beispiel bei dem einäugigen General Schlick, machte er



Abb. 198. Josef Kriehuber: Ferdinand Raimund. Stich.



Abb. 199. Josef Kriehuber: Franz Grillparzer. Stich.

erst Studien von verschiedenen Seiten. Er war äußerst beschäftigt, die Leute waren auf die Minute bestellt, wie beim Zahnarzt. Und jede freie Stunde verbrachte er im Prater und malte Landschaftstudien. Er hat eigentlich den Prater landschaftlich für die Wiener entdeckt. Uebrigens lebte er als „Kavalier“, in glänzender Geselligkeit, und war eine Art egotischer Typus, wie er sich denn selbst als Araber im Burnus dargestellt hat. (Mitteilungen seines Sohnes.)

Die jüngere Wiener Landschaft hat in einigen ihrer Spitzen eine sehr an-



Abb. 200. J. Kriehuber: Bauernfeld. Lithographie.

sehnliche Höhe erreicht. Die Lage Wiens, mit dem so motivreichen Wienerwald im Rücken und mit der stimmungsvollen Aulandschaft der Donau vor Augen, mußte an sich schon anregend wirken. Die vormärzlichen Künstler hielten sich mehr an den Formenreichtum des Waldgebirges, den ein Waldmüller auch schon mit feinen blaugrauen Lufttönen zu verschleiern wußte, und an die herrlichen Baumtypen des Praters, die auch an Holzer und Höger liebevolle Darsteller fanden. Die meisten dehnten aber ihren Wienerwald über das ganze österreichische Gebirge aus, die Hochalpen mit inbegriffen. So Anton Hansch, Gottfried Seelos, Ludw. Halauska, Jan Novopacký, Leopold Münch (1826—1888) u. a.; die Richtung starb dann mit Karl Hasch ab. Sie malten ihre grünen Seen und braunen Wälder

und die nachgerade typisch gewordenen Berge in den beliebten Sonnenscheinen und Mondbeleuchtungen. Sie waren wie eine Familie und sahen sich sehr ähnlich. Seelos (geb. Bozen 1829, gest. 1900 Sellenyschüler) war am ehesten eine Eigenart; man warf ihm sogar Kühnheiten vor. Die fortschrittliche Wiener Landschaft ging, wie bereits erwähnt, größtenteils aus den Schulen Franz Steinfelds (gest. 1868) und Albert Zimmermanns (gest. 1888) hervor, die auch in den Gemütern eine gewisse Verehrung zurückließen. Der stärkere war Zimmermann (geb. Zittau 1808, gest. 1878); urwüchsiger Charakter, stark Bohème, Genie für Geldkalamitäten, die ihn seine Professur kosteten, aber ein Wecker der Begeisterung. Er hatte eine große Anschauung von der Natur, selbstverständlich eine vor allem zeichnerische, obgleich er ihre heroischen Momente



Abb. 201. Albert Zimmermann: Sturm im Hochgebirge.
Original in der kais. Gemäldegalerie in Wien.

mit aller damals erschwinglichen Farbigkeit wiederzugeben liebte. Er stand an einem Punkte, der irgendwo im Dreieck Schirmer-Preller-Uchenbach zu finden sein wird. Anfangs kämpften in seinen rauschenden Gebirgswildnissen Kentauern mit Löwen oder Tigern, später erließ er sich das Mythische. Daß die Natur allerlei Naturen hat, war ihm nachgerade klar geworden — er malte dann auch viel blaue italienische Landschaften —, aber sein System war stärker als ihm selbst lieb sein mochte. Er stand unter dem Druck seiner eigenen Tradition. Trotzdem war er in der kräftigen Zeit ein bedeutender Künstler, und die drei Sterne, die er, wenn er mit einer Arbeit zufrieden war, über seinen Namen setzte, sind mitunter verdient. Seine Leberlieferungen haben sich nur bei Anton Hlavacek (geb. 1842) ganz rein erhalten, im harten Kampfe mit der Zeit, die ja doch über sie hinwegging. Hlavaceks Hauptwerk und Schmerzenskind, das Kolossalbild Wiens (1879—84), ist eine Frucht unermüdlicher Detailarbeit, was man an der großen Bleistiftzeichnung des eigentlichen Stadtbildes am besten erkennt. Ein nachwachsender Lehrer von Be-



Abb. 202. August Schäffer: Föhrenwäldchen.

deutung wurde Eduard Peithner v. Lichtenfels (geb. 1855), der wohl durch zu vieles Experimentieren in einer gewissen Verflauung stecken blieb. Seine Lieblingstechnik war eine Mischung von Federzeichnung und Aquarell, Öl oder Pastell, mit immer gleicher Wirkung, so daß er immer das nämliche Bild gemalt zu haben schien. Dabei verlor er sich in endlosem, zierlich gepinseltem Detail, das alle Gesamtwirkung umbrachte. Er ging als Professor 1901 in den Ruhestand ein. Seine Schüler begannen schon als flau Manieristen (einen „unglückseligen Lichtenfelschüler“ nennt sich Theodor v. Hörmann in einem Briefe an mich) und haben seither alle Mühe, sich wieder aufzuwecken. Sein Zeitgenosse Adolf Obermüller (geb. Wels

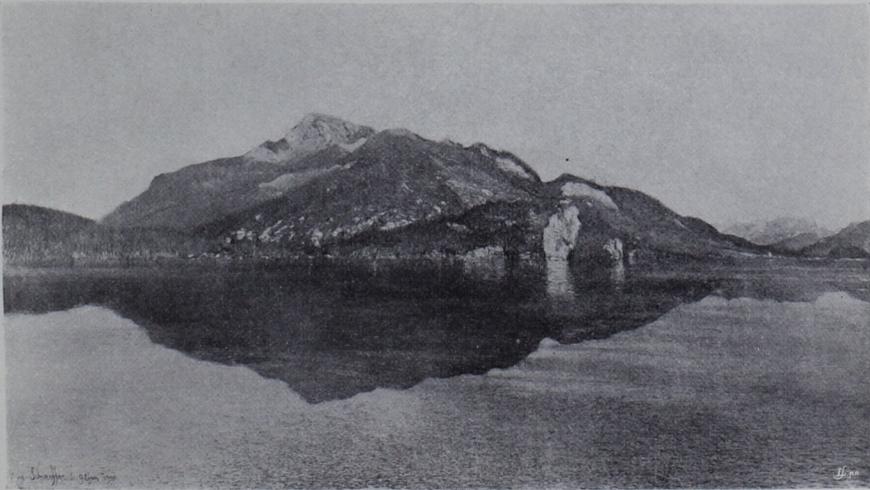


Abb. 203. August Schäffer: Der Wolfgangsee.

1855, gest. 1898) ist in seinen Gesichten Lichtenfels ähnlich, trotz einer robusteren koloristischen Anlage. Neben ihnen behauptete der uralte Remi van Haanen (geb. Osterhout in Holland 1805, gest. 1894) lange Zeit eine Stellung als Spezialmaler für knotige Eichen und rosig beleuchteten Schnee. Im älteren Geleise sehen wir noch den Steinfeldschüler August Schäffer (geb. 1855), der gleich Lichtenfels den Silberglanz des Meeres liebte, aber auch das Weltausstellungsleben im Prater mit damals auffallender Farbenkraft illuminierte. Damals entstanden auch seine gezeichneten, bezw. radierten, Blätterfolgen aus dem kaiserlichen Tiergarten zu Lainz (mit Franz v. Pausinger) und aus Laxenburg. Er wurde später Engerths Nachfolger als Direktor der kaiserlichen Gemäldeammlung. In den letzten Jahren erfuhr er an sich einen erfreulichen Johannistrieb und hatte tatsächlich die Kraft, sich zu verjüngen. Seine neuesten Bilder („Vorfrühling“, „Wolfgangsee“ u. a.) gehen in einer feinen silbergrau-silberblauen Skala, mit einem Einschlag von hellen Senftönen. Sie sehen fast „englisch“ aus und gehörten zu den Ueberraschungen der letzten Ausstellungen. Schäffer ist auch die vernünftige Neuordnung der kaiserl. Galerie zu danken, deren moderne Abteilung er seither in dem folio-Bilderwerke: „Moderne Meister“ (Wien, Verlag des k. k. Hofphotographen Löwy) veröffentlicht hat. Der inhaltreiche Text desselben ist in diesen Blättern schon wiederholt zitiert worden.

Der Fortschritt der Wiener Landschaft knüpft sich vor allem an den Namen des Zimmermann-Schülers Emil Jakob Schindler (1842—1892). Er ist der Meister der Wiener Stimmungslandschaft, im Sinne der französischen Impressionisten, die reinste lyrische Persönlichkeit der neueren österreichischen Kunst. Mitten im Zeitalter des Realismus ging ihm, an der Seite Makarts, dessen kleineres Atelier er auch einige Zeit inne hatte, die still webende oder heiter flimmernde Poesie der einheimischen Natur auf. Er hatte romantisch begonnen, mit Waldscenen zu Zedlig' „Waldfräulein“, fand aber im Prater bald eine natürlichere Natur. Er geriet dahin auf einem Umweg über Dalmatien und Holland. Seine Bilder aus Sacroma sind schon voll flimmer und Sonnenduft, dabei Tummelplätze eines in damals beliebter Weise genialisierenden Experiments. Makart hatte die akademisch „solide“ Pinselarbeit gelockert, dem individuellen Vortrag sein Recht ertrotzt. Man erging sich in geistreichen Nachlässigkeiten, rief seltsame Zufälligkeiten hervor. Bei Schindler lag unter diesem Spiel ein treffliches Können. Es ist bezeichnend, daß er zeitlebens gründliche Kenntnis der Perspektive als das erste Erfordernis des Malers betrachtete und auch in diesem Sinne unterrichtete. Um die menschliche Figur verstehen zu lehren, ließ er sogar das Skelett plastisch nachmodellieren. Wie gediegen sein Unterbau war, beweist sein großes Bild „Waldbach Strub“, in dem jede erdenkliche Bewegung des Süßwassers ergründet zu sein scheint; es ist darin der Inhalt von ungefähr vier Ruysdaels zusammengedrängt. In Holland nahmen ihn die braunen und grauen Stimmungen gefangen, sowie seinen Mitstrebbenden Robert Ruff und noch andere. Man war damals in diesen „Ton“ verliebt, dessen Hauptmeister in Deutschland Schönleber wurde. Schindler hat auch in der braunen Tonart einige vorzügliche Bilder gemalt, unter denen eines mit einer Viehherde das Meisterwerk ist. Im Prater änderte er sich. Der feuchte Duft, der um diese

Natur webt, wurde ihm, was dem alten Corot die frühmorgenstimmungen von Ville d'Avray. Er zog die graugrünlichen, silbertonigen Stunden vor, ließ gerne den blassen Vollmond über stillen Tümpeln aufgehen. Er wohnte und lebte damals

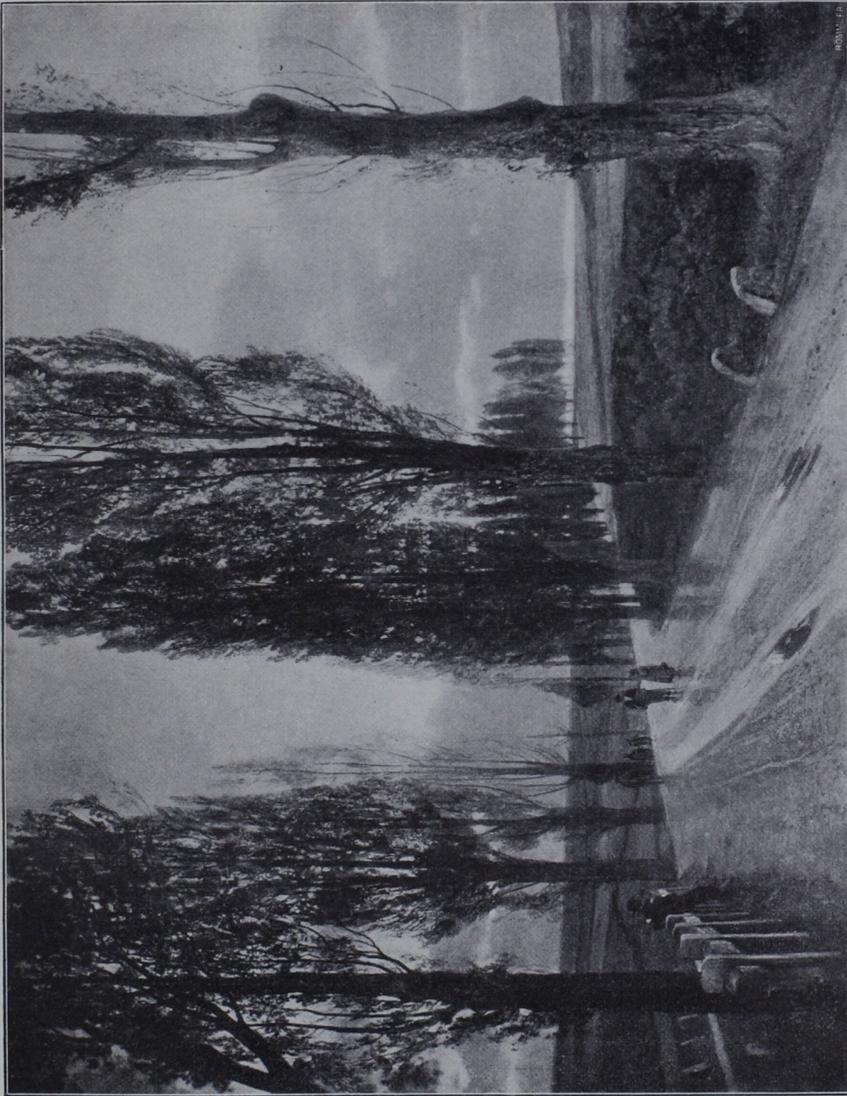


Abb. 204. Emil Jakob Schindler: Pappelallee.

im Prater und es bildete sich um ihn eine förmliche Praterschule. Einige Schülerinnen haben ihm Ehre gemacht; Tina Blau, Olga Wisinger-Florian, zuletzt noch Marie Egner entwickelten sich zu merklicher Eigenart. Auch Marie v. Parmentier, die später nach Frankreich ging und zu früh starb, hat seinen Einfluß erfahren. Aus diesen Dämmerstimmungen arbeitete sich Schindler nach und nach ins Tageslicht

hervor. In Weißkirchen an der Donau begann er seine (viel nachgeahmten) Bauerngärten zu malen, mit ihrem bunten Blumenschmuck, dessen ruppige Zierlichkeit ihm sehr geläufig wurde. In Goisern bei Ischl, wo er dann mehrere Sommer malte, ging er den liebenswürdigen Aeußerungen einer idyllischen Natur nach, deren Mannigfaltigkeit für ihn ein Schatz wurde. Immer mehr ergab er sich dem Reize des Heimatlischen. Als er später das alte Liechtensteinsche Gartenschloß Plankenberg bei Neulengbach gemietet hatte, ging ihm die ganze Seele der niederösterreichischen Landschaft auf. Eines seiner letzten großen Bilder, die „Pappelallee“, die er mehrfach variierte, ist ein Beispiel dafür, wie er ihr selbst das Großartige abgewann. Zu allgemeiner Anerkennung als der Erste in seiner Sphäre



Abb. 205. E. J. Schindler: Kartoffelernte.

gelangte er aber schon früher (1891) mit seiner ergreifenden Friedhofslandschaft „Par“ (kaiserliche Sammlung). Sie war eine Spätfrucht aus Dalmatien, wohin er einmal als Gereifter wiederkehrte. Oswald Uchenbach stand bei ihm damals in hoher Verehrung, die auch auf einige seiner Bilder aus Ragusa abfärbte. Ohne Zweifel wäre Schindler, wenn die Verhältnisse seinen Pfad früher nach dem Süden gelenkt hätten, ein südlicher Kolorist von ganz eigentümlicher Stimmung geworden. Für die Wiener Schule ist es ein dauernder Schaden, daß er nicht zum Professor ernannt wurde; er hätte die Akademie wieder aus ihrer Veraltung herausgeschleucht in die ewig neue Natur. Leider starb er schon mit 50 Jahren, im Seebade Westerland (Sylt). Dank den Bemühungen seines Schülers Karl Moll wurde ihm im Stadtpark eine schöne Marmorstatue (von Hellmer) gesetzt.

Ein früher und schmerzlicher Verlust ist auch Theodor von Hörmann (1840—1895). Eine höchst energische Natur, in jungen Jahren gleichzeitig Zeichenlehrer und Fechtmeister an der Militär-Realschule zu St. Pölten, kämpfte er sich dann mit Riesenkraft an die Natur heran. Sie „richtig“ zu geben — das war sein Lieblingswort — trotzte er der Brandung des atlantischen Meeres und



Abb. 207. Theodor v. Hörmann.
(Aus *Ver sacrum*.)

(namentlich) dem Frost des mährischen Winters. Im Schnee sitzend malte er sein großes Znaimer Winterbild, in der steigenden Brandung sitzend Studien der normannischen Küste, immer alles prima, und unbestechlich für jede noch so ehrwürdige Konvention. Sein erbitterter Krieg gegen die Schulkunst erregte Jahre hindurch viel Kopfschütteln. Vor keiner Farbe scheute er zurück, er malte wie ein Wilder, was und wie er sah. Von Kritik und Publikum wurden seine roten Kleefelder und chromgelben Ackerlehnen mit Hohn überschüttet, von den Juries nach Möglichkeit zurückgewiesen. Ein roter Buchenwald wurde förmlich zum

coloristischen Skandal ernannt. Jahrelang kämpfte er, um endlich einmal „im Zusammenhange“ ausstellen zu dürfen, damit man nicht das Ziel, das ja nicht erreicht sei, aber den Weg beurteile, den er gehe. Die robuste Kunst Courtens', so schrieb er mir, leuchtete ihm vor, nachdem er die braune Neppigkeit der Rousseau-Troyon-Schule überwunden. Aber erst in seinen letzten Jahren kam er, nicht ohne Schindlers klärenden Einfluß, auf das Richtige. Ein großer „Reifmorgen bei Kunden-



Abb. 208. Theodor v. Hörmann: Znaim im Winter.

(Aus *Der sacrum*.)

burg“ und eine kleine „Pflaumenernte“ wurden sein erster unbestrittener Erfolg. Ein großartiger, fast überstark gemalter Niederblick auf den beschneiten Neuen Markt, mit dem alten Hotel Münch, wurde damals nicht genug gewürdigt, er ist aber ein Musealstück ersten Ranges. Als er endlich so weit hielt, starb er an den Folgen seines aufopfernden Naturstudiums. Sein Nachlaß erregte das höchste Erstaunen; auf eine solche Sammlung der feinsten und unmittelbarsten Naturstudien war man nicht gefaßt. Zugleich zeigte sich da deutlich, wie weit Schindler auf ihn eingewirkt hatte. Der moderne Nachwuchs verehrt ihn als einen Bahnbrecher. Die Versteigerung seines Nachlasses im Februar 1899 war ein glänzender Erfolg, es blieb keine Nummer unverkauft.

Wie Hörmann in seinem ersten Stadium zu den Franzosen ging (seine „Mondnacht zu Samois bei Fontainebleau“ wurde selbst im Pariser Salon ausgezeichnet), so sind noch andere Oesterreicher in diese Welttschule gegangen. Einer der Feinsten ist Eugen Jettel (geb. Johnsdorf in Mähren 1845, gest. 1901), der 1869 mit einem krähenumflatterten Tümpel („Am Hintersee“) zuerst auffiel. Er ist dann in Paris ein Meister der hauchfeinen Farbentöne geworden, die er jahrelang in ländlichen Scenerien aus Frankreich verwertet hat. Sein diskreter, mitunter zu eleganter Vortrag paßte gut zu dieser zarten Farbenwahrnehmung. In den letzten



Abb. 209. Robert Ruf: Die Fürstenburg bei Burgeis.

Jahren fand er im verwitterten Karstgrau der istrischen Küste, namentlich des Quarnero, eine ergiebige Quelle von Motiven für seine Farben-Homöopathie. Neben ihm steht Rudolf Ribarz (geb. 1848), der auch lange in Nordfrankreich gemalt und seinerzeit in Luft und Wasser seine Wirkung erreicht hat; so in seinem großen Bilde: „Schiedam“. Er fiel früher gern ins Braune, das er nicht immer zu lösen wußte; später störte ein totes Weiß. In den letzten Jahren hat er viele Wandschirme in japanischer Art gemalt, denen aber die japanische Leichtigkeit fehlt; im Vordergrunde steht immer irgend eine überlebensgroße Blume oder auch Küchenpflanze, während sich hintenhin etwas Landschaftliches verflüchtigt. Im Auslande lebte auch Alfred Zoff (geb. Graz 1852), ein Schönleber-Schüler, der an der Riviera

so manche „blaue Brise“ und manches silberweiß glitzernde Meer gemalt hat, allerdings mit etwas zu kristallisiertem Effekt. Er ist neuerdings das Haupt einer modernen Gruppe geworden, der auch der Schönleber-Schüler Ed. Ameseder angehört. Von ihnen wird noch weiteres zu sagen sein. Die Sezhaften von Wien haben sich sämtlich auf irgend einem Gebiete der Natur vollständig heimisch gemacht und gewinnen dieser Scholle manches Gute ab. Der vielseitigste ist Robert Ruß (geb. 1847). In jungen Jahren hat er so ziemlich alles versucht, und in den größten Maßstäben mit einer dekorativ ausfahrenden Kraft, wie sie die Makart-

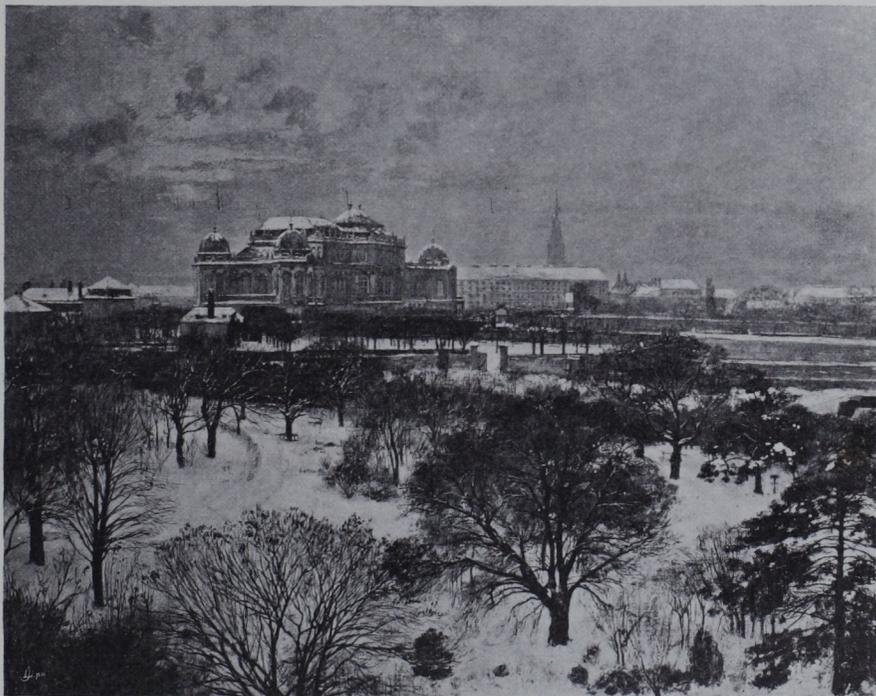


Abb. 210. H. Charlemont: Das Belvedere im Winter.

zeit erzog. Jetzt war es eine gewaltige Brandung bei Helgoland, das nächstemal eine kühn verkürzte Fassade des Heidelberger Schlosses (kaiserliche Sammlungen), wo die Reihen von Fenstern und Statuennischen, nebst der übrigen massiven Ornamentik, kraftvoll heruntergebürstet waren; dann wieder kam zur Abwechslung ein Vorfrühling in der Penzinger Au, mit tausendfach überkreuztem Baumgezweig, das sich dunkel vom hellen Abendhimmel abhob. Er überraschte fast jedes Jahr mit Neuem. Sein Hauptgebiet wurde doch später Südtirol, und die Farben dieser Landschaft, mit ihrer goldigen Sonne auf buntem Rebenlaub und blendender Häufertünche, sind ihm zu einer feststehenden Palette geworden. Sein Bruder Franz (geb. 1844) betreibt seit seinen Pariser Lehrjahren Landschaft, Porträt und Genre



Abb. 211. B. Knüpfer: Tritonenkampf.

mehr als ein technischer Probierer; eine gewisse poetische Zartheit der Auffassung läßt er selten vermissen. Ein vielgelenktes Talent ist ferner Hugo Charlemont (geb. Jannitz 1850), der zierliche Zeichner und Kolorist, in dessen Bildern das Stilllebenhafte immer besonders gelingt. Selbst seine zahlreichen Innenräume von Werkstätten haben einen ihrer Hauptreize in der amüsanten Aufreihung von allerlei alltäglichem Werkzeug, das sich bei ihm wie lauter Nippsachen ausnimmt. Neuestens



Abb. 212. H. Darnaut: Verfunken Pracht.

hat er eine ganze Folge solcher Ansichten aus dem Gebiete der österreichischen Großindustrie gemalt; auch die lange Bändereihe des vom Kronprinzen Rudolf begründeten Werkes: „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“ hatte an ihm einen Hauptzeichner. In den letzten Jahren haben ihn zarttonige Landschaften mit Birken besonders angeregt. Rosige Meereswirkungen, mit sauberer Tüpfelstaffage, hat dagegen in den letzten Jahren Benesch Knüpfer (geb. Sychrow 1848), von Rom her, häufig geliefert. Früher war er Figurenmaler („Das Ei des Columbus“ u. a.), die lateinische Küste machte ihn zum Seemaler. Man war anfangs entzückt von seinem leichtverdaulichen Böcklinismus, aber er entwickelt sich einstweilen nicht recht fort. Einer der fruchtbarsten Wiener Landschaftler ist Ludwig Hans Fischer (geb. Salzburg 1848). Als Stecher, Radierer, Zeichner, Maler in Öl und Aquarell, ja selbst als Schriftsteller (in der „Zeitschrift für bildende Kunst“) hat er namentlich dem Orient (bis nach Aegypten und Indien hinein) eine unübersehbare künstlerische Ausbeute abgewonnen. Das Aquarell ist doch seine Hauptstärke; die große Serie von der indischen Reise mit dem Grafen Karl Lanckoronski und die langen Reihen dalmatinischer Bilder haben besonderen Eindruck gemacht. Seine sonstigen Färbungen, in denen Gelb und Blauviolett die Hauptrolle spielen, sein Verständnis für Bodenbildung und seine Lust an einer Unmenge von Detail machen seine Bilder sehr eigenartig. Auch seine beiden Handbüchlein über Malkunst sind geschätzt. Dann sind zwei vor allem zierliche Talente zu nennen: Hugo Darnaut (geb. Dessau 1851) und Eduard Zetsche (geb. 1844). Darnaut ist ein weiches, fließendes Naturell, das sich besonders auf das Idyllische verlegt hat und ein feuchtes, tauglitzernes Wesen bevorzugt. Seiner spizen Technik wird er in letzter Zeit untreu und hat sich bereits zu einer samtigeren Breite erzogen, die man ihm nicht zutraute. Er bewohnt jetzt das alte Schloß Plankenberg, wo Schindler so lange geschaffen, und der genius loci hat ihm wohlgethan. In dieser Gruppe von Kleinmeistern der Landschaft hat sich Zetsche nachgerade zum Spezialisten der Ruinen und alten Stadttürme aufgeschwungen. Als solcher bereist er namentlich Oesterreich und Mitteldeutschland, ein Kyselak der Landschaft. Manche seiner Aquarelle sind Kabinettstücke des liebevollen Studiums und der immer sauberen, beinahe anekdotisch pointierten Wiedergabe. Seine Gefahr ist eine flache Schärfe und Silhouettenmäßigkeit, aber auch er strebt jetzt, namentlich in Öl, eine körperlichere Behandlung an. Als Illustrator, der zugleich eine gewandte Feder führt, hat er sich in zwei hübschen Büchern über den Wienerwald bewährt. Hier wäre schließlich Rudolf Bernt zu nennen (geb. Neufkirchen 1844), der, von Hause aus Architekt, ein Kleinkünstler der Vedute geworden ist. Sein Vorbild ist Rudolf Alt, in dessen Aquarellweise er sich bis zur Täuschung hineingearbeitet hat. Eine ähnliche Laufbahn hat neuerdings der Architekt Gustav Bamberger eingeschlagen. Aus der älteren Garde wäre etwa noch Julius Marak (geb. Leitomischl 1835, gest. 1898 als Professor in Prag) nachzutragen. Er sah den Wald mit einer gewissen stereotypen Romantik an und gab ihn in einer sanft tüpfelnden, kräuselnden Weise wieder. Er zeichnete und radierte lieber als er malte. „Wald-einsamkeit“ und „Die Waldcharaktere Oesterreichs“ sind zwei achtbare Albumwerke seiner Hand.

Die Tiermalerei, die in Gauer mann einen niederländisch geschulten Pfleger und in Anton Straßschwandtner einen bis zum Humor naturwahren Beobachter des Karren gaules, Zughundes und anderer demokratischer Tierexistenzen gehabt, fand in Rudolf C. Huber (geb. Schleinz bei W.-Neustadt 1829, gest. 1896) einen bedeutenden Vertreter. Pferd und Rind waren seine Haupttiere, aber auch was an Landschaft und Mensch dazu gehörte, griff er kräftig an. Von der Farbe

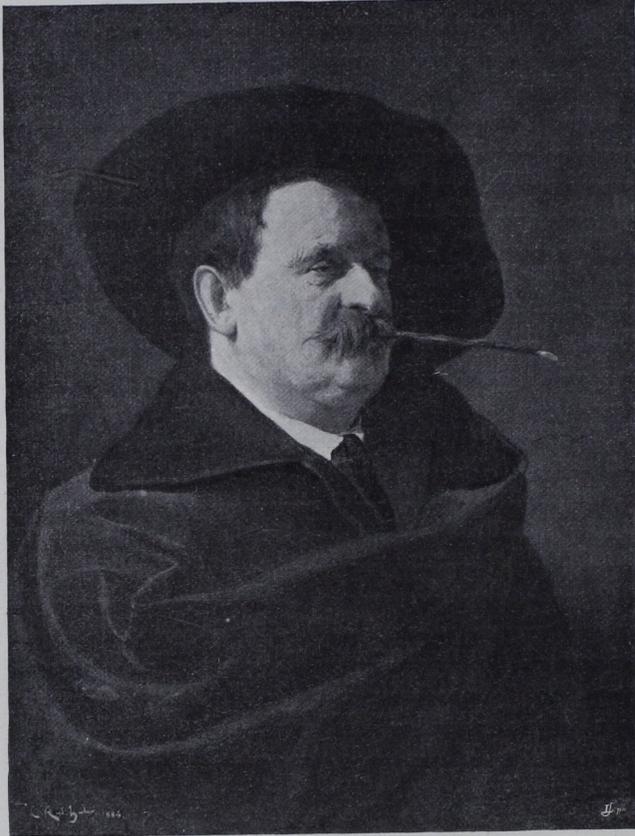


Abb. 213. R. Huber: Maler Zürich.

der Makartzeit ausgehend, gelangte er später zu etwas Wirklicherem. Nach seinem Tode kamen Landschaften aus dem Waagthal zum Vorschein, die eine gesteigerte Treue zur Natur zeigten. Als Durchgangspunkte in seinem Streben sind noch die ägyptische Episode und eine zeitweilige Annäherung an Pettenkofen zu erwähnen. Eine „Schaffsur“ und ein „Austrieb“ waren voll der Sonnenglut dieses Meisters. Das große Reiterbildnis in der Auffassung des 17. Jahrhunderts setzte er mit Glück fort; als Beispiel dafür sei das Doppelbildnis der jungen Grafen Stolberg angeführt. Von den monumentalen Reiterbildnissen österreichischer Feldherren, die



Abb. 214. U. Schrödel: Schafe.



Abb. 215. R. Huber: Schafherde.



Abb. 218. Hans Schließmann: Die Schrammeln.

ragend (französische Seebäder u. s. f.). Das Stilleben findet hierzulande immer Freunde, besonders aber Freundinnen. In der herkömmlichen niederländischen Manier hat sich neben dem älteren Josef Neugebauer May Schödl (geb. 1834) einen ständigen Kundenkreis erworben. Sein Stoffkreis ist alles angealterte Menschenwerk kunstgewerblicher Natur. Auch die zierlichen Arbeiten Camilla von Friedländers hatten Jahre hindurch ihre festen Abnehmer. Hugo Charlemont hat das große Blumen- und Fruchtstück, meist mit figürlicher Zugabe, gepflegt; sein frisches Obst hat etwas eigentümlich Gedörertes, Konservenartiges. Zwischen Stilleben, Genre und Bildnis bewegt sich mit viel malerischer Feinheit die moderne Hermine Laukota (geb. Prag 1853) deren Techniken das Pastell und die Radierung sind. Als Blümmalerinnen stehen Tina Blau (geb. 1847), Witwe des trefflichen Münchener Schlachten- und Pferdemaalers Heinrich Lang, und Olga Wisinger-Florian (geb. 1844) voran; insbesondere auch sind sie durch Schindler auf die Poesie der Feldblumen hingewiesen. Die Dekorationsmalerei ist in Wien hoch entwickelt. Die Namen Burghart und Kautsky, Gilbert Lehner, Rottonara sind im In- und Auslande wohlbekannt. Phantasie und Eleganz sind die Merkmale der Wiener Leistungen, bei denen die Anregungen der Mazarzeit lebendig fortwirken. Auch die Karikatur hat in Wien Ursprüngliches hervorgebracht. Franz und Gustav Gaul bearbeiteten vornehmlich die Theaterleute. Zu förmlichen Typen des Faches sind die Originalmensen Ernst Juch und Hans Schließmann geworden, deren gar nicht schulgerechter Humor sich eigene halb „gschnasige“ Formen geschaffen hat. Juch (geb. Gotha 1838) gehörte dem urwüchsigen Kreise Rudolf Alt-Anzengruber an, dessen ernste und lustige Episodik er in allen Techniken, auch plastisch, verewigt hat. Schließmann (geb. Mainz 1852) ist schon als Kind nach Wien gekommen und ein unglaublicher Urwiener geworden. Sein Auswendigzeichnen in einem selbsterfundenen linear-schattenlosen Wimmelstil ist ein Spiegel für alle Typen des Wiener Lebens. In den letzten Jahren münden bekanntlich alle solche Begabungen in die Ansichtskarte.

Ueber die Gruppe von Malern, die der Seceffion angehört, soll im weiteren Zusammenhang die Rede sein. Hier haben wir nur noch einen kurzen Blick auf die vervielfältigende Kunst zu werfen. Ihr Aufschwung fällt gleichfalls in die fruchtbaren siebziger Jahre. Der bedeutende Kupferstecher Louis Jacoby (geb. Havelberg 1828, Schüler Mandels, Professor in Wien) hatte seit 1863 an der Akademie seine Schule begründet; eine Reihe österreichischer Porträtstiche, die

1872 mit dem nach der Natur gestochenen Bildnis des Kaisers begann, brachte einiges Leben in diese ernste Kunstübung, und ein großer Stich nach Raffaels „Schule von Athen“ ging langsam seinen Weg, um erst 1882 vollendet zu werden. Er hat eine tüchtige Schule begründet. Sein Nachfolger Johann Sonnenleiter (geb. Nürnberg 1825) stach unter anderem Rubens' Venusfest und sämtliche österreichische Banknoten, Victor Jasper (geb. 1848) Dürers Allerheiligenbild, an dessen Platte er sieben Jahre arbeitete. Jasper hat neuestens als Bilderrestaurator (die Tiepolos Artarias, die Galerie Harrach) viel Glück gehabt. Heinrich Bültemeyer (geb. Hameln 1826) verlegte sich auf den großen Architekturstich; die Stefanskirche war sein erstes Blatt, das noch unter Friedrich Schmidts Leitung entstand, Kaufberger fügte die Fronleichnamsprozession als Staffage hinzu. Dann sind Ludwig Mikalek (geb. Temesvár 1859), Johann Klaus (geb. 1847) und Thomas Hrnčír (geb. 1855) zu nennen. Als die Zeit farbiger wurde, gewann auch bei uns die Radierung die Oberhand. In William Unger (geb. Hannover 1837) erhielt Wien 1872 einen Meister der Nadel, der alle Eigenschaften besaß, hier Schule und Publikum zu machen. Unger ist der größte deutsche Nachschaffer, im Gegensatz zu Köpping, dem größten deutschen Selbstschaffer unter den Radierern. Das kommt jedoch nur daher, weil die Radierkunst, als Unger sie in Deutschland wiedererweckte, schlechtweg als reproduktive Kunst aufgefaßt wurde: eine der vielen vorgefaßten Meinungen, durch welche deutsche Theoretiker die deutsche Kunstübung von vornherein geknebelt haben. So gelangte Unger dahin, mit einer Feinfühligkeit ohnegleichen die verschiedensten Meister, namentlich aber die Tonmeister der Niederlande und Spaniens, zu ergründen und ihr wechselvolles Licht- und Schattenspiel mit wohliger Wärme und flimmeriger Weichheit wiederzugeben. Die große Radierung nach Rembrandts Selbstbildnis in der Liechtensteingalerie ist hier als typisches Musterblatt anzuführen. Aber auch die Linie als solche hat er in eigentümlicher, höchst eigenhändig wirkender Weise gemeistert („Die Söhne Rubens“). Es ist in ihr Schwung, Freiheit, freier Wille, sogar eine launische Selbständigkeit, die bei aller Achtung des Originals sich nicht selbst aufgibt. Sein Hauptwerk ist die von Miethke herausgegebene Belvederegalerie (180 Blatt), der die von Seemann angeregte Braunschweiger (18 Blatt) und Casseler Galerie (44 Blatt) und zahlreiche Einzelblätter, auch nach Makart, Lenbach und anderen, zur Seite stehen. In den letzten Jahren radiert er viel nach der Natur, auch farbige. Er ist überhaupt noch lange nicht zu Ende. Ungers Schule hat frische Talente gezeitigt. Theodor Alphons (geb. Krakau 1860, 1897 im Irrenstift gestorben), radierte mit großer Lichtfeinheit nach Defregger, Moll („Naschmarkt“ besonders lebensvoll) und anderen; auch ein großes „Salzburg“ ist zu rühmen. Im Aquarell geriet er meist zu sehr ins spitze Detail. Anton Kaiser (geb. 1863), Wilhelm Wörnle und andere arbeiteten in gleichem Geiste. Auch der Holzschnitt wurde neu erweckt. Blasius Höfel, der erst 1863 starb, gründete sogar eine Holzschnittschule, zunächst um Bäuerles Theaterzeitung mit Modebildern zu versorgen. Seine „Zuflucht zum Kreuze“ bezeichnet den Beginn einer gesunden Ära. Später übernahm Friedrich Wilhelm Bader (geb. Brackenheim, Württemberg, 1828) die Führung in diesem Kunstzweige. Er begründete 1855 mit Rudolf v. Waldheim (1832—1890) ein blühendes Institut

für Holzschnitt. 1869 trennten sie sich wieder. Der Waldheimsche Kunst-, Buch- und Zeitungsverlag spielte dann eine leitende Rolle in Wien. Einer der Hauptmeister des Holzschnitts wurde Wilhelm Hecht (geb. 1853), Professor und Leiter der xylographischen Anstalt der k. k. Hof- und Staatsdruckerei. Er schnitt Liezen-Mayers Faustbilder und vieles andere, führt auch die Radiernadel mit Glück. Der Farbenholzschnitt lieferte sein erstes großes Werk mit Dürers Dreifaltigkeitsbild (65 cm hoch), von Schönbrunner und Paar. Josef Schönbrunner (geb. 1831) ist Führerschüler und hat manches Prachtwerk illustriert („Die Kleinodien des hl. römisch-deutschen Reiches“); er ist Direktor der „Albertina“. Hermann Paar (geb. Einz 1838) war oft sein Mitarbeiter und lieferte viele gute Farbenholzschnitte (Morettos „hl. Justina“). Alle diese Bestrebungen wurden wesentlich gefördert durch den kunstsinigen Oberstkämmerer Grafen Trenneville, dessen Aufträge erst den Kupferstich möglich machten. Die Gründung der Gesellschaft für diversifizierte Kunst durch den thatkräftigen Kunstfreund, Sektionschef Leopold Freiherrn von Wieser (1822—1902) wurde auf diesem Gebiete folgenreich. Sie ging 1871 aus dem seit 1852 bestandenen „Verein zur Förderung der bildenden Künste“ hervor und zählt jetzt 1200 Mitglieder. Präsident ist der Oberstkämmerer Graf Hugo zu Abensperg und Traun, einer der wärmsten Kunstförderer Wiens. Unter Wiesers energischer Leitung wurde die Gesellschaft eine Art „Zentralstelle“ für die ganze Monarchie. Ihr Organ „Die Graphischen Künste“ (23 Jahrgänge) und ihre umfassenden Prachtpublikationen zogen nach und nach die ganze Graphik, alt und neu, in ihr Bereich und eroberten ihr das österreichische Publikum. Ihre groß angelegte „Geschichte der diversifizierenden Kunst“ trug dazu nicht wenig bei. Unter den Galeriewerken der Gesellschaft findet man die Sammlungen des Kaiserhauses, des Fürsten Liechtenstein, die großherzoglichen zu Oldenburg und Schwerin, die von R. Kamm in Paris und Wesselhoeft in Hamburg, dazu kommen Niemanns „Palastbauten des Barockstils in Wien“, E. H. Fischers „Historische Landschaften aus Oesterreich-Ungarn“, Werke von Kethel, Schwind, Führich, Hans Schwaiger, der „Festzug“ von 1879 in 50 Heliogravüren, das große Werk über die Theater Wiens, die „Bilderbogen für Schule und Haus“ u. s. w. Ein großer Teil der Tafeln dieser Werke stammt aus den Ateliers des k. k. militär-geographischen Instituts. Auch das Oesterreichische Museum entfaltete eine fruchtbare Thätigkeit, sowohl durch Ausstellungen als durch Herausgabe mustergültiger Werke. Unter diesen nennen wir bloß das farbige Radierwerk Ungers über die Prachtshöpfungen des neueren österreichischen Kunsthandwerks. Die farbigen Diversifizierungsweisen sind jetzt überhaupt trefflich entwickelt, und dank den vom Museum veranstalteten Ausstellungen von Farbstichen des 18. und 19. Jahrhunderts, von japanischen Farbenholzschnitten und modernen Pariser Bilderwerken, findet das Publikum wieder Geschmack an diesen Leistungen. Die farbigen Zinkdrucke von Angerer und Göschl, die Farbendrucke der k. k. Hof- und Staatsdruckerei, der k. k. Versuchsanstalt, sowie die von J. Löwy, Jaffé, Blechinger, dann die Farbenholzschnitte von Knöfler gehören zum Besten, was heute überhaupt in diesen Techniken geleistet wird. Wien hat damit längst auch den ausländischen Kunstmarkt erobert.

Dieser Abschnitt wäre übrigens nicht vollständig ohne einen Blick auf die

Kunstübung in den höheren und höchsten Kreisen der österreichischen Gesellschaft. Das Beispiel des Kaisers findet da starke Nachfolge und oft genug wird das Niveau eines als Untergrund der Kunstförderung hoch schätzbaren Dilettantismus bedeutend überschritten. Eine große aristokratische Kunstausstellung im Winter 1892, zu wohlthätigem Zwecke, hat förmlich überrascht. Man sah die Ueberlieferungen der früheren Generationen noch erstarkt. So manche dieser privaten Liebhaberarbeiten könnte ebensogut in der kaiserlichen Galerie hängen, wie die alte Zigeunerin der farbenbegabten Gräfin Bertha Nákö (geb. Temesvar 1834, gest. 1882), die sich im Verkehr mit Rahl, Pettenkofen und Canon so gründlich gebildet hatte. In

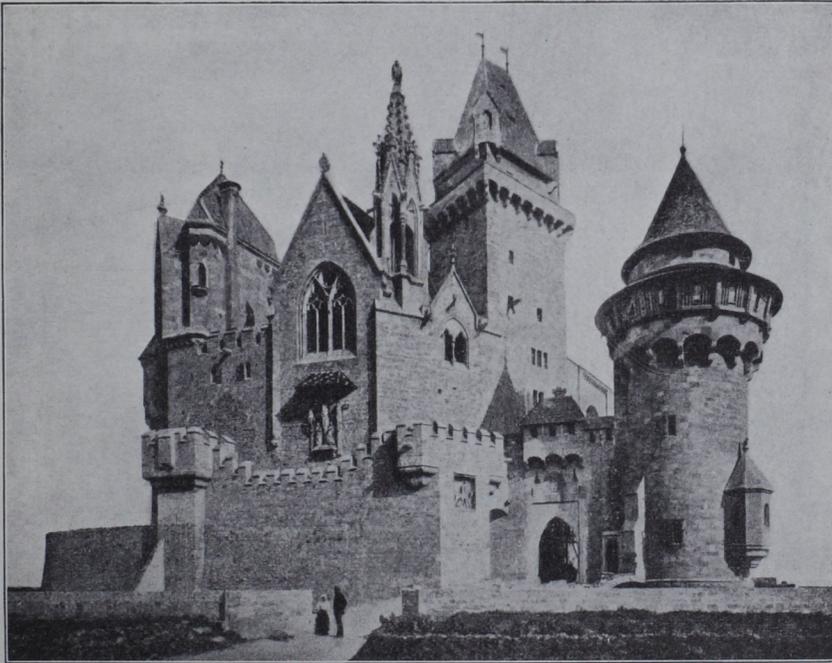


Abb. 219. Burg Kreuzenstein.

der kaiserlichen Familie selbst finden wir Erzherzog Otto, der sein Atelier in der Akademie hat, als scharf beobachtenden Tiermaler („Fuchs im Schnee“, einen Goldfasan verzehrend, mit einem drohenden Raubvogel zu Häupten), Erzherzog Karl Stefan, den Förderer Jettels, als interessanten Stimmungslandschafter (Klosterhof in Venedig, große Wasserszene: „Fischerboot bei Capri“), seine Gemahlin, Erzherzogin Maria Theresia als kraftvolle Blumenmalerin (Felspartie mit Dickichten von Alpenrosen), Erzherzogin Maria Josefa mit lebensgroßen Pastellköpfen (alte Frau, Griechin), Erzherzogin Margarethe Klementine (Fürstin Thurn und Taris) als kühne Stimmungslandschafterin (Kastanienallee im Herbst). Prinzessin Julie Montenuovo erntete lebhaften Beifall für ihr reizendes, altwienerisch Fendiarig empfundenes Genreporträt: „Das Kind der Fürstin Kinsky-Liechtenstein“ (ein

auf dem Kanapee entlang gegängelt Baby). Gräfin Marie Harnoncourt ist eine hochbegabte Tiermalerin in farbiger Kreide und Aquarell; ihre Hunde- und Pferdeköpfe sind lebendig pointiert und haben einen eigenen farbigen Reiz. Auch die niedlichen Katzenstudien der Prinzessin U. Taxis-Hohenlohe und ihre zierlichen Bildnisse fanden viel Anklang. Gräfin Franziska Czernin-Schönburg ist eine Allesmalerin, von der einige modern gedachte Heiligenbilder mit landschaftlicher Stimmung (hl. Franziskus, Triptychon „Erzengel Gabriel“ auf Goldgrund,



Abb. 220. Die Pfaffenstube in Kreuzenstein.

für die Windischgrätzsche Kapelle in Stekna) hervorgehoben seien. Die Tochter des Reichsfinanzministers v. Kallay erregte Staunen durch ihre lebhaften Pastellköpfe und die packende Perspektive eines alten Kreuzganges (Aquarell). Baronin Anka Löwenthal-Marovic führt eine gewandte Radiernadel (kleines Porträt des Kaisers). Gräfin Karoline Hadik (kolossaler Walfürenkopf), Fürstin Windischgrätz-Auersperg (Bronzestatue eines antiken Mädchens), Fürst Eduard Auersperg (im Feuer gestützter Hirsch) haben sich der Plastik gewidmet. Nur die Architektur ist doch eine zu sachliche Sache zum Dilettieren; diese strenge Göttin drapiert sich nach wie vor in ihrem alten Mantel der Unzugänglichkeit. Immerhin ist Graf Hans Wilczek der Ältere zu nennen, ein vornehmer Geist von mancherlei

Energien, in jungen Jahren der Reihe nach Löwenjäger und Nordpolfahrer, zeit-
 lebens aber einer der verlässlichsten Freunde von Kunst, Wissenschaft und Litteratur.
 Der starke Förderer Makarts und Canons, wie Payers und Weyprechts, dazu
 einer der kundigsten Sammler mittelalterlicher, namentlich gotischer Kunst. Aus
 dieser Sphäre heraus unternahm er die (schon kurz erwähnte) Wiederherstellung
 seiner Burg Kreuzenstein bei Wien, an der er viele Jahre als „Selbstarchitekt“
 fortarbeitete, mit Karl Gangolf Kayser als rechter Hand für die technischen Be-
 dürfnisse. Anfangs war es bloß auf eine Familiengruft abgesehen, nach und nach
 aber wurde die Burg eine Art Wohnmuseum, ja ein modern-altertümliches Ritter-
 gedicht, in das der Bauherr zahlreiche alte Kunstdenkmäler seines Besitzes sinnig
 mit verbaut hat. So lebt der alte Geist in eigentümlicher Echtheit darin fort,
 obgleich doch ein Werk unserer feinschmeckerischen Neuzeit entstanden ist. Ein
 Hochmoderner wie der Pariser Eugène Grasset, der seinen „quatre fils Aymon“
 krause gotische Burgen mit der spitzen, dünnen Zeichenfeder in die Luft baut,
 müßte auch an einem Werke von der Greifbarkeit der Burg Kreuzenstein seine
 helle Freude haben.

5. Das Kunstgewerbe.

Die große Sparzeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts brachte es mit
 sich, daß vom Kunsthandwerk nachgerade nur noch das Handwerk übrig blieb.
 Auch dieses in seinen einfachsten Zweckformen, allerdings von „altwienerischer“
 Unverwüstlichkeit. Wie sich daraus doch ein gesunder Stil, der „Biedermaier“, ent-
 wickelte, ist schon ausführlich dargelegt worden. Selten aber ergab sich Anlaß zu
 besonderer Anstrengung. So als Fürst Liechtenstein in den Jahren 1836—1846 sein
 Palais in der Bankgasse, Schloß und Kirche in Eisgrub neu einrichten ließ. Der schon
 erwähnte Tischlermeister Leistler, damals der erste in seinem Fache, besorgte dies
 für Wien in einer Art neuem Rokoko, für Eisgrub in der damals beliebten englischen
 Gotik, mit großer Gediegenheit des Wiener Handwerks. Der Fürst ließ aber auch
 schon Londoner Arbeiter kommen. Auf der ersten Londoner Ausstellung (1851) fiel
 Leistler durch Mahagonimöbel in überreichem Rokoko auf, die aber selbstverständlich
 keine Nachahmung fanden. Die Paläste und Schlösser, die damals restauriert
 wurden, waren voll „unkünstlerischer“ Pracht. Jakob v. Falke, der gleich Eitelberger
 diese „Verkommenheit“ als „warnendes Exempel“ aufzustellen pflegt, erzählt, wie man
 im Palais Fries, jetzt Pallavicini, am Josefsplatz Zauners Reliefs heruntergeschlug,
 um die Wände mit buntgeblumten Pariser Seidentapeten zu bespannen. Die
 grellen, naturalistischen Blumen trat man damals sogar mit Füßen, denn auch für
 Teppiche wußte man nichts Besseres. Polstermöbel von orangegelbem Atlas stellte
 man an blau bespannte Wände, rote Möbel und Vorhänge waren bei weißen
 Wänden obligat, und schwere Vergoldung that das Uebrige. Selbst der Münchener
 Thronsaal weiß ja nichts Schöneres als diesen derben Dreiklang. Die einst so
 blühende kaiserliche Porzellanfabrik stand nicht mehr unter künstlerischer, sondern
 unter chemischer Leitung und arbeitete nur für den gewöhnlichsten Bedarf, bis sie